

**EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO**

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



BUENOS AIRES  
2008



HUGO FRANCISCO BAUZÁ  
Compilador

## **EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO**

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



Centro de Estudios del Imaginario  
2008

El imaginario en el mito clásico: VIII Jornada organizada por el Centro de Estudios del Imaginario / coordinado por Hugo F. Bauzá - 1ª ed. - Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2008. 199 p.; 23 ×16 cm.

ISBN 978-987-537-087-6

1. Mitología. I. Bauzá, Hugo F., coord.  
CDD 398

Fecha de catalogación: 26/08/2008

## CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. Hugo Francisco Bauzá

Esta Jornada contó con la ayuda financiera del proyecto PIP 5035/5 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<sup>er</sup> piso – C.P. C1014AAE – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina

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

e-mail: [info@ciencias.org.ar](mailto:info@ciencias.org.ar)

ISBN: 978-987-537-087-6

## ÍNDICE

Presentación .....	5
<i>El bárbaro como un mito de la historia</i> , por Raúl Buono-Core V.	7
<i>Os mistérios do saber e do amor en Botticelli</i> , por Francisco Marshall .....	21
<i>Mito y política en el mundo griego. Edipo y la construcción imaginaria del tirano</i> , por Cecilia Ames .....	33
<i>La Medusa y el extranjero de Elea: dos figuras antiguas de la "otredad" ("extrañeza" y "extranjería") en una reflexión contemporánea</i> , por Alcira Bonilla .....	49
<i>Chrónos, Aión, Kairós. Una lectura de la experiencia de "tiempo" en la actualidad</i> , por Senda Inés Sferco .....	65
<i>Ceremonia con llanto (Platón, Fedón, 116 c-d)</i> , por Victoria Juliá Schilling y la "nueva mitología", por María Gabriela Rebok ...	83
<i>El tratamiento de la corporeidad en los poemas homéricos</i> , por Luis Ángel Castello .....	103
<i>Las bacantes de Ingmar Bergman – Del teatro a la ópera–</i> , por Mónica Gruber .....	113
<i>Pasolini poeta frente al mito clásico – De la homogeneidad a la diversificación –</i> , por Patricia Calabrese .....	125
<i>Una nueva lectura acerca del caballo de Troya</i> , por Flavia Soldano .....	141
<i>Los mitos musicales en la Grecia clásica – De la música, de las musas –</i> , por Juan R. S. Yelanguézian K. P. ....	149
<i>El mito de Medea bajo la mirada del matriarcado</i> , por María Natacha Koss .....	157
<i>Proyecciones del pensamiento mítico</i> , por Hugo F. Bauzá .....	173
<i>Reseñas bibliográficas</i>	
Murari Pires, Francisco, <i>Modernidades tucidideanas</i> por Deise Zandoná .....	181

Lobo, Ana Lúcia, <i>Freud: A presença da Antigüidade Classica</i> , por Graciela C. Sarti.....	184
Bermejo Barrera, José Carlos, <i>Moscas en una botella – Como dominar a la gente con palabras –</i> , por Hugo Francisco Bauzá.....	186
<i>Rites et croyances dans les religions du monde romain</i> , Entre- tiens préparés et présidés par John Scheid, por Hugo Fran- cisco Bauzá.....	190

*Necrológica*

Manuel C. Díaz y Díaz. Su fallecimiento.....	195
--	-----

## PRESENTACIÓN

El presente volumen recoge los trabajos presentados en la VIII jornada sobre “El imaginario en el mito clásico” organizada por el “Centro de Estudios del Imaginario” de esta Academia, celebrada los días 23 y 24 de agosto de 2007. De tal jornada se pone especial énfasis en la conferencia inaugural, dictada por el doctor Raúl Buono-Core, profesor de la Universidad Católica de Valparaíso, y en la de clausura, ofrecida por el doctor Francisco Marshall, profesor de la Universidad Federal de Río Grande do Sul.

El volumen incluye también tres contribuciones –las de la mgtra. Flavia Soldano, de la lic. María Natacha Koss y de quien suscribe– las que, aun cuando no fueron presentadas en esa ocasión, se incorporan a esta publicación ya que fueron leídas y comentadas en las actividades del Centro de Estudios del Imaginario durante el año académico 2007. El volumen contiene asimismo reseñas bibliográficas de obras cuya temática se vincula a estudios relacionados con este Centro, así como una nota en homenaje al doctor Manuel Díaz y Díaz, destacado humanista y estudioso de temas del imaginario mítico, recientemente fallecido.

*H. F. B.*



## EL BÁRBARO COMO UN MITO EN LA HISTORIA

RAÚL BUONO-CORE V.\*

En general se acepta que la invención de lo heleno y lo bárbaro se puede situar en las Guerras Médicas, las que produjeron una polarización entre ambos conceptos<sup>1</sup>. Es a partir del triunfo de los griegos que aparece esa diferencia, una diferencia que encontramos en Heródoto y en los *Persas* de Esquilo que recuerdan el fracaso de los invasores asiáticos. Ya en el período arcaico, existió una elemental noción de una comunidad cultural y étnica que, por encima de las divisiones políticas, abarcó a todos los helenos, es decir, a los que hablaban griego, frente a los pueblos de los alrededores. La frontera que los diferenciaba del resto era la lengua, y ya antes de enfrentarse a los persas, esa característica era el fundamento para un sentimiento común, aun cuando en los primeros tiempos esto no estuviera conectado a una sensación de superioridad<sup>2</sup>. Como sabemos, el concepto bárbaro es, desde su etimología, el que habla otra lengua, el que balbucea o murmulla un *bar-bar* incomprensible y confuso, en contraste con la claridad expresiva de la lengua griega que era, en opinión de los griegos, el vehículo por excelencia de lo racional, del *logos*, en su significado más amplio: razón, palabra, discurso, relato, proporción, razonamiento y cálculo. Si bien en Homero aparece el término *barbarophonoi* (de lengua bárbara), aplicado a los carios, aliados de los troyanos<sup>3</sup>, ni el término ni el concepto de

\* El autor es profesor titular de Historia Antigua Greco-romana en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

<sup>1</sup> Sobre el tema se han escrito innumerables estudios por lo que me limitaré a citar los que he considerado esenciales. Edith Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989; también *Greeks et Barbares*, Entretiens sur l'Antiquité classique, VIII, Vandoeuvres-Genève, 1962; Y. Thebert, "Reflexions sur l'utilisation du concept d'étranger: évolution et fonction de l'image du Barbare à Athènes à l'époque classique", *Diogenes*, 112 (1980), pp. 96-115.

<sup>2</sup> W. Nippel, "La costruzione dell'altro", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, I, Torino, EINAUDI, 1996, pp. 165-196.

<sup>3</sup> *Iliada*, II, 867.

bárbaro están en sus poemas. Los asiáticos troyanos no son más bárbaros que los aqueos; no hay ni en cultura ni en actitudes espirituales grandes diferencias entre los atacantes y los asediados. Homero da a todos sus personajes la misma lengua y la misma humanidad, aun cuando en sus poemas se vislumbra una noción de lo helénico, al verse a griegos y no griegos enfrentados; pero aún no hay una categoría de lo propiamente bárbaro. Aunque lo bárbaro presupone lo griego, lo griego no necesariamente presupone lo bárbaro. Un sentido de etnicidad no necesita del sentimiento de hostilidad hacia todos los extranjeros implicados por el concepto de bárbaro. Esa hostilidad crece y se desvanece según las circunstancias históricas. Entre el siglo VIII y el VI a.C. se crea una nueva conciencia helénica. El sentido griego de la importancia de una etnicidad que estuviera más allá de la ciudadanía individual se acrecentó significativamente a comienzos del siglo V a.C., en un cambio que posibilitó la invención del bárbaro.

Solo después de las Guerras Médicas encontramos el término con un significado despectivo frente al con que corrientemente se denominaba a un extranjeros, *xeinós* o *xénis*. En la tragedia, la imagen de los bárbaros se construye con una base ideológica. Aparecen como hostiles, salvajes, refinadamente voluptuosos, torpes, serviles, escandalosos, todo aquello que es sinónimo de lo oriental. La distinción más importante que trazan los escritores atenienses entre ellos mismos y los bárbaros es indudablemente política. Los griegos aparecen como democráticos e igualitarios frente a los bárbaros, que son tiránicos y jerárquicos. Sabemos que la principal base económica del imperialismo ateniense fue la esclavitud, y la gran mayoría de los esclavos en la Atenas del siglo V a.C. no fueron griegos. Esta división de clases sobre líneas étnicas estimuló la argumentación que establecía la creencia de que los bárbaros eran genéricamente inferiores. El triunfo sobre los persas se interpretaba como una muestra de la superioridad moral e intelectual de los griegos frente a los asiáticos, asunto que se reforzará en esos tiempos con la victoria griega en Sicilia ante los cartagineses. De ese modo, los dioses demostraban su predilección por los griegos, quienes con una actitud heroica habían defendido a la civilización y su libertad derrotando al imperio asiático. Los ideales democráticos habían demostrado su capacidad para animar a los heroicos combatientes de Maratón y Salamina; es decir: los libres habían derrotado a los serviles.

Los esclavos son siempre bárbaros, los frigios y los tracios son las víctimas en la Atenas del siglo V a.C. La esclavitud no fue el resultado de la violencia y el azar, sino que se basó en su propia naturaleza. Así

lo plantea Aristóteles en la *Política*<sup>4</sup>, reeditando una antigua idea, que habían discutido y combatido los sofistas, que consistía en que “el verdadero esclavo era en su origen un bárbaro y en su servicio salía beneficiado y humanizado”. Si la derrota de los persas fue celebrada por Esquilo, es porque el significado entró en lo mítico. Es la única tragedia que tiene por tema un suceso histórico y no un mito tradicional. Recordemos que los relieves de algunos monumentos de la época mitifican esa guerra y el triunfo de la victoria de la democracia, razón y cultura griega sobre la tiranía, la irracionalidad y la barbarie. Aristóteles ve también la posibilidad de que, además del dominio sobre los esclavos naturales, pueda haber uno análogo sobre pueblos que se beneficiarían por el hecho de ser dominados. Esto justificará el dominio de un pueblo sobre otro que no sea considerado por su naturaleza esclavo. Este argumento será desarrollado por Cicerón<sup>5</sup> cuando afirma que por *humanitas* se necesitaría conceder a los bárbaros un dominio que responda a sus intereses (*utilitas*), o bien, que el dominio universal romano valiera como *patrocinium orbis terrarum*<sup>6</sup>. Entonces vemos una ambivalencia en el conjunto teórico de Aristóteles, que permite por una parte que la teoría del esclavo natural pueda ser usada para los bárbaros en una escala universal, y por otra parte, restringir el concepto de despotismo al ámbito asiático<sup>7</sup>.

Recordemos que en los *Persas* de Esquilo la acción transcurre en la corte de Susa. El coro que da nombre a la tragedia está formado por los ancianos, que esperan el regreso del rey y su ejército. Conversan con ellos y entre sí, la reina madre Atosa, el fantasma del rey Darío y al final, el propio Jerjes derrotado. Toda la obra es una magnífica lamentación por los desaparecidos en el ataque a Grecia. Los griegos son evocados en esas quejas y en las noticias del mensajero. Se sienten muchos nombres persas en los lamentos de ¿dónde están? Pero no se da ningún nombre propio griego. El escenario es el de un mundo extraño, despótico, oriental. La tragedia no tiene un barniz oriental, sino que está empapada en ese colorido y representa el primer hito en el archivo del orientalismo, el discurso con que la imaginación europea ha sometido al Asia desde entonces, conceptualizando a sus habitantes como derrotados, suntuosos, emotivos, crueles y siempre peligrosos. Esa arrolladora idea del oriente, que es una noción social más que un dato natural, ha tenido una incalculable influencia, desde las

<sup>4</sup> I, 4, 1254a; V, 1254b

<sup>5</sup> *Ad Quintum fratrem*, I, I, 27.

<sup>6</sup> W. Nippel, art. cit., p. 180.

<sup>7</sup> W. Nippel, *ibid.*

caracterizaciones griega, romana y cristiana de las religiones místicas asiáticas, a través de las Cruzadas, el Renacimiento y los movimientos imperialistas del siglo XIX, hasta las modernas representaciones del mundo musulmán.

Frente a los exóticos persas se perfilan las figuras de los griegos: austeros, disciplinados, patriotas, súbditos de la ley, autónomos, defensores de la libertad, sagaces y valerosos. Como los Centauros y las Amazonas<sup>8</sup>, los persas, los bárbaros se estrellaron contra los paladines de la civilización, los hoplitas griegos, los marinos del Ática, los protegidos de Atenea y émulos de Heracles<sup>9</sup>. Esquilo logró construir en esta obra, un gran monumento a la valentía de los griegos, porque sabía que la experiencia profunda es la de la derrota, y eligió colocar en primer plano escénico el sentimiento de la catástrofe. El núcleo trágico de la obra es el dolor de los vencidos, no el orgullo de los vencedores. La justicia del triunfo griego se percibe a lo largo de las lamentaciones persas. Esa atención trágica al dolor de los vencidos, que los humaniza profundamente y activa, no el desprecio, sino la compasión, es una característica específicamente griega. Lo volveremos a encontrar en los relieves del altar de Pérgamo, en los que el artista griego expresará el terrible dolor y la agonía de los galos derrotados.

Los persas no son malvados y feroces; son en primer lugar, los derrotados y los humillados. Siguiendo a su soberbio monarca en una alocada aventura fueron conducidos a la sangrienta catástrofe de la Segunda Guerra Médica. Se ha cumplido el fatídico esquema: la desmesura los ha llevado a la ruina, la *hybris*: Zeus ha castigado a Jerjes por su arrogancia y todo el Imperio Persa está abatido con él.

Los ancianos persas y los guerreros tragados por el Egeo o caídos sobre las costas griegas, pagan así su sumisión al déspota. Esquilo no exagera en su acusación, Jerjes, héroe trágico, tiene toda la humanidad que le consiente su papel. Ha cometido un error trágico y sufre por ello. Eso es lo esencial. Ha destruido numerosas vidas al ignorar la valentía y el amor por la libertad de los griegos. La ima-

<sup>8</sup> Sobre las amazonas véase W. B. Tyrrell, *Amazons: a Study in Athenian Myth-making*, Baltimore, 1984, donde analiza cómo los atenienses usaban esa mitificación en su propaganda política.

<sup>9</sup> G. Murray, *Esquilo, El creador de la tragedia*, Buenos Aires, 1954, p. 110 y ss., sostiene que la tragedia los *Persas* es la única celebración de una victoria militar que alcanza el rango de la más elevada poesía; también Oswyn Murray, "La Grecia degli 'eroi': mito, storia, archeologia", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, II, 1, Torino, EINAUDI, 1996, pp. 173-188 y Pierre Ellinger, "Il mito: riscritture e riusi", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, II, 2, Torino, EINAUDI, 1997, pp. 839-866.

gen de los persas sometidos a su monarca, quejumbrosos en la pompa de la corte oriental, los presenta como bárbaros, unos bárbaros que escuchan angustiados las noticias de la valentía de los griegos: en otras palabras es el triunfo de los europeos defensores de la libertad.

En las *Suplicantes* se rememora la magnanimidad de los griegos frente a los brutales bárbaros. El rey de Argos, Pelasgo, afronta las amenazas de los violentos egipcios que persiguen a las cincuenta hijas de Dánao refugiadas en territorio griego. Las jóvenes despavoridas y acosadas por sus turbulentos primos han acudido a los altares de los dioses griegos en busca de asilo y el rey las acoge en una noble actitud. Grecia se ha constituido en un refugio para los perseguidos, asilo de la justicia y la libertad. El mito es antiguo, y en él, las Danaides, al degollar a sus esposos en la noche de bodas, mostraban también su naturaleza bárbara. En este caso, lo que Esquilo destaca, es la actitud magnánima y justa del rey Pelasgo frente a la desafortada violencia de los bárbaros egipcios.

Los mitos son reinterpretados a partir de la distinción de lo griego y lo bárbaro, poniendo un nuevo énfasis en los rasgos orientales y extraños de los extranjeros. Esto sucede con las tragedias que tratan temas de Troya, en contraste con la versión homérica. Eso sucede en el teatro y en la plástica. Los arquetipos míticos de la Amazonomaquia y la Centauromaquia, los griegos luchando contra seres violentos y monstruosos se colocan en paralelo con la lucha contra los persas y con la guerra de Troya. Por ejemplo, en los frisos del Partenón, vemos a los troyanos como asiáticos y bárbaros. La relación conceptual entre estas representaciones es en un cierto sentido evidente: se trata de batallas, victorias y derrotas en la lucha contra los bárbaros y también contra otros griegos<sup>10</sup>.

Se crean estereotipos que fijan una imagen del bárbaro, y una nueva autoconciencia de lo griego, en la tragedia y luego en la comedia, es decir, en la dramaturgia ateniense. El teatro clásico reitera esas imágenes de los bárbaros serviles, torpes, confusos, crueles, estridentes, y la retórica de la democracia ateniense las utiliza tópicamente. En la invención de una Atenas ideal, los atenienses se ven a sí mismos como lo opuesto a los bárbaros. Autóctonos, independientes, defensores de la libertad y la justicia, igualitarios, amantes de la belleza y buscadores del saber, con una palabra franca, solidarios en

<sup>10</sup> Ver Margot Schmidt, "Iconografía del mito", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, II, 1, Torino, EINAUDI, 1996, pp. 867-896.

el marco civilizador de la *polis*, la más perfecta de las comunidades, sobrios y hospitalarios, con una orgullosa conciencia de sí mismos, que los oradores supieron explotar de manera interesada. De acuerdo con esto, era natural que los bárbaros fueran esclavizados por los griegos, y antinatural que los griegos fueran esclavizados por el resto. Las tragedias y las comedias, al poner en escena a los bárbaros, lo advierten permanentemente.

No hay que olvidar que Atenas estaba muy interesada en mantener una imagen de sí misma como defensora de toda la Grecia. Esa función política de la tragedia es bien conocida. Queda por lo tanto fuera la imagen del bárbaro que nos entrega Heródoto<sup>11</sup>. La curiosidad y tolerancia de Heródoto nos permiten ver una imagen de los diversos pueblos que visita, muy lejana a cualquier estereotipo. Recuerda el esplendor de los lidios, el afán imperialista de los persas, los hábitos esteparios de los escitas y el sorprendente y antiquísimo mundo de los egipcios, todo esto demostrando un espíritu abierto, admirativo, de un historiador que tuvo también, algo de antropólogo. Este Heródoto, al que Plutarco siglos después, acusó de haber sido amigo de los bárbaros, nos presenta a esos pueblos en todo su colorido y sin prejuicios valorativos. Para este viajero jonio, cada pueblo tiene su cultura e identidad propia, por lo que su estilo de vida es tan respetable como el de los griegos. Heródoto incluso identifica con precisión<sup>12</sup> a los pueblos extranjeros que están en esa condición. De entre ellos figuran en primer lugar los egipcios<sup>13</sup>, los babilonios<sup>14</sup>, los libios<sup>15</sup>, los fenicios<sup>16</sup>. En realidad este es un aspecto de un período de grandes cambios durante el cual las diferentes culturas se van elaborando, sin que aún tengan un rostro definido. Por ejemplo, los etíopes adoptarán costumbres de los egipcios<sup>17</sup>, los persas enseñarán a los árabes a hacer sacrificios a Afrodita Uránica<sup>18</sup>; los egipcios enseñarán la circuncisión a los fenicios y a los sirios de Palestina<sup>19</sup>, es decir, una situación en la que los bárbaros aparecen también a su vez, civilizan-

<sup>11</sup> El trabajo de Françoise Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, París, 1980, es un estudio imprescindible sobre este asunto.

<sup>12</sup> II, 50; II, 167.

<sup>13</sup> II, 49, 58, 109, 167.

<sup>14</sup> II, 109.

<sup>15</sup> II, 189.

<sup>16</sup> V, 56.

<sup>17</sup> II, 30.

<sup>18</sup> I, 131.

<sup>19</sup> II, 104.

do o entregando conocimientos avanzados<sup>20</sup>. En los últimos libros de su *Historia*, se centra en el gran choque bélico entre griegos y persas. Más enfático aún que Esquilo, respeta a los persas y los considera capaces de pensar como griegos.

En las Guerras Médicas Heródoto, que escribe para los griegos en griego, destaca, sin embargo, que los persas fueron los agresores en un conflicto en el que los griegos lucharon heroicamente por su tierra y su libertad. Mientras que los persas obedecen a su Gran rey, un déspota oriental, los griegos luchan sometidos tan solo a sus leyes, mostrándose disciplinados y heroicos porque están confiados en esa idea de la igualdad ante la ley y en la justicia de sus actos. Entonces el gigantesco poderío persa se estrella contra el talante ético de Grecia. También Heródoto define un cuadro en el que queda manifiesta la superioridad moral e intelectual de los helenos. Algo parecido encontramos en algunos hipocráticos de la misma época, que atribuyen la superioridad de los griegos a las excelentes condiciones de su equilibrado ambiente<sup>21</sup>.

Si ser griego consiste en ser civilizado y hablar griego, esto no depende tanto del nacimiento como de la educación, de la *paideia*. Los bárbaros lo son por sus usos, no por su sangre, y cualquiera, por lo tanto, puede helenizarse. Ser griego es, en el fondo, una cuestión de educación, y esa será la perspectiva del helenismo. En Justino<sup>22</sup> y también en Estrabón<sup>23</sup>, tenemos datos de que al menos en la época helenística, los celtas fueron a Masalia a aprender modales y lenguaje griegos, porque veían en esa ciudad una verdadera escuela para los bárbaros. Según Justino, también aprendieron nociones de urbanización, lo que ha sido demostrado por la arqueología<sup>24</sup>.

El escaso conocimiento que tenían los griegos sobre los celtas, no significa que fueran indiferentes a ellos. El primer acontecimiento de la historia romana del cual los griegos contemporáneos testimonian, es el saqueo de Roma por los galos. Este hecho fue registrado por Teopompo, Aristóteles y Heráclides Póntico. Además, los celtas presionan las fronteras de Macedonia en la época de Filipo II y de Ale-

<sup>20</sup> Catherine Peschanski, "Os bárbaros em confronto com o tempo (Heródoto, Tucídides, Xenofonte)", en Barbara Bassin, Nicole Loraux, Catherine Peschanski, *Gregos, bárbaros, estrangeiros*, Rio de Janeiro, 1993, p. 59.

<sup>21</sup> El autor del célebre tratado médico, *Sobre los aires, aguas y lugares*.

<sup>22</sup> 43.4.1

<sup>23</sup> 4.1.5

<sup>24</sup> Me refiero por ejemplo al yacimiento de Enserúne (siglo V a.C.), Glanum y el oppidum de Entremont, en el período helenístico.

jandro Magno y, cincuenta años más tarde, capturan Delfos. A pesar de que el saqueo del oráculo por los celtas es una leyenda, estuvo en peligro real de ser saqueado. Hay una inscripción en Cos (*Syll.*<sup>3</sup> 398) que manifiesta el júbilo de los habitantes de esa isla al conocer la noticia que los galos se habían retirado de Delfos el 273, transformándose esa fecha en un día de victoria y salvación para todo el mundo griego.

A pesar de esto, hay algunos casos en los que parece quebrantarse la norma. Los griegos se comportan como salvajes y crueles y los bárbaros se comportan a veces con emocionante dignidad. Ejemplos de griegos bárbaros son los victoriosos aqueos de las *Troyanas* de Eurípides: "Oh griegos que habéis inventado bárbaros crímenes", exclama con razón la desdichada Andrómaca<sup>25</sup>. También Clitemnestra se comporta como una bárbara al hacerse criminalmente con un poder despótico, y el propio Heracles con y sin locura es también bastante bárbaro.

Por otro lado Medea es una heroína bárbara, aunque no carece de cierta nobleza frente a Jasón. En el teatro de Eurípides aparecen nobles bárbaros y nobles esclavos. Como el egipcio Proteo y su hija Teónoe en la *Helena*. Quizás el autor se hace eco de las protestas de sofistas como Antifonte y Alcídamente, quienes defendían la igualdad de todos los humanos, de cualquier origen y raza. Pero estas son las excepciones que dejan en evidencia la extensión de la norma. Edith Hall resalta cómo las ginococráticas lemnias y amazonas del mito, y las poderosas Clitemnestra y Medea de la tragedia, fueron extraordinarias solo porque la sociedad griega estaba regida por hombres, así los nobles bárbaros quedan en relieve porque su especie era normalmente denigrada. Los bárbaros griegos y nobles bárbaros de Eurípides presuponían el mundo etnocéntrico inventado en la tragedia. Personifican una inversión irónica y sofisticada de la premisa admitida de que los griegos eran superiores al resto del mundo, subrayado por los trágicos<sup>26</sup>.

Como es conocido, en la cultura griega se produce una superación de la antinomia. Fueron los griegos, con Alejandro Magno, quienes invadieron el imperio persa. Los bárbaros, en el pasado agresores, quedaron sometidos; dejaron de ser una amenaza para convertirse en súbditos de los monarcas helenísticos. Pero, al parecer, Alejandro no escuchó los consejos de Aristóteles, quien le sugería que tratase a los

<sup>25</sup> *Troyanas*, 764.

<sup>26</sup> E. Hall, *op. cit.*, pp. 222-223.

griegos como parientes, y al resto, a los bárbaros, como esclavos. Al mismo tiempo, los estoicos defendían la unidad y la fraternidad entre todos los humanos<sup>27</sup>. Baldry y Momigliano trabajan este tema en profundidad, señalando este último el aprecio helenístico por la sabiduría de otros pueblos. Sabemos que Alejandro impulsó el mestizaje y la convivencia. Estrabón lo dice claramente recordando a Eratóstenes: "Hacia la conclusión de su libro Eratóstenes desaprueba a quienes han propuesto una división de todo el género humano en griegos y bárbaros, así como a quienes aconsejaron a Alejandro que tratara a los griegos como amigos y a los bárbaros como enemigos". Mejor es, afirma, trazar tal división según la virtud y el vicio. Pues, desde luego, hay muchos malos entre los griegos y hay muchos civilizados entre los bárbaros, como los indios y los arianos, así como lo son los romanos y los cartagineses, que tienen tan admirables regímenes políticos. Por tal motivo, Alejandro, sin hacer caso a esos consejeros, "trató de acoger a todos los hombres de valía que pudo y los colmó de dádivas"<sup>28</sup>.

Lo político y lo legal, la educación y la lógica, es, según Estrabón, lo que debe diferenciar a unos de otros, a los civilizados del resto, los bárbaros. Tal fue la norma teórica que apreciaron los pensadores romanos quienes establecieron el ideal de la *humanitas* por encima de cualquier rasgo de lengua o tradición. Los romanos heredaron de los griegos la noción de los "bárbaros", pero no eran ya los extra griegos y extra romanos, sino aquellos pueblos e individuos que ignoraban y despreciaban las normas de la civilidad y la cultura, duros, rústicos, salvajes, feroces<sup>29</sup>, es decir, los que aún no habían sido urbanizados por Roma. El profesor Momigliano se sorprende al encontrar una fuerte influencia romana en las relaciones intelectuales entre griegos y judíos, o celtas, o iraníes, una vez que el poder romano comenzó a sentirse fuera de Italia, en el siglo II a.C. La influencia que Roma ejerció en las mentes de aquellos que llegaron a tener contacto con esta ciudad fue inmediata y poderosa<sup>30</sup>. No nos olvidemos de que no hubo desafío en las primeras relaciones entre

<sup>27</sup> H. C. Baldry, *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge, 1965, y A. Momigliano, *Alien Wisdom: the Limits of Hellenization*, Cambridge, 1975, trad. esp. (México, 1988).

<sup>28</sup> I, 4, 9.

<sup>29</sup> J. P. V. D. Balsdon, *Romans and Aliens*, Londres, Duckworth, 1981; Y. A. Dauge, *La Barbarie. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et la civilisation*, Bruselas, 1981.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 20.

romanos y griegos. La monarquía romana vivió bajo la influencia de la civilización etrusca, y esta había asimilado gran cantidad de elementos griegos. Cada nuevo descubrimiento arqueológico, demuestra los estrechos contactos de los griegos con los etruscos en el siglo VI a.C.

A pesar de esto, en esos tiempos, con la excepción de Masalia, los griegos no demostraron tener preocupaciones por Roma. En cambio, a la inversa, el asunto era diverso: así lo demuestran las *XII Tablas* que, elaboradas o no sobre la base de la legislación griega, entregaron a Roma una constitución escrita de estilo griego. Entre otros ejemplos, la emancipación de la *plebs*. La relación con las ideas religiosas y morales griegas, que se demuestra en el templo a Ceres consagrado el 493 a.C. que se identifica con la causa plebeya<sup>31</sup>. Los expertos senatoriales que tratan diplomáticamente con los griegos durante la conquista del sur de Italia, a finales del siglo IV a.C., los Fabios, así lo demuestran integrando un gran número de delegaciones. Ante esto resulta evidente que los romanos hayan decidido investigar más sobre los griegos, intentando aprender su lengua y aceptando los dioses griegos. Los intelectuales griegos tuvieron que entender que en Roma, la helenización implicaba respeto al orden imperante, esto permitió que la integración de la cultura y la lengua helénicas haya sido poco problemática. Filósofos y retóricos griegos llegaron a ser parte del sistema romano. Según Cicerón<sup>32</sup> y Suetonio<sup>33</sup>, cuando en el 92 a.C. alguien trató de establecer una escuela de elocuencia en latín, los censores se opusieron y se declararon en favor de la retórica griega, por tanto, en contra de la retórica latina. Entre el 160 y 69 a.C., hubo griegos que estudiaron la historia y las instituciones romanas, no para adular a los romanos, sino para comprender las conquistas romanas.

Los romanos sacaron la ventaja de la cooperación técnica griega para formarse un conocimiento de las tierras bárbaras y, finalmente, para conquistar a los mismos griegos. Como afirma Momigliano, "los griegos exploraron el mundo de los celtas, los judíos, los persas y los romanos. Los romanos conquistaron a los celtas, a los judíos y a los griegos"<sup>34</sup>. Una vez que se configura el dominio universal de Roma con el consiguiente proceso de aculturación que se refleja también en la leyenda sobre el origen griego de los romanos, nace la conciencia de una nueva humanidad cultural.

<sup>31</sup> Plinio, *N. H.* 35. 154; Cicerón, *Pro Balbo*, 55.

<sup>32</sup> *De orat.* 3.24.93

<sup>33</sup> *De Gramm. et rhetor.*, 15

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 234.

Algunos siglos más tarde, esos bárbaros aparecieron en el ya debilitado Imperio, desmoronaron las fronteras del *limes*, en el norte, arrasaron a su paso algunas ciudades, sembraron el terror y se repartieron los restos del Imperio romano de occidente. El de oriente prolongó su existencia unos mil años más, hasta que unos nuevos bárbaros, asiáticos, orientales, los turcos, tomaron la emblemática Constantinopla en 1453, terminando así con un largo asedio<sup>35</sup>.

Podría pensarse que, mientras los invasores bárbaros del occidente llegaron a su hora, la agonía de Bizancio fue excesivamente larga. La invasión había sido una amenaza siglos antes, anticipada por una infiltración fronteriza más lenta. Largamente anunciada, vino a renovar una cultura agotada y tambaleante. Los bárbaros, algunos más civilizados como los godos, y otros más destructivos como los vándalos, se presentaron como un tipo de solución. Con toda su violencia traían una ruptura y una alternativa. Recordemos las últimas líneas del poema de Cavafis:

*“¿Por qué no acuden, como siempre, los ilustres oradores / a echar sus discursos y pronunciar sus arengas? / Porque hoy llegarán los bárbaros / y a ellos les fastidian la elocuencia y los discursos.*

*¿Por qué empieza de pronto este desconcierto / y confusión? ¡Qué graves se han vuelto los rostros! / ¿Por qué calles y plazas se vacían aprisa / y todos vuelven a casa compungidos?*

*Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron. / Y algunos han venido de las fronteras / y han contado que los bárbaros no existen. -*

*¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros? / Esa gente al fin y al cabo era una solución.”*

Es interesante observar que los griegos y los romanos nunca usaron la diferencia de raza o religión como un rasgo determinante en su división de la humanidad. Anthony Padgen, en un conocido estudio, sostiene que “todos los griegos, desde Homero hasta Aristóteles, estaban seguros de que el hombre era biológicamente, un género único”<sup>36</sup>. Los *barbaroi* se acreditaban como tales por su comportamiento. La lengua y la educación habían hecho a los helenos superiores y a los otros más salvajes o más bestias; pero no la raza. El racismo es doctrina sorprendentemente moderna. Si algunos autores antiguos notaron la superioridad de unos pueblos sobre otros, la achacaron a la influencia del entorno natural y a los hábitos históricos<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> W. Goffart, *Barbarians and Romans, A.D. 418-584. The Techniques of Accommodation*, Princeton, 1980.

<sup>36</sup> Anthony Padgen, *La caída del hombre natural, el indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, Madrid, 1988, p. 297.

<sup>37</sup> Cfr. Cl. Calame, *Sciences et racisme*, Lausanne, 1986, pp. 75-100.

Fueron los cristianos, una vez asentados en el poder en Roma, quienes clasificaron de bárbaros a los infieles y paganos. Tampoco ellos eran racistas, pero introdujeron una nueva idea de la comunidad superior<sup>38</sup>. En lugar de la *oikoumene* apareció la *congregatio fidelium*, como rebaño de los elegidos y verdaderamente humanos, frente a la cual quedaba el resto: los bárbaros, enemigos de la fe. El estar bautizado o no, era la marca decisiva de la pertenencia a unos o a otros. El bautismo era literalmente un medio por el cual el converso era admitido en el único estado en el que podría realizar su verdadera humanidad. Por lo tanto no es sorprendente cuando Gregorio Magno usó la palabra *barbarus* en el siglo VI, esta se había convertido en sinónimo del término *paganus*, un pagano, un no creyente, sentido que se conservará en el lenguaje de la curia romana al menos hasta finales del siglo XV.

La legitimidad de la esclavitud seguía basándose en el concepto de que los bárbaros, inferiores por naturaleza, eran susceptibles de ser utilizados como instrumentos para bien de todos, mucho tiempo después de la implantación del cristianismo. La esclavitud de los musulmanes había sido una característica de la sociedad española cristiana durante centurias, y cuando en los siglos XIII y XIV esta fuente de abastecimiento comenzó a decaer, los españoles empezaron a importar esclavos blancos de los Balcanes y del Mar Negro, la fuente principal del comercio de esclavos desde los tiempos de Polibio. Estos esclavos se apresaban en una guerra justa, es decir, eran paganos o, como los griegos y los rusos, cismáticos, que se resistían a la legítima autoridad de la verdadera Iglesia.

Muchos esclavos provenían de África, sobre todo a partir del siglo XV, y el Papa Nicolás V concedió a Alfonso V de Portugal, el derecho a reducir a la esclavitud perpetua a los infieles africanos al sur del cabo Bojador. El derecho a esclavizar a esos paganos de África como "enemigos de Cristo" se lo apropiaron también los españoles. Se esclavizaba a los negros no por el color de su piel ni por ninguna característica racial, sino por ser bárbaros en el nuevo sentido de infieles y paganos.

En el siglo XIII, Santo Tomás de Aquino recuperó con energía la doctrina aristotélica sobre la esclavitud natural, y precisó lo que él entendía por bárbaros, dejando esa doctrina aclarada y dispuesta para su uso en la época de los descubrimientos. Luego fueron los teólogos y juristas castellanos quienes, en el siglo XVI, se comprometieron en

<sup>38</sup> Anthony Pagden, *op. cit.*, p. 35 y ss.

una compleja controversia sobre estos asuntos con un objetivo bastante claro: justificar o abolir la esclavitud de los indígenas americanos. Ginés de Sepúlveda, Acosta y otros, volvieron a recurrir a los textos de Aristóteles para el tema de la esclavitud natural o violenta<sup>39</sup>. Francisco de Vitoria y sus discípulos de Salamanca, veían a los indios como sujetos de igual dignidad en el derecho internacional, y consideraban justo el dominio de ellos solo cuando este fuese el resultado de una guerra justa causada por una violación de ellos, de los postulados libertarios de tal derecho (*Relectiones de Indis*, 1539).

Mientras los españoles vieron a los indios como salvajes y bárbaros, los aztecas y los incas catalogaron también a los españoles como bárbaros, tras el desconcierto inicial en que no sabían si eran seres divinos o demoníacos venidos de un más allá mítico. Los conquistadores se les aparecieron después como feroces bárbaros, incomprensivos e incomprensibles, que arrasaban su cultura y religión.

Cada época encuentra en el estudio del mundo antiguo un contexto en qué expresar sus propias preocupaciones. Una de las exigencias de finales del siglo XX fue la destrucción de las barreras de incompreensión que perpetúan los conflictos entre las diferentes naciones, pueblos y grupos étnicos. La invención de los bárbaros sirvió para fortalecer el orgullo ateniense y su propaganda política. Frente al resto de las otras *poleis*, Atenas se presentaba como la guardiana de la Hélade amenazada por los bárbaros. Sin embargo, pronto hubo quiebres en ese estereotipo retórico, que Aristóteles refundió a su manera. Mirando más allá de tal estudio, vemos cómo en el helenismo se superó esa antinomia gracias a Alejandro y a los estoicos. Pero muchos siglos después, volvió a resucitar la doctrina aristotélica de la esclavitud natural en relación con el trato debido a los indios, los nuevos bárbaros, en una América no evangelizada.

Entonces, desde el mito, los bárbaros son variables, son el resto, con otra religión, son salvajes y a veces, paganos: son los vencidos. De ese modo pareciera que el mundo, a lo largo de la historia y cada cierto tiempo, ha necesitado de bárbaros, en una historia de amor y odio, para sentirnos superiores y distintos, para medirnos, y para justificarnos. Una problemática que sigue estando vigente frente a los bárbaros del presente. ¿En quienes vamos a proyectar nuestro mito?

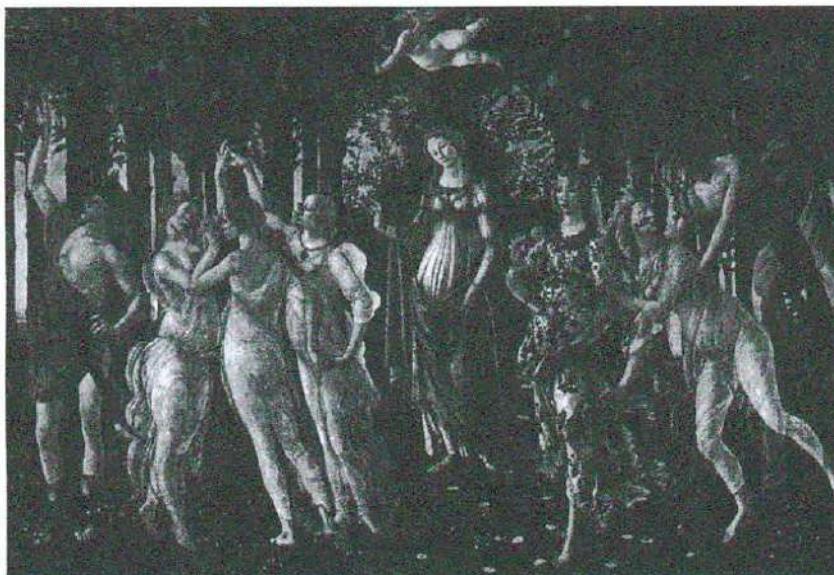
<sup>39</sup> Anthony Pagden, *op. cit.*, trata claramente este asunto con un buen manejo de fuentes y bibliografía. También T. Todorov, *La conquista de América. La cuestión de otro*, México, 1987,

## Bibliografía

- Baldry, H. C., *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge, 1965.
- Balsdon, J. P. V. D., *Romans and Aliens*, Londres-Duckworth, 1981.
- Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México-Buenos Aires, 1998.
- *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, 2005.
- Calame, C. L., *Sciences et racisme*, Lausanne, 1986.
- Dauge, Y. A., *La barbarie. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et la civilisation*, Bruselas, 1981.
- Diller, A., *Raice mixture among the Greeks before Alexandre*, Urbana-Illinois, 1937.
- Ellinger, Pierre, "Il mito: riscritture e riusi", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, II, 2, Torino, EINAUDI, 1997, pp. 839-866.
- Goffart, W., *Barbarians and Romans, A.D. 418-584. The Techniques of Accommodation*, Princeton, 1980.
- Greeks et Barbares*, Entretiens sur l'Antiquité classique, VIII, Vandoeuvres-Genève, 1962.
- Hall, Edith, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989.
- Hartog, F., *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1980, trad. inglesa Berkeley-Londres, 1988; trad. esp. Buenos Aires, 2002.
- Hirsch, S. W., *The friendship of the Barbarians: Xenophon and the Persian empire*, Hanover-London, 1985.
- Momigliano, A., *Alien Wisdom: the Limits of Hellenization*, Cambridge, 1975, trad. esp. México, 1988.
- Murray, G., *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, 1954.
- Murray, Oswyn, "La Grecia degli 'eroi': mito, storia, archeologia", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, 2, I, Torino, EINAUDI, 1996, pp. 173-188.
- Nippel, Wilfried, "La costruzione dell'altro", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, I, Torino, EINAUDI, 1996, pp. 165-196.
- Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural, el indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, Madrid, 1988.
- Peschanski, Catherine, "Os bárbaros em confronto com o tempo (Heródoto, Tucídides, Xenofonte)", en Bárbara Bassin, Nicole Loraux, Catherine Peschanski, *Gregos, bárbaros, estrangeiros*, Rio de Janeiro, 1993.
- Schmidt, Margot, "Iconografía del mito", en *I Greci, Storia, Cultura, Arte e Società*, II, I, Torino, EINAUDI, 1996, pp. 867-896.
- Thebert, Y., "Réflexions sur l'utilisation du concept d'étranger: évolution et fonction de l'image du Barbare à Athènes à l'époque classique", *Diogenes*, 112, (1980), pp. 96-115.
- Todorov, T., *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, 1987.
- Tyrrell, W. B., *Amazons: a Study in Aeneian Mythmaking*, Baltimore, 1984.

## OS MISTÉRIOS DO SABER E DO AMOR EN BOTTICELLI<sup>1</sup>

FRANCISCO MARSHALL<sup>2</sup>



Sandro Botticelli, *Primavera*, c. 1482, têmpera sobre madeira, 203 × 321 cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.

A obra conhecida como “Primavera” de Botticelli merecia um outro nome, pois trata, na verdade, de um rito amoroso presidido por Vênus, coadjuvada por Mercúrio: um mistério do amor e do saber. A primavera é sem dúvida um dos componentes da obra, que tem em

<sup>1</sup> Conferência apresentada nas VIII Jornadas “El Imaginario en el mito clásico”, dia 24 de agosto de 2007, 19h, Academia Nacional de Ciências de Buenos Aires, org. Hugo Bauzá.

<sup>2</sup> Professor do Departamento e PPG História do IFCH e do PPG Artes Visuais do Instituto de Artes UFRGS (Porto Alegre, Brasil), marshall@ufrgs.br.

posição de centralidade Vênus e o Cupido e é complementada por representações de Zéfiro, de uma ninfa *Chloris* que devém Flora, das Três Graças, de Mercúrio e por numerosos detalhes integrados em um movimento dramático que empresta unidade sinfônica ao conjunto expressivo. Este conjunto tem sua beleza intensificada pela inteligência dos símbolos e alegorias consagrados em um verdadeiro jardim de Vênus e Mercúrio. Aby Warburg, que se refere a essa pintura como “a assim chamada Primavera”, concorda que:

“(...) se o título da obra conhecida como *Primavera* deve ser tirado do repertório de idéias correntes na própria época do artista, então ela deveria ser chamada *Il regno di Venere* – o reino de Vênus” (Warburg, 1999, 130).

Assim faz Warburg em outros passos, onde a chama simplesmente de “O reino de Vênus”. Já Vasari (*Vite*, 3, 312) a havia referido como “uma das duas Vênus” que ele vira na *villa* do Duque Cosimo em *Castello*. Nesta visão dos domínios de Vênus / Afrodite, expressa-se em imagens um conjunto de concepções modernas sobre o amor – o amor pagão e misterioso, onde vida, corpo, beleza e elevação espiritual estão em harmonia.

Tudo indica (Warburg, 1999, 158-9; Francastel, 1973, *passim*; contra: Gombrich, 1945) que a trama simbólica e certos detalhes da obra rememoram uma circunstância particular da experiência amorosa, da experiência de vida, de amor e de morte, tocando no coração de muitos florentinos: os amores e a morte de Simonetta, atingindo a família Medici. Como mistério, a obra trata de uma iniciação – a iniciação amorosa, e faz dessa iniciação um caminho de elevação sensual e espiritual (Afrodite e Hermes, *i.e.*, Vênus e Mercúrio).

Obra prima da estética florentina, esta é sem dúvida uma das obras de mais intensa carga simbólica e alegórica jamais realizada, na qual se apresenta e se comenta um programa literário, filosófico, estético e esotérico representativo do apogeu da cultura vivido na *Firenze* dos Medici, ao final do século XV. Sua complexidade vem não apenas da riqueza e da consistência de suas referências, mas especialmente do fato de que ela enuncia e concilia diferentes aspectos do mito amoroso, formulando uma sintaxe imagética e simbólica em que a seqüência combinada de episódios, personagens e movimentos e, especialmente, sua finalização, requisitam uma hermenêutica. É uma obra, portanto, que enleva pela beleza e convida à interpretação, projetando na mente do leitor o mesmo mistério de beleza e saber contido na trama e no ambiente representados na tela.

Neste capítulo, respeitando algumas normas de Panofsky (1991), realizaremos a descrição pré-iconográfica e as análises iconográfica e iconológica da pintura, destacando todas as formas representadas, sublinhando detalhes formais portadores de sentido, examinando o drama (mitos e ritos) e situando em seu contexto expressivo todos os sinais e idéias presentes, *i.e.*, suas especulações históricas e poéticas. Servem-nos como avatares para esta leitura, além do próprio Botticelli e seus amigos literatos (sobretudo Marsilio Ficino e Angelo Poliziano), as interpretações de Aby Warburg (1999), Jean Seznec (1953), Edgar Wind (1958) e Pierre Francastel (1973). A análise formal vai de mãos dadas com a interpretação de símbolos e alegorias.

1. Composição: a obra tem uma disposição horizontal, apresentando um plano de ação que se desenvolve da direita para a esquerda (do observador); este é o sentido em que se movimentam os grupos e indivíduos dotados de movimento bem como para onde se dirigem os sinais divinos (seta do Cupido, gesto de Vênus e caduceu de Mercúrio). Rigorosamente, a ação tem uma proveniência e uma consequência celestial, pois a ação à direita inicia-se com o movimento descendente de Zéfiro (a figura alada, azulada e de bochechas infladas que se lança entre o arvoredado, no quadrante superior direito) e culmina com o movimento ascendente presidido por Mercúrio (igualmente alado, dispersando nuvens com seu caduceu, no quadrante superior esquerdo). Se considerarmos esses dois referenciais, podemos identificar também um caráter circular na dinâmica das ações, pois se representa um drama de origem e destino celestial, muito embora a representação da esfera celestial em si esteja oculta, atrás das nuvens e acima das copas de árvores. Devidamente indicada a fonte e destino celestiais, a obra trata de situações empíricas, realizadas em diferentes aspectos da experiência do amor, mas esta, portanto, deve ser considerada também em sua celestialidade, *i.e.*, como parte de um ciclo cósmico.

O sentido da direita para a esquerda deve ser considerado primordialmente no processo de leitura. O ambiente representado tem três planos visuais: o primeiro, diante do observador, apresenta um conjunto de figuras humanas de estatura similar, dominando cerca de dois terços da altura do quadro. O segundo plano é formado por densa e escura vegetação; as copas das árvores formam um bloco visual compacto. Ao fundo (terceiro plano), insinua-se um céu de azul radiante, bem diurno. A ação ocorre inteiramente no primeiro plano, no qual Botticelli distribui luz difusa sobre os personagens, destacando-

os contra o fundo escuro formado pela vegetação (um bosque algo sombrio).

Ainda quanto ao movimento, convém ressaltar que o quadro possui uma sensível cadência coreográfica, transpirando musicalidade. Este espírito musical aflora especialmente na dança das Três Graças, mas aparece também nos passos de Flora/Primavera. Haveria vários caminhos da teoria musical renascentista para pensarmos e tentarmos ouvir esta música, sobretudo pensando as correlações entre os Deuses, os planetas e as alturas musicais, assim como observando os passos de dança. Ao comissionador da obra, Lorenzo de Médici (1449-92), ele próprio um compositor inspirado, e para seus contemporâneos, essa atmosfera musical poderia ser percebida junto com a pintura.

2. Fontes: Dempsey (1968), que realizou um dos estudos mais acurados sobre as fontes clássicas desta pintura de Botticelli<sup>3</sup>, sustenta que a obra é baseada no calendário agrícola romano; que a figura central de Vênus é baseada na descrição do *Venus hortorum* em Columella, em *De re rustica*, X; que a metade direita do quadro, incluindo, Zéfiro, *Chloris*, Flora, Vênus e Cupido, deriva da descrição de uma parada de divindades primaveris por Lucrécio em *De rerum natura* (vv. 737-40), glosada por Ovídio nos *Fasti*, e que a metade esquerda comenta visualmente a Ode a Vênus de Horácio, com uma (improvável, posteriormente descartada – Dempsey, 1971) intrusão de Filóstrato, bem como uma glosa de Sêneca, *De beneficiis*, I, 3 ss. e o lastro da Teogonia de Hesíodo, especialmente no que tange às Três Graças. A estas fontes, acrescentam-se os ecos de Sêneca em Leon Battista Alberti, algo de Boccaccio e Petrarca, numerosos poemas então recentemente publicados por Angelo Poliziano, bem como o tratado *De Amore* (Ferruolo, 1975) e a biblioteca platônica e neoplatônica comentada por Marsilio Ficino<sup>4</sup> e com ela também Virgílio e grande grei de autores greco-latinos, familiares a esta corte singularmente erudita.

3. Figuras: ao todo, aparecem 9 figuras antropomórficas, todas de natureza divina (deuses e ninfas), organizadas em 3 grupos: à direi-

<sup>3</sup> Uma boa sùmula com excertos encontra-se também em ensaio de Hans Zimmermann: *Quellensammlung in neun Sprachen : Botticelli : Geburt der Venus / Primavera : Homerischer Aphrodite-Hymnus : Ovid : Fasten 5,183 ff*, in: <http://12koerbe.de/pan/hesiod-b.htm#Ovid,%20Fasten%205,183%20ff>.

<sup>4</sup> Especialmente *Commentarium in Convivium Platonis De Amore*, Firenze, 1482 (manuscrito de 1469, revisado em 1471; Devereux, 1975).

ta, o primeiro trio, com Zéfiro, *Chloris* e Flora (Primavera); ao centro, acima e ao final, Vênus, Cupido e Mercúrio; na metade esquerda, as Três Graças, dançando. No grupo de figuras representadas, destacam-se duas figuras estáveis (relativamente estáticas), ambas vestidas com manto purpúreo e ostentando inequívocos sinais de sua majestade olímpica. A primeira dessas figuras, Vênus, está colocada ao centro e se posiciona em um plano visual um pouco acima dos restantes personagens, encaixada em um nicho visual em que seu vulto bem iluminado é emoldurado por uma espécie de halo natural que Botticelli molda com folhagens<sup>5</sup>, copas de árvores e o azul do céu. A outra figura é ninguém menos que Mercúrio com seu caduceu, de costas para a ação mas coordenado com os movimentos que o precedem, especialmente com o que se inicia no gesto manual de Vênus e com o olhar de uma das Graças. Ambos os deuses estão estáveis (quase estáticos), mas presidem movimentos que dão sentido e grandeza ao quadro.

Vênus / Afrodite aparece sob a forma de Vênus pudica, inteiramente vestida e com expressão serena. Ela aqui nada tem de lúbrica; sua imagem negocia diretamente com a das Madonas, insinuando comparações na expressão da sacralidade amorosa. Sua mão esquerda sustenta a dobra do manto púrpura, acentuando o desenho de sua região ventral que, a propósito, constitui o centro vertical e visual da pintura; no desenho do ventre, opõem-se duas cores: o branco do vestido e o púrpura do manto divino. Sua mão direita está espalmada, voltada para cima, com a palma dirigida para o grupo à sua direita (as Graças), em um movimento benfazejo, acompanhado com leveza pela posição dos seus pés, que se dirigem, igualmente, à esquerda. Um véu cobre sua cabeça, ocultando parcialmente os cabelos, que estão, atrás do manto, soltos. Sua veste branca (vestido longo e solto) é ornamentada com faixas que parecem um colar e cujo desenho sublinha-lhe o contorno dos seios. Destas faixas (ou de um colar que parece uma faixa) pende um medalhão com imagem de difícil identificação. Esta vestimenta é a mesma que Vênus utiliza no quadro em que aparece com Marte (NGA, Londres), após o coito. Seus pés vestem sandálias delicadíssimas, *design* de Botticelli.

O deus Mercúrio aparece vestindo sandálias aladas (inaparentes em muitas reproduções) e um manto de cor púrpura similar ao de

<sup>5</sup> Dempsey (1968, 256, n. 19) especula que seja murta (*Myrtus communis*), folhagem sagrada usualmente associada a Vênus. Deve-se considerar certa inacurácia em Botânica, típica de Botticelli.

Vênus, porém decorado com labaredas voltadas para baixo, símbolo clássico de *Thânatos*, morte, o que pode ajudar a esclarecer qual aspecto de Mercúrio está em questão: psicopompos (condutor de almas), o Mercúrio ligado à morte e ao destino das almas, as transformações derradeiras da vida. Sua mão direita ergue-se portando o caduceu (bastão ornado com serpentes entrecruzadas); o deus observa uma pequena nebulosa situada na extremidade superior esquerda da obra e a movimentada com o caduceu. Dissolver nuvens e alcançar visão celestial: eis a finalidade do saber de Hermes. Esta nebulosa parece ser a miniatura de uma nuvem maior e está colocada diante das copas das árvores. É nela que o deus se concentra: ele está de costas para a ação e aparentemente indiferente ao que se passa ao seu lado. Tal como o Marte representado em outra obra célebre de Botticelli (a já referida *Vênus e Marte*, NGA), este Mercúrio exala sensualidade juvenil. Seu manto púrpura entreaberto é preso pela mão esquerda, junto à cintura. Sua cabeleira longa, ondulada e ruiva é coberta por um casquete. Destaca-se sobre sua vestimenta uma pequena espada (ou grande adaga), guardada em uma bainha presa em um cinto que pende de seu ombro direito. Sua postura parece ser uma homenagem de Botticelli a Policleto e a escultura grega clássica, referidas nas posições de tensão e repouso, no movimento do tronco e na idealização da forma física. Este Mercúrio está postado à cabeça de um cortejo afrodisíaco, em que dois ritos de transformação amorosa têm lugar, os ritos das ninfas (noivas) *Chloris* e *Castitas*.

Personagem culminante, Cupido sobrevoa Vênus e, assim, paira acima de todas as figuras, com olhos vendados e o carcaés repleto; ele dispara uma flecha cuja cabeça é uma pequena labareda (voltada para cima, *i.e.*, o símbolo clássico do apaixonamento) e segue em direção a uma das três Graças que dançam na seção esquerda do quadro. Sua integração visual com o espaço ocupado por Vênus (seu nicho vegetal) é extraordinária. Coordenado com Vênus, Cupido voa em um plano de ação superior, tendo ao seu lado as copas floridas e frutuosas de várias árvores, aparentemente maçãs (fruta de Afrodite). No nível dessas copas, a única árvore destoante, à direita, curva-se ao peso de Zéfiro. O corpo do Cupido estende-se no mesmo rumo (direita-esquerda) de todo o movimento do quadro e é também o foco de uma série de linhas ordenadoras do desenho. A seta dirige-se ao coração de uma das Três Graças; irá trespassar-lhe o ombro esquerdo desnudo e atingir-lhe o coração, incendiando-o com paixão amorosa.

Além dessas figuras, nas duas metades (direita e esquerda) do ambiente representado há dois grupos formados cada um por três

personagens; Wind designa-os «tríades» e faz uma série de analogias com símbolos e processos místicos neoplatônicos (Wind, 1958). Estes dois grupos representam temas canônicos do imaginário clássico renascentista: à direita, o rapto de *Chloris* por Zéfiro, à esquerda a dança das três Graças. Examinemos a iconologia de ambos os grupos.

A cena inicial, à direita, é perturbada pelo sopro de Zéfiro, que desce dos céus afastando os galhos de uma árvore (um loureiro, possível referência a Lorenzo, comitente da obra, patrono cultural da cidade), perseguindo uma jovem que o mira assustada e foge, com as mãos estendidas no sentido oposto. Zéfiro tem pele argêntea (Hesíodo, *Teogonia*, v. 379: o “argênteo Zéfiro”) e veste um manto azul que esvoaça por efeito de seu movimento, tem grandes asas e a boca inflada – sinal dos ventos. Sua expressão é viril e impetuosa. O vento oeste, Zéfiro dos gregos e Favonius dos romanos, traz a primavera e é tido como frutuoso; a pintura o representa no momento em que põe as mãos na jovem *Chloris*. Esta, por sua vez, está coberta por um vestido translúcido, que começa a lhe cair dos ombros, renunciando a nudez proveniente e a consumação das vontades de Zéfiro<sup>6</sup>. Da sua boca brota um ramo de flores (possivelmente uma rosa). Com base no poema de Ovídio que inspira a cena (*Fastos* V, 2 de maio), podemos identificá-la como a ninfa *Chloris*. A terceira figura do grupo é uma jovem colocada em pé, entre *Chloris* e Vênus. Sua postura é intrigante: ao mesmo tempo em que aparenta, do tronco para cima, grande estabilidade, seus pés movem-se delicadamente para a esquerda (no sentido da ação do quadro), dando a impressão de tratar-se de um gesto coreográfico. Esta jovem olha frontalmente para o espectador do quadro, o que levou vários intérpretes a considerá-la a protagonista, em detrimento da divindade que preside o rito, ao centro. A jovem está coroada com guirlanda de flores e expressa uma serenidade líbrica. Parece muito mais sensual do que a própria deusa do amor, à sua direita. A intensidade desta figura e sua correspondência com a figura divina de Vênus efetivamente compele o olhar e produz forte impressão nos espectadores, mas nem por isso a hermenêutica deverá desdenhar a centralidade soberana da deusa Vênus, ao centro da obra.

Essa cena à direita do quadro é o exemplo clássico de alegoria pictórica renascentista. Trata-se da ilustração precisa dos versos de

<sup>6</sup> William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), um bom leitor de Botticelli, pintou também um Zéfiro e Flora (1875, MBA, Mulhouse, FR), bastante reproduzido. Nele, ambos têm um envolvimento muito mais gentil e amoroso.

Ovídio nos *Fastos* (V, vv. 193-214), na página reservada a 2 de maio, onde o poeta (ou melhor, a própria ninfa Flora, que assume a voz poética) narra como Zéfiro perseguiu a ninfa *Chloris*, a violentou mas, depois, arrependido, a recompensou transformando-a na ninfa Flora, responsável pela floração e pela primavera, bem como por tudo que brota e floresce (no caso, o amor). A Flora, por sua vez, aparece aqui em sua expressão *genetrix*, espargindo flores que tomam conta de todo o ambiente, sustentado sobre um gramado florido. Esse 2 de maio está ligado à época da Florália (*i.e.*, *Ludi Florales*), uma grande festa primaveril que tomava Roma antiga entre os dias 28 de abril e 3 de maio, consagrada a Flora, celebrada com cortejos e decorações florais pela cidade<sup>7</sup>. Trata-se aqui de um caso claríssimo de alegoria visual da literatura, pois Botticelli moveu o pincel a partir de cada palavra e verso de Ovídio. Por conseguinte, a leitura destes versos elimina qualquer dúvida com relação à identidade das figuras deste grupo e sua função ritual. No caso, representam um mito amoroso (terrível, diga-se) do qual resulta uma conseqüência cósmica fundamental: a Primavera. Por esta analogia, a personagem de Flora pode ser designada como Primavera, embora a transformação de *Chloris* em Flora, tal como narrada em Ovídio, signifique também a tradução (linguística e cultural) do grego para o latim e a gênese de uma entidade romana específica, mais complexa do que a primavera.

Além da alegoria de Ovídio – que certamente encantava aos seus contemporâneos, sobretudo ao círculo erudito de Lorenzo Medici e Marsilio Ficino –, deve-se ressaltar que o mito representado é um mito metamórfico, a transformação de *Chloris* sob o ímpeto amoroso de Zéfiro, de onde surge Flora e com ela a primavera, a brotação. É esta Flora/Primavera o personagem posicionado mais proximamente de Afrodite/Vênus, hábil a complementá-la como se epíteto fosse. Ela entrega o drama a Vênus em grande intensidade – não apenas a partir do sopro de Zéfiro e da tensão de *Chloris*, mas também em sua luxuriosa expressão e generosa performance. Para acentuar sua força, Botticelli a colocou em frontalidade e olhando diretamente para nós, como se ela determinasse, com este olhar, em qual momento da condição humana e das idades da vida ele nos identifica e consagra sua obra: a juventude amorosa, apaixonada. Neste ato ele constituiu seu espectador (leitor) ideal e determina o apogeu da obra, brotação

<sup>7</sup> Esta procissão é belamente ilustrada em uma pintura de Alma-Tadema: *Spring*, (opus cccxxvi), óleo sobre tela, 1894, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, acompanhada de versos de A. Swinburne.

primaveril. Significativamente, o quadro foi uma doação de Lorenzo a seu jovem sobrinho, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, na ocasião de suas bodas (ou de sua maioridade, como sustenta Rubinstein, 1997), c. 1482, e teria estado em exibição na antecâmara nupcial (Smith, 1975), junto de *O nascimento da Vênus*, o que explica toda a funcionalidade amorosa predominante. Neste caso, poderíamos ler a pintura como uma espécie de poesia epitalâmica, celebrando núpcias (Zirpolo, 1992). Warburg defende (com adesão ilustrada de Francastel) que esta Flora (Primavera) é um retrato da genovesa Simonetta Cattaneo (contra: Gombrich, 1945), a jovem esposa do florentino Marco Vespucci, a qual arrebatou o coração de Giuliano Medici (o irmão mais novo de Lorenzo, 1453-1478) e logo morreu, no dia 26 de abril de 1476, aos 23 anos de idade. O próprio Giuliano faleceria também jovem, com 25 anos, a 26 de abril (!) de 1478, esfaqueado em uma conspiração no domingo de Páscoa, no Duomo de Firenze, da qual Lorenzo saiu ferido. A paixão (duplamente) trágica de Giuliano é tema da segunda parte do poema *Giostra* (o «torneio», c. 1476), de Angelo Poliziano (1454-1494), classicista e menestrel florentino, servidor dos Medici<sup>8</sup>. Estes eventos ajudam a compreender os sentidos de amor e de morte implicados na obra.

A segunda tríade (para usar a terminologia de Wind), apresenta a versão original de Botticelli para o clássico tema da dança das Três Graças, versão esta posteriormente imitada por Antonio Canova (em 1799). O tema procede da antiguidade romana e possui diversas versões, especialmente um belo antecedente pictográfico encontrado em Pompéia, desconhecido de Botticelli. Nos afrescos do *Palazzo Schifanoia*, em Ferrara, encontra-se na alegoria de Vênus, correspondendo ao mês de abril, uma belíssima versão renascentista das Três Graças, próxima de Botticelli. Estas Graças, porém, como a maior parte das versões antigas e modernas, diferem das de Botticelli em dois pontos cruciais: primeiramente, aparecem nuas (como, aliás, preconizado por Alciato<sup>9</sup> no Emblema 163: «pois o amor reside na honestidade da mente e agrada por sua pura simplicidade»), enquanto as do pintor florentino vestem trajes diáfanos, tal como descrito em Horácio (*Carmina* I, 30) e Sêneca (*De beneficiis* I, 3,5), expressando ambigualmente pudor e sensualidade. Além disso, o gestual das mãos revela o quanto Botticelli se esmerou por representar uma coreografia original, dotada de uma dinâmica diferente das representações

<sup>8</sup> Versão integral na Biblioteca Italiana: <http://www.bibliotecaitaliana.it>.

<sup>9</sup> Com imagem canônica, em <http://www.mun.ca/alciato/e163.html>.

tradicionais. O conjunto de Botticelli contém um movimento altamente musical e bastante intenso, tanto no sentido geral do grupo (acompanhando a cadência direita-esquerda) como em sua dialética interna. Na tradição clássica, as Três Graças assumem diferentes nomes e significados, conforme o poeta ou o intérprete em pauta<sup>10</sup>. Neste caso em particular, parece correto acompanhar a interpretação de Wind, a partir do estudo da iconologia das Graças e particularmente de uma medalha de Pico de la Mirandola (1958, 118), que aí identifica as graças *Castitas* (Castidade, mas também como juventude pura; Wind: “*Juvenescentia*”), *Pulchritudo* (Esplendor) e *Voluptas* (Volúpia ou, com Wind, Abundância; alternativa: *Amor*). Do conjunto das Três Graças, destaca-se aquela que é o alvo preciso da seta de Cupido e que está ao centro do grupo, sendo conduzida pelas outras duas Graças, enquanto fica enlevadamente a figura de Mercúrio, localizado logo a seguir, no caminho de seus passos, que se dirigem à esquerda do quadro, acompanhando o movimento geral da trama. Esta Graça, tal qual *Chloris* no grupo à direita, tem seu ombro desnudado e está no centro da tríade. É ela, *Castitas*, a protagonista do rito amoroso ora representado; ela é acolhida com ternura por *Voluptas*, que está à sua frente e a olha amorosamente<sup>11</sup>; ao seu lado direito, *Pulchritudo* ergue seu braço direito, com o qual encontra a mão esquerda de *Voluptas* e com ela forma um arco elevado, ao mesmo tempo coroando e protegendo *Castitas*, além de sublinhando visualmente sua figura. As Três Graças estão descalças, diferentemente de Vênus e de Mercúrio mas tal como *Chloris* e Flora.

Sobre a interpretação deste grupo, cabe destacar a belíssima e muito arrojada hermenêutica neoplatônica de Wind:

“Tanto quanto a dialética possa ser dançada, isso foi realizado neste grupo. ‘Oposição’, ‘concórdia’ e ‘concórdia com oposição’, todas as três estão expressas nas posturas e passos e no estilo articulado de juntar as mãos. Colocadas palma contra palma para sugerir um encontro mas quietamente encadeadas na ausência de conflito, elas se erguem alto para formar um nó significativo quando ilustram a Beleza da Paixão” (Wind, 1958, 118-9)

<sup>10</sup> Ver *Hinos órficos* LX, 3; Hesíodo, *Teog.*, 907; Pausanias, IX, 35; Plutarco, *Moralia*, 778E. Transcrições latinas de Ficino em *De amore*, V, 2 (apud Wind, 1958, 118). Em Alciato, *e.g.*, seus nomes são *Euphrosyne* (Felicidade), *Aglaia* (Esplendor) e *Pitho* (Persuasão).

<sup>11</sup> A reconciliação de *Voluptas* e *Castitas*, equiparada à reconciliação de Venus e Minerva, era um tema predileto da imaginação florentina; *chez* Botticelli, além desta pintura, veja-se também o *Minerva e o Centauro*, também na Uffizi (Wittkower, 1939).

O movimento das palmas das mãos nos oferece ainda uma chave para se compreender o *telos* (finalidade) ritual desta “dança dialética”, pois a palma esquerda da ninfa *Castitas*, acolhida por *Voluptas* (i.e., o cerne do «nó amoroso» desta dança), está em correlação direta com a palma da mão direita de Vênus. Com o *enthousiasmos* de *Castitas* e Vênus, consuma-se o mistério amoroso. Neste momento, delinea-se para o espectador uma nova tríade, composta por Flora (Primavera)<sup>12</sup>, Vênus e *Castitas*. Se optarmos por Cupido como ápice deste triângulo, então teremos Vênus ao centro, em seu gesto “erotokrator”.

4. Hermenêutica: a figura de Hermes (Mercúrio) colocada ao final da composição, conduzindo o grupo e finalizando os movimentos antecedentes, fornece o critério para se equacionar o conjunto de elementos do quadro e a chave para se interpretar seus significados. Mercúrio psicopompos e transformador, deus que preside as metamorfoses, aqui, metamorfoses amorosas, configuradas nas iniciações amorosas de *Chloris* e de *Castitas*. Todavia, o deus que conduz as almas no além-morte, vestido com manto repleto de simbologia de *Thánatos*. Amor e morte. O sopro do desejo incontido, a intesidade e a exuberância da paixão amorosa, sua vitalidade, que inunda a natureza com o esplendor primaveril. Os fastos de abril e de Vênus (Afródite), a potência soberana e benfazeja da deusa do amor. A música do amor, seu enlevo e a complexidade de uma trama ritual, cooperativa, fraternal e doce, transformadora. Ao final, subitamente, a morte, mas com ela a condução a uma dimensão superior, elevada. Os transe do amor não se encerram na finitude e na efemeridade dos eventos humanos. A realização amorosa, ela própria um mistério divino, vital, musical, puro, é parte de um ciclo cósmico maior que, com sabedoria, integra-se em um cosmos conhecido dos que se habilitam para as verdadeiras iniciações: do saber e do amor.

#### Referências

Dempsey, Charles. Mercurius. Ver: The Sources of Botticelli's Primavera. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 31. (1968), pp. 251-273.

<sup>12</sup> Este vértice poderia ser também Chloris, com ainda maior simetria; não esqueçamos que ambas são uma só, transformada: “Eu era Chloris, agora sou chamada Flora: a forma grega do meu nome foi corrompida em latim” (Ovídio, *Fasti* V, 195-6).

- Dempsey, Charles. Botticelli's Three Graces. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 34. (1971), pp. 326-330.
- Devereux, James A. The Textual History of Ficino's De Amore. *Renaissance Quarterly*, Vol. 28, No. 2. (Summer, 1975), pp. 173-182.
- Ferruolo, Arnolfo B. Botticelli's Mythologies, Ficino's De Amore, Poliziano's Stanze Per La Giostra: Their Circle of Love. *The Art Bulletin*, Vol. 37, No. 1. (Mar., 1955), pp. 17-25.
- Francastel, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Gombrich, E. H. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8. (1945), pp. 7-60.
- Holberton, Paul. Botticelli's 'Primavera': che volea s'intendesse. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 45. (1982), pp. 202-210.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.
- Rubinstein, Nicolai. Youth and Spring in Botticelli's Primavera. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 60. (1997), pp. 248-251.
- Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods*. New York, Harper & Row, 1953 (orig. London, 1940).
- Shearman, John. The Collections of the Younger Branch of the Medici. *The Burlington Magazine*, Vol. 117, No. 862. (Jan., 1975), pp. 12+14-27.
- Smith, Webster. On the Original Location of the Primavera. *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1. (Mar., 1975), pp. 31-40.
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles, The Getty Research Institute Publications Programs, 1999 (orig.: 1893).
- Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York, The Norton Library, 1958.
- Wittkower, Rudolf. Transformations of Minerva in Renaissance Imagery. *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 3. (Jan., 1939), pp. 194-205.
- Zirpolo, Lilian. Botticelli's "Primavera": A Lesson for the Bride. *Woman's Art Journal*, Vol. 12, No. 2. (Autumn, 1991 - Winter, 1992), pp. 24-28.

*Pintura:*

Alessandro Botticelli, *Primavera*, c. 1482, têmpera sobre madeira, 203x321cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.

## MITO Y POLÍTICA EN EL MUNDO GRIEGO

### Edipo y la construcción imaginaria del tirano

CECILIA AMES

Las relaciones entre mito y política pueden ser abordadas desde diferentes perspectivas y el análisis de esta problemática se puede focalizar en una variedad de textos y manifestaciones de la cultura griega. Para el caso de la tiranía (*tyrannís*), término que designa el gobierno del tirano, tenemos a disposición escasos testimonios. Tiranía es una palabra de origen oscuro que aparece por primera vez en los versos de Arquíloco de Paros<sup>1</sup> y sin duda comenzó emplearse en el siglo VII para designar un fenómeno político nuevo. Para entender los desarrollos políticos producidos en este siglo que dieron lugar a ese fenómeno político contamos con los fragmentos contemporáneos de Teognis y Alceo. Teognis observa que la discordia civil es el resultado de hombres que gobiernan a su antojo y Alceo usó el término tirano, para designar el puesto en que el pueblo ha colocado a Pítaco<sup>2</sup>, ambos poetas relacionan el tirano con el gobierno de un solo hombre y el atropello a toda la sociedad<sup>3</sup>. Alrededor de este fenómeno de la tiranía se desarrollaron una serie de tradiciones y leyendas que encontramos de modo detallado en el relato histórico de Heródoto. Estas tradiciones y leyendas en torno a diferentes tiranos y sus familias permitieron la consideración crítica de algunas cuestiones políticas fundamentales no sólo en el contexto del peligro constante de caer en la tiranía sino de otros problemas más generales en torno a las rela-

<sup>1</sup> Arquíloco la utiliza en un poema muy citado en el que dice que no echa de menos nada: ni las riquezas de Giges, ni la facultad de obrar como los dioses, ni una gran *tyrannís*.

<sup>2</sup> Frag. 348. Pítaco, c. 650, gobernó Mitilene (Lesbos) junto con el tirano Mirsili. Intentó limitar el poder de la nobleza y ejerció el poder apoyándose en los sectores populares.

<sup>3</sup> Alceo frag. 306; Teognis, 1.181-1.182.

ciones entre ciudadanos en el seno de una ciudad y también en el marco de las relaciones entre diferentes ciudades. Sin duda la tiranía surge de las tensiones existentes en las sociedades que intentan regular su propia identidad colectiva frente al deseo de aquellos, cuya familia o posesiones, le dan poder para actuar arbitrariamente, por eso la tiranía fue un paso en el camino de autorregulación de la polis. De acuerdo con esto, la tiranía, como fenómeno y problema esencialmente ciudadano, es un tema presente en los lugares de encuentro de la ciudad, el ágora y el teatro, y de allí que constituye uno de los temas fundamentales del espectáculo ciudadano por excelencia, la tragedia ática del siglo V.

La tragedia ocupa sin duda un lugar privilegiado para analizar la tiranía y a la vez observar la relación ente mito y política, ya que, siguiendo la precisa y contundente afirmación de Walter Nestle, la tragedia nace cuando el griego comienza a ver el mito con la mirada del ciudadano. Indudablemente las tragedias no son mitos, pero el mito griego está en la base, los personajes de las tragedias griegas no son libres invenciones literarias, los héroes trágicos han sido tomados del repertorio de leyendas heroicas a las que Homero y autores de otros ciclos épicos habían dado forma, pero las prácticas tiránicas centrales a la tragedia hacen que la caracterización sea diferente de la homérica<sup>4</sup>. En la tragedia el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos en la tradición heroica y mítica, pero la solución se les escapa pues ésta ya no es el resultado de una acción individual sino de valores colectivos en el marco de la nueva ciudad democrática. Desde esta perspectiva *Edipo Rey* no es una versión más del mito de Edipo, es una obra dramática inserta en la Atenas del 420<sup>5</sup> y sin duda es posible decodificar en ella un marco de referencia común que posibilitaba la comunicación entre el poeta y su público, ese marco de referencia contemporáneo posibilita el doble proceso de inclusión y reelaboración del mito tradicional<sup>6</sup>. El género trágico nace a finales del siglo VI,

<sup>4</sup> Cfr. Morgan, *Populary Tyranny. Sovereignty and its Discontes in Ancien Greece*, Univ. Texas Press, 2003.

<sup>5</sup> Pero el carácter histórico de la tragedia no conduce a pensar que ella misma es fuente de conocimiento para la historia de la ciudad y de hecho el trasfondo histórico que se puede investigar en ellas es bastante limitado, al menos para Esquilo y Sófocles. Sin duda se puede pensar que la epidemia descrita al inicio de *Edipo rey* debe algo a la peste de Atenas del 430, pero Sófocles podría haber encontrado en la *Iliada* la evocación de una epidemia amenazante para la comunidad.

<sup>6</sup> J.-P. Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua I*, Ed. Taurus, Madrid, 1987, p. 10, ve este marco de referencia como el trasfondo que hacía inteligible las estructuras de la pieza. Esclarece *Edipo Rey* en base a un procedimiento ritual, el *pharmacós*,

cuando el lenguaje del mito ya no está en conexión con la realidad política de la ciudad. Pero este trasfondo mítico se reactualiza y resignifica en la tragedia, un género que nace en Atenas a fines del siglo VI y se desarrolla por espacio de un siglo en el marco de la polis democrática, de modo que polis y tragedia forman una unidad indisoluble. El mito y la leyenda constituyen sin duda la base sólida a partir de la cual se construye la obra dramática, de modo que los personajes y valores exaltados por la leyenda heroica constituirán los temas y personajes de la tragedia, pero la diferencia sustancial es que la tragedia no los ensalzará ni glorificará, como lo hacía aún la poesía lírica, sino que los cuestionará públicamente en nombre del nuevo ideal cívico ante aquella especie de asamblea o tribunal populares que constituían el teatro griego.

Esto nos aleja de las interpretaciones psicoanalíticas del héroe trágico Edipo y nos sitúa en el plano de la historia y de la política griega, pues el material de la tragedia no es el sueño planteado como una realidad extraña a la historia, con lo que ha quedado en evidencia en el "Edipo sin complejos" de Jean-Pierre Vernant<sup>7</sup>, sino el pensamiento social propio de la ciudad del siglo V, con las tensiones y contradicciones que nacen de ella cuando surge el derecho y las instituciones de la vida política cuestionan, en el plano religioso y moral, los antiguos valores tradicionales. De allí que la consideración del héroe trágico nos coloca frente al tema de la polis y los diferentes conflictos, entre los que la tiranía ocupa un lugar fundamental, pues la abolición de la tiranía en Atenas solo data del 510. Edipo no es el único tirano entre los personajes trágicos, pero sin duda el Edipo que presenta Sófocles en su *Edipo Rey* presenta rasgos paradigmáticos del tirano y héroe trágico, que hacen que esta obra se presente como un espacio preferencial para observar la construcción imaginaria del tirano, una de las aristas fundamentales de la relación entre mito y política en la Atenas del siglo V<sup>8</sup>. A su vez, creemos que en este contexto, *Edipo Rey*

---

y a una institución política, el ostracismo. Pero más allá de esto está la especificidad de la obra trágica, Edipo no es un chivo expiatorio ni una víctima del ostracismo, es el personaje de una tragedia situado en la encrucijada de una decisión.

<sup>7</sup> Vernant, *op. cit.*, 77-100. Es importante el análisis de la diferencia de método y de orientación entre la perspectiva freudiana y la psicología histórica.

<sup>8</sup> En general los estudios filológicos han asociado el tema del tirano con el personaje Creonte más que con Edipo. Creo sin embargo, más allá del tema del comportamiento de tal o cual tirano en particular, que Edipo es paradigmático para la tematización y crítica de la tiranía en un sentido amplio y de abordaje del tema del poder, de las diferentes relaciones entre poder y saber, identificación, ruptura y nuevo concepto de poder en el universo espiritual de la polis democrática.

tiene un estatus especial frente a las demás obras trágicas en cuanto a la caracterización del tirano y la tiranía, pues el tirano no aparece como en la mayoría de las tragedias y relatos históricos y filosóficos tan asociado al dinero y la avaricia sino a la investigación de la verdad y aun en su rol de tirano está comprometido con ella hasta sus últimas consecuencias.

Ahora bien, lo primero que salta a la vista cuando traemos a consideración la figura de Edipo es que hay una gran diferencia entre el mito de Edipo y la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, pues la tragedia de Sófocles no es la simple reproducción del mito. Este trabajo intenta partir de las diferencias entre el mito y la obra trágica, para centrarse en la obra de Sófocles como el primer testimonio de las prácticas judiciales griegas, pues, como dice Michel Foucault, “la tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece a las prácticas judiciales griegas de esa época”. En ese contexto se pretende analizar la construcción de la tiranía y el tirano desde una perspectiva foucaultiana, es decir, teniendo en cuenta la relación y ruptura entre poder y saber, entre poder político y conocimiento de la verdad, esto es, viendo la tragedia como la dramatización de la historia del derecho.

## El mito de Edipo

El mito de Edipo forma parte de un grupo de mitos conectados con la ciudad de Tebas en Beocia y constituye una de las leyendas más célebres y conocidas de la literatura griega después del ciclo troyano. En la poesía épica de los siglos VII y VI el destino de Edipo se narra en el contexto de la saga de la casa real de Tebas, pero lamentablemente esos textos se han perdido. Estos textos épicos trataban del hado de los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, que lucharon como hermanos enfrentados por el trono de Tebas y finalmente murieron en un singular combate, y de Antígona, que desobedeció la orden de Creonte de no enterrar el cuerpo de su hermano. Sin embargo el género más importante al que le debemos la forma más completa del mito es la tragedia del siglo V. Esquilo en su *Siete contra Tebas* (467) trató el tema del enfrentamiento entre los hermanos Eteocles y Polinices. Eurípides presentó los sucesos posteriores en *Las Fenicias* (410), el combate singular entre los hermanos enfrentados y el destino de Antígona, Yocasta y Edipo, quien abandona al final Atenas con Antígona y va a morir en Colono, tema que Sófocles retomó en su úl-

tima tragedia *Edipo en Colono* (401). Pero se puede afirmar que fue Sófocles con su *Edipo Rey* (430-420), elogiada por Aristóteles como la tragedia ideal, quien creó la versión definitiva de la saga y, junto con sus tragedias *Antígona* (442-1) y *Edipo en Colono* (401) ha determinado la forma literaria de la historia hasta nuestros días. Si tenemos en cuenta todos los sucesos transmitidos, podemos dividir la saga de Edipo en la siguientes secciones:

1. Layo, hijo del rey Lábdaco, es llevado a Tebas a los 21 años y busca refugio con el rey Pélope en el Peloponeso.
2. Allí Layo seduce a Crisipo, el hijo de Pélope, y regresa con él a Tebas, donde Crisipo se suicida por vergüenza.
3. Pélope maldice a Layo: que no tenga hijos, o, si los tiene, que muera en sus manos.
4. En Tebas, Layo desposa a Yocasta y sube al trono, pero un oráculo le advierte que no tenga hijos.
5. El matrimonio permanece sin hijos muchos años, pero al final nace uno, Edipo.
6. Por orden de Layo, se clavan los pies del infante y un esclavo expone a éste en el monte Citerón.
7. Un pastor del rey Pólipo de Corinto encuentra al niño.
8. Lo da al rey Pólipo y a su esposa Mérope, que no tienen hijos. Edipo crece en Corinto como hijo de la pareja real. Sólo el rey, la reina y el pastor saben que es adoptado.
9. Durante un banquete, Edipo es acusado por uno de los invitados de no parecerse en nada a sus padres Pólipo y Mérope.
10. Edipo quiere hacer averiguaciones en el oráculo de Delfos, pero Apolo le ordena huir, para no matar a su padre y casarse con su madre.
11. En el viaje de regreso desde Delfos se encuentra con un anciano y sus sirvientes en un cruce de caminos. Se discute acerca de quién ha de pasar primero y Edipo mata al anciano y a uno de sus sirvientes, el otro consigue escapar.
12. Edipo, quien todavía cree que Pólipo y Mérope son sus padres, decide, para escapar del oráculo, no regresar a Corinto, y en vez de ello viaja a Tebas. Allí, los habitantes están siendo acosados por la Esfinge, una monstruosa virgen alada con cuerpo de león. Cada transeúnte que pasa debe resolver la adivinanza. ¿Qué es? Camina sobre cuatro pies a la mañana, sobre dos al mediodía y sobre tres al atardecer. Aquellos que no pueden resolverla, todos hasta ese momento, son devorados por la Esfinge.

13. Edipo resuelve el enigma: es el ser humano, que gatea sobre manos y pies cuando es una criatura, y se apoya en un bastón cuando es viejo. La Esfinge se tira a un abismo, Edipo es proclamado liberador de Tebas y se casa con Yocasta, la reina viuda.
14. Bastante tiempo después, Edipo y Yocasta han tenido entretanto cuatro hijos que ya son adultos, dos varones, Eteocles y Polinices y dos mujeres, Antígona e Ismene. Entonces Tebas se ve atacada por una peste. Acuden al oráculo délfico y éste anuncia que la peste ha de desaparecer apenas se encuentre y castigue al asesino de Layo.
15. Edipo consulta entonces al adivino Tiresias, quien en un principio se rehúsa a compartir su conocimiento, pero al final acusa a Edipo de ser el asesino de Layo. Edipo reacciona hostilmente y acusa a su vez a Tiresias de conspirar contra él junto a su cuñado Creonte.
16. En una conversación entre Yocasta y Edipo se hacen evidentes los siguientes detalles:
  - El oráculo según el cual Layo iba a ser asesinado por su hijo.
  - El oráculo según el cual Edipo iba a matar a su padre y a casarse con su madre.
17. Sin embargo Edipo no se siente afectado y cree ser inocente por las siguientes razones:
  - Se había informado que Layo había sido asesinado por una banda de ladrones; pero él estaba solo cuando mató al anciano con el que se topó en el cruce de caminos.
  - El hijo de Layo y Yocasta había sido expuesto inmediatamente después de nacer, mientras que él es hijo de Pólipo y Mérope, los reyes de Corinto.
  - Después de haber recibido la respuesta del oráculo de Delfos, de que huya para no matar a su padre y casarse con su madre, Edipo se había dirigido a Tebas y no había vuelto a estar en Corinto, por lo tanto, no puede matar a su padre ni casarse con su madre.
17. Un mensajero de Corinto llega a Tebas con la noticia de la muerte de Pólipo. Edipo se siente aliviado porque ahora el oráculo, al menos en su primera parte, ya no puede ser verdadero.
18. El mensajero de Corinto, sin embargo, también le da seguridad a Edipo con respecto a la segunda parte: no puede casarse con su madre por la sencilla razón de que no es el hijo natural de Pólipo y Mérope, sino un hijo adoptivo a quien él mismo, el mensajero, había encontrado una vez en el monte Citerón.

19. Los detalles del hallazgo relatados por el mensajero hacen que Yocasta se dé cuenta de que Edipo es hijo suyo y de Layo. Yocasta se cuelga en el palacio.
20. Edipo hace venir al viejo pastor que expuso al hijo de Yocasta y Layo. Es el mismo sirviente que logró escapar después del asesinato de Layo. Cuando él y el mensajero de Corinto son puestos frente a frente, la verdad completa sale a la luz.
21. Una vez que Edipo, por medio de su indagación exhaustiva, ha descubierto que es el asesino de su padre y esposo de su madre, y después de ser hallada Yocasta muerta, se quita los ojos y abandona Tebas en compañía de su hija Antígona, dejando a Ismene y a sus hijos Eteocles y Polinices bajo la protección de su cuñado Creonte.
22. Edipo y Antígona llegan a una gruta sagrada de las Euménides en Colono, cerca de Atenas, donde es adoptado como ciudadano por Teseo, rey de Atenas. Después de unos intentos por parte de Creonte de llevarlo por la fuerza de regreso a Tebas, y de Polinices por ponerlo de su lado en su lucha contra su hermano Eteocles. Edipo penetra caminando en la gruta y desaparece, pero después de su muerte ha de ser el héroe protector de Atenas contra los invasores.

Con respecto a los primeros ítems que se refieren a los ascendientes de Edipo, Lévi-Strauss fue el primero en descubrir la importancia de un rasgo común a las tres generaciones de la estirpe de los Labdácidas: desequilibrio en los andares, falta de simetría entre las dos partes del cuerpo y defecto en unos de los pies. Lábdaco es el cojo, que no tiene las dos piernas iguales en tamaño o fuerza, Layo es el disimétrico, el torpón, el zurdo, Edipo es el que tiene el pie hinchado y también relacionó el tema del enigma con el del andar<sup>9</sup>. Pero más

<sup>9</sup> J.-P. Vernant, *Mito y tragedia en la Antigua Grecia II*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pp. 47-72. El enigma debe ser entendido como una pregunta independiente de su respuesta, es decir, deber ser formulado de manera que la respuesta no logre alcanzarlo, no consiga reunirse con él. Así, el enigma traduce una falta o imposibilidad en la comunicación entre dos interlocutores, el primero plantea una pregunta a la que responde el silencio del segundo. La cojera, la tartamudez, y el olvido expresan defectos, distorsiones y bloqueos de la comunicación en diferentes niveles de la vida social: en la comunicación sexual o transmisión de la vida, en la comunicación entre generaciones sucesivas, en los intercambios verbales o en la comunicación consigo mismo. Rasgos comunes de la leyenda de los Labdácidas, un mito, y el relato histórico de Heródoto referente a la dinastía de los tiranos de corinto, los Cipsélidas, nacidos de Labda, la coja.

allá de todas las derivaciones que ofrece el tema de la cojera, los defectos del pie y las desviaciones de diferente índole, es interesante observar que este detalle de la leyenda ya nos remite al tema de la tiranía, pues una característica de la familia de tiranos es ser descendientes de una persona lisiada. Otra estirpe de tiranos, los Cipsélicas de Corinto, son hijos de Labda, la coja.

En torno a los rasgos comunes entre Labdácidas y Cipsélicas Vernant ha realizado un estudio comparativo entre la leyenda edípica y el relato histórico de Heródoto<sup>10</sup> y muestra cómo cuando el padre de la historia se refiere a los tiranos de Corinto toma el modelo del relato legendario, mitologiza el pasado y su relato se puede analizar haciendo un paralelismo con la leyenda edípica. La descripción que hace Heródoto ofrece muchos puntos de contacto y analogías: la cojera, la tiranía, el poder conquistado y perdido, la desviación, el malentendido y el olvido. De allí que Edipo, desde su origen y su nombre mismo, ya representaba en el imaginario griego al personaje con rasgos de tirano<sup>11</sup>, pues como firma Luis Gernet, el tirano procede naturalmente del pasado y su desmesura encuentra modelos de leyenda.

También es de destacar que el episodio de la Esfinge nos remite a un asunto común en las leyendas heroicas, se trata de las pruebas que habilitan para la realeza como la victoria en un concurso, el milagro, la destrucción de un monstruo o la búsqueda de un talismán. Un ejemplo es la leyenda de Pélope, en la que se trata de un concurso entre el padre (Enomao) y el pretendiente, el que triunfa conquista la hija y la realeza, de modo que Peleo, al triunfar, se casa con Hipodamia, es proclamado rey y se lo ve representado al lado de Hipodamia sobre un carro nupcial que es, sobre todo, carro triunfal. Las realezas en la leyenda, se transmiten por matrimonio, y triunfo y matrimonio están asociados, por eso Edipo, por su victoria sobre la esfinge, conquista a Yocasta y a Tebas<sup>12</sup>.

Finalmente hay que destacar que el mito de Edipo antes de los trágicos es la leyenda de un niño abandonado, encontrado y conquistador para quien matar a su padre y acostarse con su madre no tiene quizás otro significado que el de ser un mito de advenimiento monárquico del que se encuentran muchos ejemplos. El tema giraba en torno a la casa real.

<sup>10</sup> Vernant, *op. cit.* II, "El tirano cojo. De Edipo a Periandro", pp. 47-72.

<sup>11</sup> Cfr. R. Osborne, *La formación de Grecia. 1200-479 a.C.*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 232.

<sup>12</sup> Cfr. antiguas realezas y temas míticos en L. Gernet y A. Boulanger, *El genio griego en la religión*, México, UTEHA, 1960, 57-63

## La tragedia *Edipo Rey* de Sófocles

Como dijimos, la tragedia de Sófocles no es la simple reproducción del mito. Si consideramos los veintitrés ítems en los que se ha dividido la saga de Edipo vemos que la tragedia *Edipo rey* comienza en el punto catorce del esquema de acción y llega hasta el veintidós pues el punto veintitrés es tema de la próxima tragedia, *Edipo en Colono*. A partir de ese punto catorce Sófocles desarrolla toda la historia anterior hasta el punto cuatro del esquema, revelando paso a paso los sucesos particulares en los diálogos de los personajes<sup>13</sup>, hasta que la cadena de acontecimientos alcanza su final dramático en el punto veintidós.

El *Edipo Rey* de Sófocles es el ejemplo clásico de drama analítico en cuyo transcurso la prehistoria narrativa de la obra se va revelando y analizando. La acción dramática se va cumpliendo en la revelación de los sucesos y conflictos que ya han tenido lugar, que han sucedido en el pasado, y no, como ocurre en los dramas conflictuales o de suceso, en la presentación de acontecimientos y conflictos que se inician y luego son resueltos por los personajes de la escena. Es por eso que una cuestión llevada ante un juez es particularmente apropiada para ser presentada en forma de drama analítico. Por otra parte, el *Edipo Rey* es un largo juicio ante una corte<sup>14</sup>, pero aquí el juez es

<sup>13</sup> En estos diálogos y también en los cantos del coro, van apareciendo los conflictos y constantemente se están encontrando nuevas soluciones aparentes que ponen a Edipo en una situación de alivio, simplemente para caer en la escena siguiente y pasar a una nueva situación desesperada. El final de la tercera escena es un ejemplo típico (punto 19), cuando el mensajero pone paz en la mente de Edipo en lo que respecta a la consecuencias del oráculo, al asegurarle que él no es hijo natural de la pareja real de Corinto, sino un hijo adoptivo que él ha encontrado en las montañas. El coro inmediatamente rompe a cantar con regocijo, pues el peligro de parricidio e incesto ahora se ha desvanecido. Tan lejos llega en su transporte de alegría que incluso comienza a especular si Edipo no será el hijo de una ninfa y un dios. "¿Quién será su padre? ¿Pan? ¿Apolo? ¿Hermes? ¿O quizás incluso Dioniso?". Las revelaciones del viejo sirviente de Layo (punto 21) que expuso al niño Edipo y que fue el único que escapó del altercado que acabó con el asesinato de Layo, contrastan con esta alegría exuberante de un modo ahora mucho más agudo.

<sup>14</sup> Louis Gernet, *op. cit.*, señaló que la verdadera materia de la tragedia es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración. El uso de vocabulario técnico legal pone de manifiesto las afinidades entre los temas predilectos de la tragedia y ciertos casos que afectaban a la competencia de los tribunales, tribunales de institución reciente cuyo funcionamiento no estaba aún totalmente regulado. De allí que los poetas pueden utilizar el vocabulario legal jugando deliberadamente con su incertidumbres, fluctuaciones, imprecisión

la misma persona que el acusado aunque él no lo sabe al comienzo de la obra, sino que lo descubre en el transcurso del análisis. Sólo al final se da el conocimiento de la verdad completa. En este contexto la tragedia de Edipo es el primer testimonio de prácticas judiciales griegas: se trata de una historia en la que un soberano, ignorando cierta verdad, consigue a través de una serie de técnicas descubrir una verdad que cuestiona la propia soberanía del soberano. La tragedia es, por lo tanto, la historia de una investigación que obedece a las prácticas judiciales griegas de esa época<sup>15</sup> y que es llevada a cabo en seis pasos que se corresponden con las seis escenas de la tragedia, separadas entre sí por medio de cantos del coro.

- Primera Escena (punto 14). Edipo y Yocasta tienen cuatro hijos adultos, Tebas se ve atacada por una peste y los habitantes recurren a Edipo en su condición de soberano: "Tú tienes el poder, debes curarnos de la peste". A lo que Edipo responde que tiene interés en hacerlo, puesto que la peste también lo afecta a él en su soberanía y en su realeza. Acuden al oráculo délfico y éste anuncia que la peste ha de desaparecer apenas se encuentre y castigue al asesino de Layo<sup>16</sup>.
- Segunda Escena (punto 15). Dado que Apolo se niega a responder quién fue el asesino de Layo y Edipo sabe que "no se puede forzar la respuesta de los dioses", Edipo consulta entonces al adivino Tiresias, el doble humano, la sombra mortal de Apolo. Tiresias da a entender que fue Edipo quien mató a Layo. Desde esta segunda escena está todo dicho, las respuestas de Apolo y Tiresias designan a Edipo como el asesino de Layo y causante de la peste, pero todo está dicho en forma de futuro. Se trata de una verdad prescriptiva y profética que es característica del oráculo y del adivino<sup>17</sup>.

---

de los términos, cambios de sentido, incoherencias y oposiciones lo que revela las discordancias en el seno del pensamiento jurídico mismo, que traducen los conflictos con una tradición religiosa, una reflexión moral cuyo derecho es ya distinto pero cuyos dominios no son tan claramente delimitados.

<sup>15</sup> Cfr. los tribunales y el procedimiento en G. Glotz, *La ciudad griega*, México, UTHEA, 1957, 196-222.

<sup>16</sup> Cfr. nota 5. D. Plácido, *La sociedad ateniense*, Barcelona, Crítica, 1997, 40-45, encuadra el fenómeno del teatro en la historia de Atenas en guerra y se refiere a las dos posibles dataciones: estreno en el 430 cuando todavía vivía Pericles, o en el 420, pero aclara que la referencia a la peste no es argumento para datar tragedias. Además "pronto en la tragedia la peste pierde protagonismo para dejar paso como problemas a los derivados de la ciudad misma en la historia del momento".

<sup>17</sup> M. Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1980, p. 43.

- Tercera Escena (punto 16-17). En la conversación entre Yocasta y Edipo se hacen evidentes el oráculo según el cual Layo iba a ser asesinado por su hijo y el oráculo según el cual Edipo iba a matar a su padre y casarse con su madre. Pero Edipo no se siente afectado.
- Cuarta Escena (puntos 18-20, -20, el suicidio de Yocasta, sucede fuera de escena). El mensajero de Corinto da la noticia de la muerte de Pólipo y cuenta sobre el hallazgo del niño expuesto en el monte Citerón, de modo que Yocasta se dé cuenta de que Edipo es hijo suyo y de Layo y se cuelga en el palacio.
- Quinta Escena (punto 21). El sirviente que logró escapar después del asesinato de Layo, es la misma persona que el viejo pastor que expuso al niño Edipo. Cuando él y el mensajero de Corinto son puestos frente a frente, la verdad completa sale a la luz.
- Sexta escena (punto 22) (y el punto 20 es relatado por un sirviente) Edipo se quita los ojos y abandona Tebas en compañía de su hija Antígona.

Como dijimos, esta tragedia ocupa sin duda un lugar privilegiado para analizar la tiranía y a la vez observar la relación ente mito y política. En este contexto ha sido objeto de innumerables comentarios e interpretaciones. Una de ellas, representada por Knox<sup>18</sup> y retomada por numerosos autores, sostiene que el tirano Edipo simboliza la polis y afirma que Edipo representa la Atenas democrática que se convertirá en tirana y a la que la *hybris* perderá. Incluso las referencias del coro al dinero como basamento de la tiranía son entendidas como críticas a la política ateniense de transferir el tesoro de la Liga de Delos a Atenas. Ante esto podemos afirmar que, en un sentido estricto, no hay indicios de Atenas como ciudad tiránica en esta tragedia, sin embargo a pesar de ello, esta línea de interpretación ha tenido eco y así encontramos que muchos autores, entre ellos Plácido, que considera el punto de inicio de la tragedia, la peste de Tebas, como un punto de partida referencial que nos lleva a la relación con Atenas<sup>19</sup>. Cuando se estrena *Edipo Rey*, la ciudad de Atenas sufre en esos momentos el hacinamiento producido por la peste, resultado de la política de Pericles de abandonar las tierras. *Edipo Rey* recordaría entonces el oráculo que habla de la

<sup>18</sup> B. M. W. Knox, *Oedipous at Thebes*, Oxford University Press, 1957.

<sup>19</sup> La peste puede remitir a la peste ateniense del 430 pero también puede estar inspirada en la *Iliada*, canto I.

mancha que pesa sobre la ciudad, cuando también los lacedemonios han argumentado sobre la mancha que existe sobre Atenas por la actitud sacrílega de los Alcmeónidas, especialmente Pericles, para hacer notar que el mal, en Tebas y en Atenas, se encuentra dentro de las murallas<sup>20</sup>. En este contexto esta tragedia es considerada como el ejemplo más notable de *peripátheia*, término aristotélico que designa el momento en que algo se convierte en lo contrario, pues la prepotencia de Edipo resultaría de la impresión causada en Sófocles por la prepotencia de Pericles y de la ciudad misma. De este modo, Edipo es asociado a Pericles y a Atenas y la transformación de Edipo sería el reflejo de la transformación que se está produciendo en la ciudad de Atenas, cuya prepotencia la encamina hacia su propia destrucción<sup>21</sup>. También la autosuficiencia de Edipo se identifica con la de la ciudad de Atenas, donde se ha producido la superación del *genos* y de la organización gentilicia, como Edipo ha superado las relaciones de sangre<sup>22</sup>. Sófocles entonces, habría escrito la tragedia porque sólo como tal es comprensible la historia de Atenas de aquella época, la contradictoriedad de Edipo es la contradictoriedad de la Atenas democrática y tiránica<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Plácido, *op. cit.*, p. 42: "Es la época de las críticas a Pericles citadas por Tucídides, uno de los momentos en que, según Plutarco, los cómicos se dedicaban a representarlo como una especie de tirano acaparador del poder. Si Pericles puede aparecer como despótico, la ciudad también lo es".

<sup>21</sup> E. R. Dodds, "On Misunderstanding the *Oidipous rex*", en E. Segal ed., *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 1983, 177-188.

<sup>22</sup> J. Bollack, "Destin d'Oedipe, destin d'une famille", *Metis* 3, 1988, 175 ss.

<sup>23</sup> Plácido para referirse a la época de Pericles selecciona los versos 863-910, cantados por el coro cuando el protagonista acaba de hacer llamar al servidor que había sido testigo de la muerte de Layo, pero ya han surgido las sospechas y las discordias entre los principales personajes del drama. Veamos los paralelismos con Atenas: "La defensa de la ciudad pone en preligo sus tradiciones e instituciones, la lucha contra la peste para defenderla se está revelando paulatinamente como algo que tiene que ir acompañado de la destrucción de la casa real, en una contradicción que, en el plano actual, se traduce en la situación ateniense, donde las actitudes tomadas para la defensa en la guerra chocan con las estructuras tradicionales de la ciudad. De ahí que en el verso 895 el coro ponga en duda las funciones que tradicionalmente proporcionan la honra en la ciudad, los servicios que integran y dan coherencia, entre los que se encuentran en un especie de metalenguaje, los del mismo coro, que se pregunta de qué vale intervenir en los coros en una ciudad así. He aquí un artificio estilístico para marcar la actualidad del problema, que no pertenece exclusivamente a la Tebas de Edipo, sino a la ciudad en que el coro está actuando. En la primera estrofa el coro pide conservar la pureza santa, tanto en el *lógos* como en el *érgon*, en las dos formas de manifestarse al ciudad... Frente a ello, surge la *hybris* o desmesura, la que engendra al tirano, ante el que el coro, imagen de su pueblo, siente terror. Pero el tirano, en la democracia imperialista, es el pueblo mismo...".

Sin embargo, en la obra no se refleja nada o casi nada de la aventura ateniense del siglo V, de las guerras médicas, de la dominación imperial o la guerra del Peloponeso<sup>24</sup>. Sin duda existe una profunda relación entre la tragedia sofoclea y la política ateniense, pero se sitúa en un nivel muy diferente. En este contexto hay que rescatar el análisis de Vernant, que, siguiendo a Gernet, ve la relación con la política griega en otra dimensión y afirma que la tragedia no debe ser descifrada mediante elementos ajenos a la misma sino, puesto que es un espectáculo político y religioso, puede ser provechosamente confrontada con otros modelos políticos y religiosos, específicamente con dos instituciones, el *pharmakós* (chivo expiatorio)<sup>25</sup> y el ostracismo; este último sería en realidad la versión politizada del primero<sup>26</sup>. Sófocles juega con la oposición complementaria del tirano y el *pharmakós* pero de este modo, más que estar reflejando una estructura vigente en la sociedad y el pensamiento de la época, la está cuestionando<sup>27</sup>, como cuestiona los valores heroicos con los modos de pensamiento nuevos que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad. Rey divino-*pharmakós* son las dos facetas de Edipo que le confieren su aspecto de enigma. Además, en la figura de Edipo encontramos una redefinición del héroe, el héroe ya no es un modelo, se ha convertido en un problema, para él mismo y para los demás.

Ahora bien, siguiendo a Michel Foucault, dijimos que la tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece a las prácticas judiciales griegas de esa época. De este modo se desmitifica la historia de Edipo y se toma la tragedia de Sófocles sin relacionarla con su fondo mítico, sino con las prácticas judiciales y las tácticas empleadas para llegar a la verdad. En las primeras escenas encontramos un tipo de preguntas y respuestas y un tipo de información característico de los oráculos. Las palabras y el tiempo verbal empleado configuran un discurso prescriptivo. Al final de la obra, en la confrontación de los

<sup>24</sup> V. Eherenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford, Blackwell, 1954.

<sup>25</sup> El *pharmakós* era un chivo expiatorio que la ciudad expulsaba anualmente, en calidad de símbolo de las infamias acumuladas durante el año, tras haberlo mantenido si era preciso, todo el año a costa del tesoro público como a un rey irrisorio.

<sup>26</sup> El ostracismo, proceso que pasa por haber sido instituido en Atenas por Clístenes, fue practicado entre los años 487-416, pretende obtener, mediante procedimientos políticos, un resultado comparable al *pharmakós*, expulsar provisionalmente de la ciudad al ciudadano cuya superioridad sea susceptible de convertirla en objeto de venganza divina bajo la forma de tiranía.

<sup>27</sup> Vernant, op. cit. I, "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática de *Edipo Rey*", pp. 101-133.

testimonios de los dos servidores, el de Corinto y el de Citerón, Edipo desempeña el papel de un magistrado griego y su modo de interrogar reproduce la forma del nuevo procedimiento de búsqueda de la verdad que comenzó a ser utilizado a fines de los siglos VI y V<sup>28</sup>. El resultado es curioso, lo que se decía en forma de profecía al comienzo de la obra reaparecerá en forma de testimonio en boca de los dos servidores. La verdad pasa de los dioses a los esclavos y servidores, los mecanismos enunciativos también cambian, pues ya no se trata de la mirada eterna iluminadora del dios y su adivino sino de la mirada de personas comunes que ven y recuerdan lo que han visto con sus ojos humanos. Podemos distinguir entonces tres niveles que corresponden a tres formas de verdad.

- |                                   |                                  |                            |
|-----------------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| 1. Nivel divino. Apolo y Tiresias | verdad prescriptiva y profética  | tiempo futuro              |
| 2. Nivel real. Edipo y Yocasta    | recuerdo- discurso retrospectivo | tiempo pasado              |
| 3. Nivel humano.                  | Servidores y esclavos.           | Testimonio tiempo presente |

La profecía del primer nivel reaparece en forma de testimonio en el tercer nivel. Y en este desplazamiento de la verdad, que es a la vez su búsqueda, lo que está en cuestión es el poder de Edipo, su condición de soberano. De este modo, la tragedia Edipo se muestra entonces como la dramatización de la historia del derecho, historia de un proceso a través del cual el pueblo se apoderó del derecho a juzgar, a decir la verdad, a oponer la verdad a sus señores, a juzgar a quienes lo gobiernan. El derecho a dar testimonio es el derecho a oponer la verdad al poder.

Edipo es el tirano, aquél que después de haber conocido la miseria se convirtió en héroe y en rey, porque había sido capaz de liberar a Tebas de la Esfinge gracias a su saber. Ésta es la característica positiva de la tiranía de Edipo. Pero también se presentan las negativas, Edipo no da importancia a las leyes y las sustituye por sus órdenes, por su voluntad, que será la ley de la ciudad. Es precisamente el saber autocrático del tirano lo que aquí se pone en cuestión. Edipo, que como todos los tiranos griegos, aparece como el benefactor de la

<sup>28</sup> Este procedimiento contrasta con la arcaica práctica de la prueba de la verdad que encontramos en la *Iliada* en la disputa de Antíloco y Menelao durante los juegos por la muerte de Patroclo. En la tragedia encontramos algunos restos de esta práctica, como en la escena de Creonte y Edipo.

comunidad y es en el fondo, la causa de su ruina. Él no libera a Tebas de la Esfinge, ocupa su lugar, la sustituye y pasa a ser él mismo la maldición de la ciudad. Eso es lo que hace un tirano, ofrece una solución transitoria pero no libera a la comunidad del verdadero mal. El sentido de la tragedia sofoclea es claro: lo único que libera a la comunidad del mal es la verdad y la justicia, la indagación y el reconocimiento de la verdad y la aplicación de la justicia, para lo cual es necesario la participación de todos, una armonía y complementariedad de los tres niveles, el religioso, el de los soberanos y el de los ciudadanos en general, cuyo testimonio muestra a la comunidad la verdad completa que puede salvarla. En dos momentos el mal aqueja a la comunidad: la Esfinge y la peste. A la tiranía de la Esfinge le sucede la tiranía de Edipo, pero la liberación de un tirano por otro tirano no es liberación, por eso después Tebas es atacada por la peste. La única liberación efectiva es la justicia, única garantía para la comunidad, por eso el tirano Edipo debe exiliarse. En esos dos momentos lo que salva a la ciudad es el saber, pero mientras en el primer momento se trata del saber solitario y autocrático de Edipo, en el segundo momento se trata del saber basado en el testimonio de la gente común que recuerda porque ha visto, esa forma de saber es la que produce la verdad liberadora y permite la aplicación de la justicia.

De este modo, el mito, escenificado en la tragedia, es el espacio de tematización y redefinición de una visión política de las relaciones humanas. Siguiendo a Foucault, nos parece más interesante reubicar la historia de Sófocles en una historia de búsqueda de la verdad que una historia de la búsqueda del deseo o en la mitología como expresión de la estructura esencial y fundamental del deseo. De este modo, en el *Edipo Rey* podemos ver la transformación y muerte de un tipo de héroe y el nacimiento de un nuevo héroe, el héroe trágico, que surge cuando se mira al mito con los ojos del ciudadano, ese ciudadano que, de la mano de la verdad, exige el exilio del tirano.



**LA MEDUSA Y EL EXTRANJERO DE ELEA:  
DOS FIGURAS ANTIGUAS DE LA "OTREDAD"  
("EXTRAÑEZA" Y "EXTRANJERÍA")  
EN UNA REFLEXIÓN CONTEMPORÁNEA**

ALCIRA B. BONILLA

Las reflexiones que se enhebran en el trabajo sobre estas dos figuras antiguas de lo "Otro", la Medusa y el Extranjero de Elea, están motivadas por la necesidad de pensar desde todos los ángulos posibles y recurriendo a la tradición filosófica y literaria precedente el fenómeno migratorio de todos los tiempos y, fundamentalmente, el actual. El fenómeno de referencia, al decir de Étienne Balibar, asume hoy por sus rasgos de masividad y continuidad las características de un "hecho político mayor" (Balibar, 2002: 51). Las representaciones antiguas de lo "Otro", en su doble faz de "extrañeza" (lo absolutamente otro) y "extranjería" (el que proviene de otro lugar), son parte de la sustancia de nuestro imaginario cultural. Por tal razón también estas figuras determinan, si bien parcialmente, las formas teóricas y prácticas con las que nos hacemos cargo del "hecho político mayor" de las migraciones contemporáneas. Las formas diversas de encarar la "cuestión migratoria" se dan entre el extremo positivo del reconocimiento del derecho humano a migrar, como por ejemplo, la Ley de Migraciones argentina N° 25.871<sup>1</sup>, y el negativo y aberrante de la construcción de barreras de contención para impedir la entrada masiva de migrantes (el muro entre Estados Unidos y México y el patrullaje del Mediterráneo).

De modo exploratorio me voy a referir básicamente a cinco autores: el texto ya clásico de Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos*.

<sup>1</sup> Ley sancionada el 17 de diciembre de 2003 y promulgada el 20 de enero de 2004. Art. 4°: "El derecho a la migración es esencial e inalienable de la persona y la República Argentina lo garantiza sobre la base de los principios de igualdad y solidaridad".

*Figuras del Otro en la antigua Grecia* (Vernant, 1986), algunos lugares de los diálogos platónicos, la interpretación que hace del *Político* Cornelius Castoriadis (Castoriadis, 2002 [1999]) y, como representantes de perspectivas contemporáneas, a trabajos de Emmanuel Lévinas y Bernhard Waldenfels, en particular su *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (Waldenfels, 2006). Se recurre a Lévinas, por la centralidad que otorga al “Otro” en su reformulación revolucionaria de la Filosofía primera como Ética. En el caso de Waldenfels, no sólo por el valor intrínseco de su fenomenología de “lo extraño” sino porque reconoce de modo explícito el escaso lugar que la filosofía occidental le ha otorgado a la problemática y la urgencia de su tratamiento contemporáneo.

Plantearse la cuestión de la alteridad (la “otredad”) y sus figuras en el mundo antiguo, según Vernant, no resulta anacrónico, sobre todo si se toman en cuenta los diversos tratamientos de la misma en el *corpus* platónico, tal como aparecen en *Timeo* 35 a 3, *Teeteto* 185 c 9; *Sofista* 254 e 3, 255 b 3, 256 d 12-e 1; y *Parménides* 143 c 2. En los primeros textos citados, como se verá más adelante, Platón opone la categoría del Mismo a la del otro en General (*tó héteron*), en tanto en *Parménides* se opone el Otro al Uno y al Ser. A los textos citados por Vernant, según puede derivarse del tratamiento de Castoriadis, habría que añadir pasajes del *Político* que serán comentados otorgándoles un espacio de preferencia.

Además, plantear la cuestión del otro y/o de lo otro a partir de los griegos es un modo de comprendernos a nosotros mismos con y a partir de esos otros que para nosotros son/fueron los griegos de la Antigüedad. El Otro aparece como componente inescindible del Mismo, como condición de la propia identidad. En razón de ello, en este trabajo se asume plenamente la justificación que hace Vernant de su investigación:

“Pero la distancia permite comprender con claridad que todo grupo humano, toda sociedad, toda cultura, por más que se conciba a sí misma como *la* civilización –cuya identidad se debe preservar y cuya permanencia es necesario asegurar contra las irrupciones de lo foráneo y las presiones internas–, se enfrenta al problema de la alteridad en gran variedad de formas: desde la muerte, el Otro absoluto, hasta esas alteraciones continuas del cuerpo social provocadas por el paso de las generaciones, así como por los contactos, las transacciones con el ‘extranjero’, de los que ninguna ciudad puede prescindir. Ahora bien, los griegos, en su religión, desarrollaron este problema en todas sus dimensiones, incluso la filosófica, tal como lo expresó Platón: no se puede concebir ni

definir el Mismo sino en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros" (Vernant, 1986: 37-38).

Por otra parte, no puede hablarse de la alteridad o la otredad sin más. Hay que distinguir y precisar sus tipos en cada caso. En estas operaciones los griegos constituyeron, además, diversos pares de opuestos: lo otro en relación con los seres vivos (lo inerte), lo otro (dioses, animales) de los seres humanos (*anthrópoi*), lo otro (salvaje) de los seres humanos civilizados, lo otro del varón adulto (*anér*) (mujeres, niños, ancianos), lo otro del ciudadano (*polítes*) (esclavo, extranjero, etc.).

Las tres figuras de la alteridad a las que hace referencia Vernant, Artemisa, Gorgo (la Medusa) y Dioniso, a su entender reflejan la experiencia de los griegos con lo otro y con el otro. La primera figura, opera sobre un eje que podría denominarse horizontal, si se tiene en cuenta que el propio Vernant coloca a las otras dos, Gorgo y Dioniso, sobre un eje vertical. Ambas, a diferencia de Artemisa que se ocupa de los primeros momentos de la existencia y de lo que está fuera de la civilización para incorporarlo a ésta, especifican sus funciones en instancias que arrancan al ser humano de sí mismo y de su vida, bien precipitándolo al abismo del horror y el caos (Gorgo), bien hacia lo alto, en intentos de fusión con lo divino y de plenitud (Dioniso).

Sin espacio en esta colaboración para recapitular las funciones de las tres figuras, sólo se mencionan algunos aspectos. Respecto de Artemisa, sintetiza Vernant:

"Cazadora, nodriza, partera, salvadora en la guerra y la batalla, Artemisa es siempre la divinidad de los márgenes, con el doble poder de administrar el pasaje necesario entre el salvajismo y la civilización y delinear estrictamente sus fronteras precisamente cuando llega el momento de franquearlas" (Vernant, 1986: 31).

Sin embargo, interesa detenerse en una de sus denominaciones, la de *xéne*, vale decir, extranjera. En casi todas las representaciones de la diosa y en los textos literarios esta "extranjería" o "foraneidad" se refiere más bien al tipo de alteridad que presenta en comparación con los demás dioses y no a una clara determinación de origen. Esta última determinación aparece casi como una excepción en la figura de la Artemisa Orthia espartana. Para los griegos la Artemisa Orthia fue una Artemisa escita, es decir, bárbara, perteneciente al pueblo de los tauros que, según los griegos, no conocían la hospitalidad —eran *áxenor*— y degollaban a los extranjeros en el altar de la diosa. Al incorporarla a su panteón los griegos (espartanos) invierten sus funcio-

nes y la convierten en diosa del hombre civilizado (el mundo que a diferencia del bárbaro hospeda al extranjero).

Hay más en esta integración. Según narra Pausanias (III 16, 9-11) las cuatro *obai*, tribus, que posteriormente se fusionaron y dieron origen a Esparta, se reunieron para ofrecer un sacrificio a la diosa, enfrentándose de modo sangriento durante la ceremonia. Con la institución del culto aparecieron procedimientos iniciáticos regulares que anualmente integraron a una nueva generación de jóvenes al mundo adulto y se impulsó la integración de los componentes hostiles entre sí, que se fusionaron en una totalidad de "iguales" (*isoi*) o "semejantes" (*homoiói*). Moraleja de Vernant: "La ciudad griega que hizo suya esta Artemisa extranjera, expresión de la alteridad, constituyó su mismo a partir del Otro y con el Otro" (Vernant, 1986: 37).

La figura de Gorgo, la Medusa, es la de la alteridad extrema, el Otro absoluto, el Otro del ser humano, y parece no fue objeto de culto, ni siquiera para conjurarla. Las representaciones de esta potencia hecha máscara y los textos la muestran como una potencia de terror, pero no asociada a miedos o temores particulares, secundarios, o a una conciencia del peligro, sino como el Terror en su dimensión sobrenatural, básico, previo a todo. En *Ilíada* se la asocia al espanto del campo de batalla y a la furia bélica que posee al guerrero y que se manifiesta en su apostura, en la cabellera larga y deslumbrante, en su mirada terrible y en los gritos y en el crujiir de dientes (*odónton kanaché*). Empleando la expresión de Plutarco, el guerrero homérico es *gorgotérous*.

Señala Vernant que en *Odisea* se produce un cambio. La escena ya no es bélica sino francamente infernal; el país de los muertos es la morada de Gorgo y cumple en él un rol simétrico al del perro Cerbero: impide que el vivo entre en el mundo de los muertos, así como Cerbero impide que el muerto regrese al mundo de los vivos. Siendo una máscara frontal, ver a Gorgo es siempre mirarla a los ojos y, en el cruce de las miradas, dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse, como ella, potencia de muerte. El terror que la sola imaginación de una posible aparición de Gorgo causa en el héroe, hace que Odiseo se retire del mundo infernal: "El pálido terror se apoderó de mí, temiendo que la ilustre Perséfone no me enviase del Hades la cabeza de Gorgo, horrendo monstruo" (*Odisea* 11, 633-635). Vale la pena reparar en el adjetivo *deinós*, -é, -ón que acompaña al sustantivo "monstruo" (*péloron*) y su multiplicidad de sentidos, terrible, funesto, extraordinario, extraño, maravilloso, etc.:

“Desde su morada en el fondo del Hades la cabeza guardiana de Gorgo vigila las fronteras del reino de Perséfone. Su máscara expresa la alteridad extrema del mundo de los muertos, al que ningún vivo se puede acercar” (Vernant, 1986: 63-64).

La máscara monstruosa de Gorgo convierte al rostro singular del vivo en su otro semejante a una sombra o a un reflejo especular, en el rostro del muerto, máscara y rostro que acechan desde el terror infernal nuestras existencias desde la infancia:

“Las pautas normales, las clasificaciones usuales aparecen embrolladas y trastocadas. Lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo bello y lo feo, lo humano y lo bestial, lo celestial y lo infernal, lo alto y lo bajo (Gorgo da a luz a sus retoños a través del cuello a la manera de las comadreas que, al parir por la boca, invierten las funciones bucal y vaginal), lo interior y lo exterior (la lengua no permanece oculta dentro de la boca sino que se proyecta como un sexo viril, desplazado, erecto, amenazante), en fin todas las categorías se trastruecan, funden y confunden en ese rostro. De ahí que esa figura se sitúa de entrada en una zona de lo sobrenatural que de alguna manera, cuestiona la rigurosa diferenciación entre dioses, hombres y animales, como entre los niveles y los elementos cósmicos” (Vernant, 1986: 103).

La cara especular de Gorgo es el Otro, en cuanto propio doble, el Forastero. Su terror nos conduce a bailar la bacanal del Hades, al son estremecedor de la flauta. Es, dice Vernant, “la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo”, pero a la vez más y menos: “una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolvarte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirme en piedra” (Vernant, 1986: 105).

La discusión de lo Mismo y lo Otro en general (*tò héteros*) o, como en *Parménides*, la discusión sobre la oposición entre lo Otro y el Uno o el Ser, se da, curiosamente, en diálogos donde Platón revisa su teoría de las Formas o Ideas y en los que se produce igualmente, al menos en *Parménides* y *Sofista*, una transformación del personaje Sócrates, siendo *Timeo* un diálogo posterior.

Sin olvidar el marco tradicional de la discusión, del que Platón se hace cargo en especial por la introducción de personajes como Parménides y Zenón, y sin siquiera rozar las discusiones de interpretación que todavía se mantienen sobre diversos pasajes, una rápida revisión de los textos ayuda a pensar los términos en los que las distinciones mencionadas se han ido planteando.

Siguiendo el orden cronológico, hay que comenzar por *Parménides*. En este trabajo se asumen como criterios generales para su lectura la idea de que estamos en presencia de uno de los escritos más serios y elaborados de Platón y que debe leerse como una unidad cuyo hilo conductor es el problema de la unidad y la multiplicidad.

El texto más convocante para el propósito de esta colaboración es el de 143 c 3:

“-[...] Si escogemos de entre ellos, como prefieras, el ser y lo diferente, o bien el ser y lo uno, o bien lo uno y lo diferente, ¿acaso en cada elección no hemos tomado un par, al que podemos llamar correctamente ‘ambos’?”

-¿Cómo?

-Del siguiente modo. ¿Puede decirse ‘ser’?

-Puede decirse.

-¿E, inmediatamente, puede decirse ‘uno’?

-También esto.

-¿No se ha mencionado, entonces, a cada uno de los dos?

-Sí.

-¿Y qué? ¿Cuándo menciono ‘ser’ y ‘uno’, acaso no menciono a ambos?

-En efecto.

-¿Y si menciono ‘ser’ y ‘otro’, o bien ‘otro’ y ‘uno’, así también, siempre y en cada caso, menciono a ambos?

-Sí<sup>2</sup>.

La disposición de los pares (*amphótero*) en este corto pasaje muestra tanto la imposibilidad del camino parmenídeo como las dificultades y aporías de la teoría platónica de las Formas. Estos pares: *he ousía - tó héteron*; *he ousía - tó hén*; *tó hén - tó héteron*, parecen introducir de rondón lo otro y la multiplicidad en el corazón de la unidad de las Formas de un modo todavía paradójico y casi aporético. Lo importante aquí es la imposibilidad de pensar y de ser sin lo “Otro”, el fracaso de uno de los intentos más obstinados del pensamiento occidental por abolir la diferencia (Souza, 2007).

Eludiendo igualmente la polémica sobre la ausencia de las Formas en *Teeteto*, como criterio de lectura se acepta el hilo conductor más justificable de su ubicación en el contexto problemático de los diálogos que le son vecinos en el tiempo. En el marco de la primera refutación a *Teeteto* (el saber no es percepción), en 185 c 9 se formula la pregunta aclaratoria de *Teeteto* sobre la exposición socrática acerca del conocimiento, que incluye igualmente los pares de opuestos que posibilitan el espacio de aparición dialéctica del Otro:

<sup>2</sup> La traducción es de M. I. Santa Cruz para la edición de Gredos (Platón, 1992: 76).

“-Te refieres al ser y al no ser, a la semejanza y la desemejanza, a la identidad y la diferencia (*héteron*) [...]”<sup>3</sup>.

Los pasajes del *Sofista* que se reproducen y apenas se comentan aquí pertenecen a la penúltima sección del diálogo, en donde sorprende una definición del “no ser” como “lo diferente”. La pregunta de 254 e 3 es del Extranjero y se enmarca en la discusión sobre los “géneros”. En estos pasajes se da una clara asimilación de *génos* a *eidos*, por otra parte:

“-¿Qué queremos decir realmente con ‘mismo’ (*tautón*) y con ‘diferente’ (*tháteron*)?”<sup>4</sup>.

En 255 b 3 se refuerza la pregunta vinculándola con el cambio y el reposo:

“-Pero ambos participan, sin duda, de lo mismo y de lo diferente”.

Una vez introducido el “no-ser” en la discusión, indica el Extranjero en 256 d 12-e 1:

“[...] Pues, en cada género, la naturaleza de lo diferente, al hacerlo diferente (*héteron*) del ser (*toû óntos*), lo convierte en algo que no es [...]”.

Otro dato para tomar en cuenta de este diálogo, si bien reservándolo para la interpretación del *Político*: a los participantes del *Teeteto* se une en el *Sofista* un visitante, venido de Elea, el frecuentemente llamado *xénos* en el texto, que en realidad no es extranjero en sentido propio, puesto que proviene de una colonia griega. Tal vez la lectura del cuarto diálogo de esta tetralogía reserve una sorpresa en este sentido cuando se la piensa bajo la guía de las lecciones de Castoriadis, como se hace en este trabajo.

Por esta razón, antes de pasar al *Político*, se concluye con la referencia al *Timeo* 35 a 3, pasaje que se refiere a la composición del Alma del Mundo, tal vez uno de los *tópoi* más difíciles del diálogo, y se señala en ella la mezcla de lo Mismo (*tautón*) y de lo Otro (*tò héteron*): «tanto de la naturaleza del Mismo como la de lo Otro».

Retornando al *Político*. Castoriadis dedicó a este texto las siete clases de su seminario de 1986 en la École des Hautes Études en

<sup>3</sup> La traducción es de A. Vallejo Campos para la edición de Gredos (Platón, 1992: 263).

<sup>4</sup> La traducción es de N. L. Cordero para la edición de Gredos (Platón, 1992: 438).

Sciences Sociales, que en la edición posterior llevan sus notas, correcciones y agregados. El objeto de este diálogo entre dos filósofos griegos a través de los siglos es la democracia. En tanto Platón es presentado como destructor “de derecho” del pensamiento político griego e iniciador de la identificación holística moderna entre ser y bien, Castoriadis responde a la deriva que se desarrolla a partir de la ruptura de este modelo secular paradójicamente retomando una iniciativa que el último Platón deja en suspenso (Castoriadis, 2003: 40)<sup>5</sup>. La actitud de Castoriadis hacia Platón es deliberadamente ambigua: crítico de las posiciones absolutistas de éste y de su admisión cínica de los procedimientos sofísticos, desemboca en una relectura positiva que le permite encontrar su propia genealogía filosófica.

Nuevamente en este diálogo, como en el *Sofista*, es el Extranjero el encargado de conducir la conversación. Al referirse a éste, Castoriadis introduce una observación que minimiza la “extrañeza” del personaje e, incluso, casi permite abolir su “extranjería” y, si bien no lo dice expresamente, asimilarlo al propio Platón:

“Observación: en griego, *xénos* no sólo quiere decir extranjero, sino también, y sobre todo, el que recibe el tratamiento reservado a los extranjeros, es decir, el de la hospitalidad. Hay un Zeus *Xénios*, protector de los extranjeros; y la *xenia* es la hospitalidad. El *xénos eleátes*, en consecuencia, es tanto el extranjero como el huésped, el invitado de Elea” (Castoriadis, 2003: 31).

La “observación” del filósofo contemporáneo concluye en tono casi jocoso, pues a la vez se burla del procedimiento platónico y de los pensadores de la Modernidad, afectos más a la “tolerancia” condescendiente hacia el Otro, que a su inclusión y tratamiento igualitario<sup>6</sup>:

“Se hablará, sin embargo, del Extranjero de Elea –cuando en realidad el amigo eleata sería más fiel– porque así se lo conoce y ésa es la denominación adoptada por los modernos, dado que es de buen tono: es un extranjero que entra en el juego” (Castoriadis, 2003: 31).

<sup>5</sup> “Por consiguiente, si buscamos el camino hacia una mejor constitución, nuestro objetivo no puede ser fijarla, sino que debemos aspirar a encontrar la constitución que permita en todo momento que la realidad social histórica que se modifica a sí misma se dé la mejor legislación que le corresponda. Si retomamos mi terminología, diremos que sólo podemos aspirar a cambiar la relación entre la sociedad instituyente y la sociedad instituida” (Castoriadis, 1992: 49).

<sup>6</sup> Sobre este punto existen numerosos trabajos contemporáneos que retoman el análisis de las teorías modernas de la tolerancia, así como los desarrollos del *ius peregrinandi* de Francisco de Vitoria o la sutil distinción kantiana entre el “derecho de visitante” (*Besuchsrecht*) y el “derecho de huésped” (*Gastsrecht*) que figura en *La Paz Perpetua* de 1795.

Para Castoriadis, este diálogo como los otros tres a los que se hizo referencia antes establecen nuevos puntos de vista, sobre todo porque “ponen en el centro de las preocupaciones la mixtura” (Castoriadis, 2003: 34), vale decir, lo real, la aproximación, lo relativo. No sólo las cuestiones ontológicas y gnoseológicas sufrirán una “segunda navegación” con este giro, sino igualmente, las antropológicas y las derivas sutiles por donde discurren las eticopolíticas. Este tema, además, se redobra con la cuestión de la distancia entre la letra muerta y el espíritu vivo, o, para decirlo en términos más platónicos, “la superioridad del diálogo viviente sobre el escrito, que coagula el pensamiento y prohíbe el diálogo” (Castoriadis, 2003: 186), pero paralelamente se insiste en la necesidad imperiosa del texto escrito para que la palabra sobreviva al tiempo y sea constantemente recreada.

Y aquí es donde cobra importancia el Extranjero, en su carácter de tal. Para un destructor de la *pólis*, al menos en su forma tradicional, como lo fuera Platón, tanto en los intentos más absolutistas y holísticos de *República*, como en la propuesta moderada del final, o incluso en la vertiente que explora Castoriadis, el discurso de la verdad, aun tratándose de una verdad menor, la que se hace cargo de la temporalidad de toda institución humana, sólo puede ponerse en boca de alguien que no es *polítes* en el sentido propio de la palabra. El Extranjero, en su carácter de tal, puede confrontarse con lo real en mejores condiciones que el *polítes* ya que le resulta fácil romper la maraña de creencias sedimentadas sobre las que se apoyan las instituciones democráticas que forman el entramado estructural de la *pólis* en tanto las contempla desde fuera de la escena. De este modo, el Otro, el Extranjero, aun en su cercanía (porque es humano y pertenece a la misma cultura, en este caso), se muestra como un espacio de revelación del Mismo, como la instancia posibilitante de la crítica y de la creación de sí en cuanto persona y en cuanto perteneciente a una comunidad política, y señala el camino hacia “la autoinstitución democrática permanente de la sociedad” (Castoriadis, 2003: 176). Castoriadis, sin quererlo, abre entonces un horizonte de positividad para el Extranjero en la sociedad contemporánea, que revierte su lugar problemático y lo manifiesta como don y promesa.

Igualmente actual, el gesto levinasiano solicita abandonar las filosofías y el pensamiento de la totalidad (del “Ser” parmenídeo y sus epígonos, incluido Martin Heidegger) y reemplazarlas por el de la excedencia de la exterioridad. La inspiración de Lévinas parte del “más allá” (*epékeina*) platónico de la Idea de Bien (*Rep.* 509b) que le sirve para indicar una sustitución jerárquica radical de la ontología

por la ética, otorgando a ésta el rango de "filosofía primera" (Lévinas, 1977). La consecuencia primera de esta sustitución es la inversión efectiva de la intencionalidad. Así considerada, la "conciencia de", que fuera signo y origen de lo humano (el conocimiento racional, la acción libre y los afectos más elevados), se revela como dominadora y absolutista, fagocitante de la riqueza y variedad de lo real, y, en consecuencia, antropófaga en el ejercicio de su libertad; origen, por consiguiente, de genocidios y matanzas. Como segunda consecuencia Levinas propone "otro modo que ser" (Lévinas, 1978) y deja inaugurada una posibilidad de existir convivialmente que ha de desplegarse en la teoría y realizarse responsable y responsivamente (Waldenfels, 1994) en las prácticas, las personales y las políticas.

La excedencia del rostro del otro en cuanto vulnerable conmina la responsabilidad en tanto nos convierte en guardianes de la vida desnuda y expuesta en "el desierto de la historia" (Zambrano, 1990). El imperativo kantiano es reemplazado por el bíblico "No matarás", que cobra carácter de imperativo absoluto impuesto por la excedencia del Bien. "Más allá" de los universales de la razón y la política, un único universal, entonces: el Otro vulnerable, expuesto. Universal que se despliega en las cuatro figuras bíblicas que lo expresan y contienen: el huérfano, el pobre, la viuda, el extranjero (el migrante). Es en este sentido que la figura del migrante se constituye en una apelación particular a la responsabilidad teórica y política contemporánea (Bonilla, 2007).

Según se adopte una óptica subjetiva u objetiva para la investigación de la vulnerabilidad característica de estos migrantes contemporáneos durante las tres etapas en las que se divide el proceso migratorio (emigración, inmigración y reconstrucción de los lazos con el lugar de origen), se la puede calificar de dos maneras. Desde una primera perspectiva, estudiada por una fenomenología de la subjetividad migrante, la vulnerabilidad se manifiesta como "malestar" o "sufrimiento". Un punto de vista objetivo, propiamente interdisciplinario aunque no abandone su carácter filosófico decisivo e integre resultados de diversas disciplinas sociales y humanas, tipifica esta vulnerabilidad como "exclusión". Tal exclusión comprende un abanico de formas de trato discriminatorio por parte de las técnicamente denominadas "sociedades de acogida", desde el rechazo en la frontera misma de los migrantes hasta las diversas formas de conculcación de derechos fundamentales en el ejercicio de las capacidades y funciones de la existencia humana, entre otras, la participación ciudadana plena.

La fenomenología del extraño/extranjero de Bernhard Waldenfels parte de una reflexión sobre el campo semántico bastante complejo de

los términos alemanes *fremd* (a la vez, “extraño” y “extranjero”) y *Fremdheit* (“extrañeza” y “extranjería”) y sus compuestos; señala, además, cómo otras lenguas utilizan varias palabras para designar los fenómenos diversos implicados en esta distinción. Sobre todo en los textos más recientes (Waldenfels, 2006: 112-115), el autor muestra la riqueza de matices que se desprenden en la contraposición entre *Fremdheit* y *Andersheit* (“otredad”).

Mediante tres aspectos se caracteriza lo “extraño” / “extranjero” como diferente de lo “propio”: el lugar, la propiedad y el modo. Entre éstos es relevante el del lugar, el aspecto “localizante”: “El aquí corporal en el que tengo mi lugar es impensable sin la ocupación como toma de posesión y sin el ejercicio de un carácter propio y, sin embargo, tiene una cierta prioridad” (Waldenfels, 1996: 150).

Con este argumento inicial se intenta luego determinar el lugar de lo “extraño” / “extranjero” en la experiencia. Para hacerlo, se refiere a la teoría husserliana de la experiencia de lo “extraño” / “extranjero” que considera radical. En las *Meditaciones cartesianas* Husserl había encontrado la esencia de lo “extraño” / “extranjero” en la “constante inaccesibilidad de la inaccesibilidad original” (*in der bewahren Unzugänglichkeit der originalen Unzugänglichkeit*) (cit. por Waldenfels, 1996: 151). Se trata de una determinación paradójica porque la accesibilidad se evidencia como la accesibilidad de lo inaccesible. El lugar de lo “extraño” / “extranjero” en la experiencia en términos estrictos sería un “no lugar”. Esta extrañeza que vale para la experiencia personal, como el psicoanálisis lo ha demostrado, vale también para los contextos culturales. Quizá ésta sea la causa de un *horror alieni* que retorna una y otra vez tanto en los individuos como en los grupos humanos. Siguiendo a Kant y Nietzsche, Waldenfels señala cómo el ser humano se ve confrontando siempre con infinitas posibilidades y obligado, en consecuencia, a inventar nuevos órdenes. Nunca habrá cobijo en ninguna parte, ni siquiera en la propia cultura, aunque una y otra vez se sucumba a la ilusión de la “normalidad o el “orden” en la propia casa.

A partir de esa situación originaria, la experiencia de lo “extraño” / “extranjero” desde el inicio se manifiesta ambivalente. Con su sola aparición, éste atrae y amenaza. Las seguridades se construyen en una red de experiencias que surge de lo propio y busca apoyo en lo cercano. Lo extraño, generalmente aceptado como lo que proviene de afuera, nunca del interior de sí o de la propia cultura, debe ser expulsado como un intruso en principio, aunque luego se lo someta a juicios de valor y se lo moleste con una “cuarentena cotidiana” mul-

tiforme: moral, política, religiosa, cultural, lingüística y de pensamiento (Waldenfels, 2006: 7).

En general, la relación con lo “extraño” / “extranjero” parece fundarse en una finalidad de apropiación; se lo ve carente, defectuoso. Los varios intentos de apropiación coinciden con ciertos centrismos habituales: el egocentrismo, el etnocentrismo, el logocentrismo, que el autor denuncia en varios de sus escritos, hallándoles una raíz común: “En el trasfondo se encuentra una forma específica de *eurocentrismo*” (Waldenfels, 1996: 159). También Waldenfels se pronuncia contra la “jerga de la identidad” cultivada por los diversos “multiculturalismos” en boga, a los que tilda por esa razón de “cultura museística” (Waldenfels, 2006: 110), incluidas las propuestas elaboradas y pioneras de Charles Taylor y Will Kymlika.

La salida para este dilema de la apropiación o fagocitación del Otro (“extraño” / “extranjero”) descrito no puede ser fenomenológicamente otra que una conversión de la “actitud” (*Einstellung*). Vale decir, una modificación del lugar que lo “extraño” / “extranjero” tiene en la experiencia de las personas y de los grupos humanos. Conviene recordar aquí que Waldenfels, como Husserl, estaría proclamando el carácter ético-religioso de la fenomenología, justamente en lo que ésta tiene de reversión de las *Einstellungen* autocentradas y egoístas (orientadas por el interés propio, profesional, familiar, etc.) de la actitud natural (Bonilla, 1987: 46-67).

De este modo, en el intercambio con lo “extraño” / “extranjero” se manifiesta una forma de la responsabilidad: la “responsividad” que va más allá de toda intencionalidad y regularidad de las conductas habituales: “El acontecimiento del responder no se define mediante el yo del hablante, sino que, al contrario, el yo se define por el responder como respondedor” (Waldenfels, 1996: 160). De esta manera surge un “entre nosotros” que se muestra como fundamento necesario de toda intersubjetividad y de toda interculturalidad (prenda de convivencia para nuestro tiempo). Sin este “entre” (*zwischen*) no habría intersubjetividad ni interculturalidad posibles.

La fenomenología de lo “extraño” / “extranjero” de Waldenfels, según puede apreciarse en esta breve muestra, abarca numerosos temas y abre sugestivos caminos. Pensando desde el marco de una reflexión filosófica sobre los fenómenos y discursos migratorios, compleja y abundante en esta época, pueden formularse al filósofo alemán algunas preguntas de las que su producción aun no ha dado cuenta:

1. ¿Solamente pueden ser consideradas válidas como experiencias originarias las experiencias de lo propio y de lo "extraño" / "extranjero"? ¿No se podrían complementar estas experiencias con otras de intercambio y de diálogo que igualmente pudieran valer como originarias?
2. Pero aun así, y retomando viejas críticas de Michel Foucault y Jacques Derrida a la fenomenología husserliana, ¿no hace Waldenfels demasiadas concesiones al valor de lo "originario", evidente herencia del pensamiento de Husserl, y deja de lado otras posibilidades fenomenológicas más "postmodernas"?
3. ¿No recae con su argumento principal en una actitud psicologista y por esta vía en el individualismo europeo moderno del que pretende alejarse?
4. ¿Esta posición, sobre todo si con ella se vuelven a pensar los fenómenos migratorios, no encubre, al menos parcialmente, el lugar del poder y de la dominación y los vuelve invisibles para la teoría?
5. Si la respuesta creativa aparece como un acontecimiento más cualquiera que se da en el "entre nosotros", ¿cómo puede convertirse la "responsividad" en tema, en el sentido de la filosofía intercultural?
6. ¿Cómo pensar mejor el lugar de las mediaciones, que es el lugar de lo político, del estado y de la justicia, temas a los que tampoco parece dar respuestas más amplias en su libro más reciente?

Para concluir. El fenómeno migratorio contemporáneo plantea una vez más la exigencia de pensar la "cuestión del Otro" desde una perspectiva nueva; por esto ha entrado en la agenda de los filósofos contemporáneos de diversas escuelas y ha motivado relecturas de los clásicos aunque todavía se encuentre en estado incipiente.

La filosofía intercultural más reciente, en la que parcialmente está alineado Waldenfels, es quizá la mejor preparada para hacer frente al desafío del fenómeno migratorio y de los discursos teóricos, éticos y políticos que éste genera. Esta filosofía, que enarbola el modelo de la "traducción racional", entendida como base para el diálogo de razones plurales, es igualmente la que mejor responde a los desafíos del pluralismo cultural fáctico, especialmente el que se da en países que cargan una larga historia de dominación: primero, la conquista y usurpación por parte de las potencias coloniales; luego, con la independencia de las metrópolis europeas, pero sobre todo en los procesos de organización nacional, la exclusión y discriminación racista de los pueblos originarios, esclavos y sus descendientes, mestizos, mulatos e inmigrantes pobres.

Adversa tanto al universalismo apriorístico (“desde arriba”) como a un contextualismo relativista, la filosofía intercultural desarrolla una idea particular de la contextualidad y de la universalidad de la razón, propiciando resultados de síntesis (Estermann: 1998; Fonet-Betancourt: 2003). Diversas “zonas de traducción racional” van construyendo lo que puede denominarse una “universalidad de horizontes” (Bonilla, 2007). Una conquista valiosa de la filosofía intercultural es la propuesta de una hermenéutica de la alteridad que parte del reconocimiento del “extraño” / “extranjero” como intérprete y traductor de su propia identidad y de la del otro. De este modo se supera también la escisión entre “sujeto” y “objeto” y el trabajo de traducción racional se convierte en un proceso de intercambio de interpretaciones. Una de las lecciones más importantes de la hermenéutica intercultural es así la idea de que la comprensión profunda de lo que denominamos “propio” o “nuestro” es un proceso que requiere la participación interpretante del otro. Este enfoque, inspirado en métodos contemporáneos de trabajo de campo etnológico, fundamentalmente, en el de las historias de vida, resulta el más afín a los principios rectores de la filosofía intercultural, aunque debe ser apoyado con numerosos trabajos epistemológicos y estudios sobre teoría de la traducción.

#### *Referencias bibliográficas*

- Balibar, Étienne (2002). *Les frontières de la démocratie*, Paris, La Découverte.
- Bonilla, Alcira B. (1987). *Mundo de la vida: mundo de la historia*, Buenos Aires, Biblos.
- Bonilla, Alcira B. (2007). “Ética, mundo de la vida y migración”, en R. Salas Astrain (Ed.), *Sociedad y Mundo de la Vida a la luz del pensamiento fenomenológico-hermenéutica actual*, Santiago de Chile, EUCSH, pp. 27-58.
- Bonilla, Alcira B. (2007). “Universalidad, ciudadanía y migración”, *Actas. II Congreso Internacional Extraordinario de Filosofía (e/p)*.
- Castoriadis, Cornelius (2003 [1999]). *Sobre El Político de Platón*, Buenos Aires, FCE.
- Fonet-Betancourt, Raúl (2003). *Interculturalidad y Filosofía en América Latina*, Aachen, Verlag Mainz.
- Fonet-Betancourt, Raúl (Hrsg.) (2004). *Migration und Interkulturalität*, Aachen, Verlag Mainz.
- Lévinas, Emmanuel (1977). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Barcelona, Sígueme.
- Lévinas, Emmanuel (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Haag, Martinus Nijhoff.

- "Ley de Migraciones" (2004), en Giustiniani, Rubén *et alii*, *Migración, un derecho humano: ley de migraciones n° 25.871*, Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 181-208.
- Platón (1997). *La República* (ed. bilingüe), traducción, notas y estudio preliminar de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Platón (1992). *Diálogos. V Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Traducciones, introducciones y notas por Ma. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero.
- Platonis Opera* (1995). *Tomus I. Tetralogias I-II continens*, Oxford, Oxford University Press.
- Platon (1963). *Oeuvres complètes. Tome X. Timée - Critias*, Paris, Les Belles Lettres.
- Souza, Ricardo Timm de (2000). *Sentido e Alteridade - Dez ensayos sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*, Porto Alegre, EDIPUCRS.
- Souza, Ricardo Timm de (2007). "Ética e animais. Reflexões desde o imperativo da alteridade" (inédito facilitado por el autor).
- Vernant, Jean-Pierre (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa.
- Waldenfels, B. (1994). *Antwortregister*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1995). "Lo propio y lo extraño", *Escritos de Filosofía*, pp. 27-28.
- Waldenfels, Bernhard (2006). *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.



## CHRÓNOS, AIÓN, KAIRÓS

### Una lectura de la experiencia de “tiempo” en la actualidad

SENDA INÉS SFERCO

*Chrónos, Aión y Kairós* serán tratados aquí como figuras que han sintetizado –tanto en sus relatos míticos cuanto en las implicancias de sus imágenes– un imaginario particular acerca de la temporalidad en Occidente. El imaginario del tiempo en la Grecia clásica se constituye como una experiencia de una complejidad tal que no podía ser reducida a una única figura. Es por esto que nos encontramos con tres de ellas –*Chrónos, Aión y Kairós*– mitos, personajes y formas de una vivencia del tiempo que interpelarán el imaginario de la temporalidad propio de nuestro mundo contemporáneo y de las condiciones de nuestra experiencia del tiempo.

Los orígenes de estas figuras han sido tratados diferentemente por la historiografía, y, muchas veces, algunas de ellas aparecen superpuestas, fusionadas o confundidas. Pero estas especificidades no son relevantes a los fines de nuestro análisis, lo que sí resulta crucial en el contexto del presente trabajo es la incidencia de estas figuras en la producción *histórica* de “imaginarios” acerca de la temporalidad. Decimos bien “producción histórica”, y esto implica una comprensión de estos imaginarios tanto a partir de sus contextos de surgimiento, en el mundo clásico, como en su repercusión y vigencia en nuestro mundo contemporáneo.

Creemos que un análisis de la dinámica de los imaginarios sociales puede ser fecundo para la comprensión del juego de fuerzas que determina las posibilidades de la experiencia en el mundo actual. Abordar el imaginario social implica la consideración de los modos de interacción de los significados que se producen en distintas esferas de la experiencia humana, teniendo en cuenta los procesos en los que estos significados se han ido gestando. Las construcciones subjetivas

y las prácticas institucionales se potencian recíprocamente conformando una *red de representaciones* (Castoriadis, 1975), y es en estos espacios reglados/institucionalizados donde los sujetos construyen/movilizan posiciones que sólo pueden ser comprendidas como relativas a una construcción histórica de sentido. El estudio de la dinámica de esta interacción nos advierte que la interpretación de estos procesos no puede cifrarse en la identificación de valores o contenidos estabilizados conceptualmente. Sólo cabe pensar las categorías propias del imaginario desde el dinamismo organizador que proyectan, desde la apertura que posibilitan para entender y redescubrir la complejidad de los procesos político-sociales en los que ellas mismas operan.

En este marco de problematización nos parece especialmente pertinente detenernos en el análisis de la complejidad de esta triple figura del tiempo ya presente en los orígenes de la cultura occidental.

Comencemos por una caracterización distintiva de estas figuras. En primer lugar, tomaremos el personaje mítico que —luego de la reinvencción romana del legado griego— ha devenido una pieza fundamental de la organización *histórica* del tiempo en Occidente. Estamos haciendo referencia al mito y a la figura de *Chrónos*:

En la mitología griega el cielo y la tierra han estado desde siempre unidos. Urano, dios del cielo, estuvo introducido con su falo en el vientre de Gea, la tierra, desde siempre. *Chrónos* nace de esta unión y su acción principal es la de provocar una separación entre sus progenitores mediante la castración de su padre. La introducción de la distancia en el vínculo implicará la posibilidad de un nuevo ordenamiento de creaciones: el orden cósmico, el orden de las cosas del mundo, y más adelante, el orden de los hombres. Este *nuevo ordenamiento* supone un largo proceso, explicado con violencia en el relato mítico de *Chrónos*.

Una vez producida la castración de Urano, Cronos reina sobre el mundo y procrea con su madre, Gea. Los oráculos le han advertido un grave destino: su propio fin será provocado por uno de sus hijos. Por este motivo, Cronos engulle a cada uno de los hijos que va naciendo del vientre de Gea. Cronos teme el tiempo; teme su *final*. Necesita engullir y matar a *todo lo otro* para permanecer en el poder. Aunque su ilusión es la eternidad, su *modus operandi* es el ejercicio de la muerte, la reproducción de la finitud.

Cronos destruye su descendencia; todos sus hijos mueren excepto uno, Zeus (algunos mitólogos también agregan a Poseidón), quien sobrevive gracias a Gea, que lo ha escondido en la isla de Creta. Confirmando el designio del oráculo, Zeus derrocará a su padre en un epi-

sodio dramático. Acabará con los Titanes y reordenará un mundo *para los humanos*.

*Aión* (confundido con Cronos en muchos registros, quedará bien separado de él a partir de la asimilación romana de Cronos con Saturno) no tiene origen ni descendencia. El comienzo y el final no constituyen sus preocupaciones. *Aión* ha estado desde siempre y siempre estará<sup>1</sup>. Sus manifestaciones se suceden en imágenes dobles.

Por un lado, es representado con la forma humana de un anciano, señor del tiempo que no nace ni muere, imagen de lo *permanente*. Podemos animarnos a decir que es el dios del tiempo de la vida. *Siempre* vida. La imagen del anciano aparece varias veces rodeada de una serpiente que se muerde su propia cola; figura en relación con la cual las nociones que han conformado el imaginario del "eterno retorno" intentarán una analogía. *Aión* permite reconocer una fuerza que no es otra que la de la *potencialidad humana de exceptuar la muerte*. Afirma el "eterno retorno" de una *fuerza* que al hombre le es *constitutiva*.

Por otro lado, la misma figura de *Aión* ha sido varias veces presentada con la imagen de un joven. Joven que sostiene la totalidad del Zodíaco, en la que se van sucediendo las distintas estaciones. Una vez más la centralidad del ciclo, del retorno. Una vez más la temporalidad de una *circulación de la vida* cuya *potencialidad* es lo que ha de *permanecer*.

Podemos decir que tenemos entonces dos modos de la totalidad, de la eternidad, *Chrónos* y *Aión*. El eterno nacer y perecer *junto* al eterno estar y retornar. La duración es introducida en el mundo por Cronos, y con ella, la instauración de un *espacio de tiempo* que se sucede entre la vida y la muerte. *Aión*, en cambio, personifica el tiempo pleno de una vida sin muerte. Cronos, un tiempo mensurable, *Aión* un tiempo de *pura potencia*.

Encontramos entonces, muy sucintamente esbozadas aquí, dos figuras míticas que han conformado —en Occidente— el legado básico en el que se sustentarán dos imaginarios distintos y complementarios acerca de la temporalidad.

Sobre esta herencia, sin duda, se han ido articulando diversas estrategias habilitantes a través de las cuales se han ido instituyendo estos imaginarios como rectores de los distintos tiempos/espacios de nuestras prácticas concretas. Una investigación de estos procesos

<sup>1</sup> Esta figura interpelará la conceptualización acerca de la eternidad en pensadores tales como Heráclito, Platón y San Agustín.

excede ciertamente las expectativas de este trabajo, pero cabe remarcar la pertinencia de una indagación genealógica al respecto. Sería interesante desandar históricamente las condiciones de conformación, circulación, legitimación y transformación del imaginario de la temporalidad hoy vigente en los diversos ámbitos de la experiencia.

Más acá de este recorrido histórico, lo que sí nos interesa remarcar es cómo este imaginario dual ha ido construyendo las condiciones para nuestra experiencia en la actualidad, cómo ha ido *demarcando y midiendo en términos bipolares la potencialidad* de nuestras prácticas.

Así, la apropiación que Occidente ha hecho del legado clásico griego ha *empobrecido* el juego dinámico presente en las figuras descritas. Al insertarse en un lenguaje de juicios y valoraciones, *Aión* ha sido enfrentado *dicotómicamente* a Cronos. Acto seguido, *Aión* ha sido *desplazado* por Cronos. A partir de esta "centración", la potencialidad humana de creación plena ya no podrá exceder los diagramas mensurables de una disciplina productiva aun cuando se plantee como emancipadora.

Volveremos sobre este desplazamiento y sobre su peso en las condiciones que pautan las experiencias de la temporalidad de nuestro mundo contemporáneo. Lo que nos interesa remarcar aquí es que los griegos habían advertido algo que luego hemos olvidado: la *imposibilidad* de asimilar la vivencia del tiempo a los términos de una dicotomía.

Es sobre esta *imposibilidad* que el mundo clásico intenta introducir un tiempo propio para una *singularidad* de la experiencia humana. De ahí la tercera figura, capaz de sortear la dualidad planteada en la separación de las dos anteriores. Estamos refiriendo a los movimientos que en este escenario de la temporalidad implicará la figura de *Kairós*.

La cuestión acerca de la naturaleza divina de *Kairós* suscita controversias. Aún así, tratase de un dios menor, un *daímon*; se lo tiene por hijo de Zeus (quien destituyó a Cronos y a los Titanes) y de *Týche* (diosa de la suerte y de la fortuna). Este doble parentesco será fundamental a los fines de la caracterización del imaginario que despliega esta figura: *Kairós* surge del tiempo mensurable, pero también del azar.

*Kairós* no es representado ni a la manera de un titán, ni de un anciano, ni de un joven. Es un adolescente. Tiene los pies alados y en su mano izquierda sostiene una balanza, *siempre desequilibrada*. Es bello y su cabeza calva sólo conserva un único pequeño mechón que le cae sobre la frente.

*Kairós* es increíblemente veloz, las alas de sus pies no le permiten volar muy alto, tampoco tocar el suelo. No permanece por mucho tiempo en un mismo lugar. Es el dios de las oportunidades. Es bello porque las oportunidades son, para los griegos, artífices de la belleza. Azarosas y fugaces como las apariciones de *Kairós*, estas oportunidades deben ser aprovechadas cuando aparecen; de lo contrario, escaparán y no habrá posibilidades de retenerlas, ni siquiera sujetándolas por la cabellera puesto que *Kairós* no la conserva.

No es su virtud –tampoco su interés– el equilibrio. El talento de equilibrar pares de contrarios no es su atributo. Pero esto no constituye un defecto porque él mismo *conoce el secreto de su propia medida*. Medida de un equilibrio *secreto; desequilibrado* a nuestros ojos, pues no puede ser *capturado* en términos de una bipolaridad.

*Kairós* permite tender puentes entre los dos polos. Es quien puede unir a Cronos con *Aión*. Es el tiempo de irrupción de una *potencia* dentro del ordenamiento de posibilidades medidas. El *momento oportuno*, cuya necesidad de existencia y de presencia efectiva fuera reconocida por los griegos, no es sino la ocasión de poder efectuar un *pliegue* que haga *diferencia* dentro de un contexto que ha uniformizado las posibilidades de experiencia. Y tal vez sea también el tiempo del instante de peligro, del relampagueo que, según Benjamin (1975), tenía que conmover nuestra cultura occidental en crisis. Ciertamente, un tiempo con una medida *diferente*, propia, sin otra condición concreta que las que efectúa su aparecer; un tiempo del acontecimiento.

### ***"Time won't stand beating"*<sup>2</sup>**

El eco de *Kairós* es de una resonancia alarmante que expresa la urgencia de revisar el imaginario en el que hemos ido pautando la posibilidad de nuestras prácticas.

En este sentido, será preciso rastrear las particularidades que condicionan la experiencia actual de la temporalidad. No pretendemos realizar una investigación genealógica de los modos en los que este imaginario se ha ido instalando y marcando las formas posibles de nuestra experiencia. Lo que sí nos convoca es la pregunta por la vigencia de los imaginarios que describimos –*Aión*, *Chrónos* y *Kairós*–; especialmente, si reconocemos que en la actualidad lo político viene

<sup>2</sup> Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, Wordsworth Edition Limited, 1993, p. 7.

asumiendo más bien el *tempo* del acontecimiento y no ya el del proceso. Veamos un poco las implicancias de estas aseveraciones.

El proyecto político moderno supuso un tratamiento de la historia como línea de tiempo, mensurable, creciente, evolucionista. *Chrónos*, despojado de su sustrato trágico, devino la medida de la lógica de una/toda organización productiva. Este discurso de la temporalidad, amalgamado al del funcionamiento *operativo* de la máquina capitalista, constituye el motor fundamental de este *progreso*. El tiempo es temporalizable, vale decir, plausible de establecer inicios y metas, causalidades y consecuencias, instancias *siempre* eslabonadas y sistematizadas en términos de anterioridad/posterioridad. Esta racionalidad, que se ha desplegado en tanto proyecto *disciplinario* de cuerpos, producciones, espacios y tiempos<sup>3</sup> conllevó la fijación de diagramas de control, en los que se fueron reproduciendo las mismas relaciones de asimetría implícitas en su surgimiento.

Estos diagramas de control se han ido diseminando en nuestro mundo contemporáneo con formas que dan lugar a nuevas eficacias. La capilaridad del alcance de lo que se ha dado en llamar los dispositivos de control “biopolíticos” es tan extrema como posible. A tal punto que éstos se encuentran *ya casi naturalmente* insertos en los cuerpos de los vivos. La estrategia ya no es proyectar una modulación disciplinaria de modos de vida. El tiempo y el espacio de estos cuerpos ya no se organizan *disciplinariamente*, ni son confinados a sus esquemas. El dispositivo de los biopoderes se instala en tanto el espacio y el tiempo mismos. Sin poder identificar ya una figura de estrategia, su estrategia será pautar el espacio y el tiempo para los que *hace vivir* –en términos de Foucault– y también los espacios y el tiempo de los que *deja morir*. El “hacer vivir” modelará modos de vida para los humanos en diagramas normativos y reproductivos. El “dejar morir” no implicará otra cosa que la reiteración de una misma decisión en el centro de la relación de poder que hace vivir: la decisión de no constituir ni modelar la totalidad de los cuerpos (el ideal disciplinario de constituirlos *a todos* ya no es más conveniente).

La biopolítica contiene así la gravedad de no proponer ninguna otra opción que la que surge de la disyuntiva entre la vida o la muerte; el dilema sin opción entre constituirse en el tiempo de una reproducción o ser expulsado a un no-tiempo. Desde esta perspectiva, podemos

<sup>3</sup> Foucault (1994) se refiere a una “anatomopolítica” en la que cabe remarcar la lógica secuencial que rige las relaciones entre los puntos distribuidos en el diagrama. La efectividad de la disciplina resulta justamente de establecer continuidades –jerárquicas, formativas, espaciales– que abarquen/articulen la posible diversidad.

decir que *Chrónos* sigue actuando su propia desesperación de la manera más cruenta: sigue engulléndonos, su propio miedo lo impele a tragar toda relación *otra* con el tiempo. Reproduce *eternamente* el borramiento de cada posibilidad de vivencia singular del tiempo en el mismo momento en que aparece: ni bien nace quiebra la oportunidad, asimilándola a diagramas que la unifican en una mismidad, la explican, la inmaterializan<sup>4</sup>.

También Agamben (2000) reflexiona acerca de la gravedad efectiva de la biopolítica en nuestro mundo contemporáneo. En palabras del autor,

“el carácter más específico de la biopolítica en el siglo XX: no ya *hacer morir ni hacer vivir*, sino *hacer sobrevivir*. No la vida ni la muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita es lo que constituye la aportación decisiva del biopoder de nuestro tiempo” (Agamben; 2000:162).

En las formas de esta supervivencia, la *distancia* (espacio-temporal) entre cuerpos y dispositivos se ha ido estrechando hasta hacerlos aparecer como *naturalmente* superpuestos. Y éste es el nudo central de la estrategia biopolítica. Su *tempo* marcará el suelo en el que se irá conformando nuestra experiencia, las condiciones para toda continuidad, pero también, las condiciones que posibiliten todo impulso de creación que haga brechas en esta unidad. Confiemos en que haremos que *Kairós* traiga la fuerza de *Aión* a resquebrajar la escena actual. En efecto, “*les forces qui sont en jeu dans l'histoire n'obéissent ni à une destination ni à une mécanique, mais bien au hasard de la lutte*” (M. Foucault, 1994:148)

M. Foucault está haciendo referencia a la importancia de recuperar las rupturas en la historia. Es preciso abrir un espacio y un tiempo para la singularidad y ya no seguir pensando en términos de una constante histórica. Es preciso desnaturalizar aquello que aparece, a nuestros ojos, necesario, evidente. Recobrar la particularidad de las estrategias, la contingencia de los juegos de poder, y en ellos, el *tempo* de este azar de la lucha que Occidente ha pretendido sofocar en sus diagramas.

Podemos vincular estos términos de Foucault con los aspectos analizados alrededor del imaginario suscitado por los movimientos de

<sup>4</sup> Respecto de las condiciones (y posibilidades) que demarca el momento capitalista actual de la “producción inmaterial” nos interesa el alcance de reflexiones como las de Negri y Hardt (2003) a partir de las cuales este tipo de ordenamiento productivo adquiere una diseminación en una socialidad *otra* que la disciplinaria y puede permitir una producción de diferencia.

*Kairós*. Recordemos que su fuerza reside en la producción de una diferencia que no se instala ni en la línea ni en el ciclo, que no puede ser rastreada causalmente, sino que, por el contrario, ofrece la oportunidad de un momento de *discontinuidad* que puede ser aprovechado.

M. Foucault ha hecho de la discontinuidad un modo clave para una lectura de la experiencia de la temporalidad en la historia. Hablar en términos de discontinuidad implica que no hay linealidad de las vivencias, tampoco naturaleza homogénea o unívoca de la que se desprendan las prácticas efectivas de la experiencia. Lo que se afirma en este concepto es, justamente, la importancia de la apertura de un espacio y de un tiempo *para* la dispersión y la disolución de lo identificatorio. Esto es, un momento de transformación, una discontinuidad que sea “*vécue en positif comme la possibilité de redéfinir le sujet à partir de son ‘incessante mobilité’, comme processus continu de modification*” (Revel, 2005:22).

Abrir un espacio/*tempo* de discontinuidad implica entonces hacer posible la *irrupción* de la forma de los momentos de *Kairós*. Forma que, por otra parte, no puede ser leída/medida por fuera de su propio juego. De hecho, esta irrupción no procurará ninguna gravedad conclusiva, unitaria, a la manera de los grises diagramas de *Chrónos*. Su *estilo* será desplegar la belleza del instante, la *liviandad* que permita que sus movimientos sean un salto, que permanezcan *plegados*, que provoquen su propia ironía.

La única experiencia posible en el tiempo, entonces, no es la que pautan los diagramas que han buscado disciplinar nuestros tiempos y espacios; es preciso habilitar la experiencia de la metamorfosis. La tarea deviene entonces en lo que J. Revel (2005) plantea retomando las tesis foucaultianas: la necesidad de una redefinición de la continuidad como *continua discontinuidad*. No se trata sólo de denunciar el régimen y trabajar en su reverso; se trata de una recuperación de la discontinuidad en tanto efectivo *impulso* de transformaciones posibles.

“La possibilité de penser l’émergence d’événements sans avoir à se poser le problème de leur origine; la possibilité de redoubler le lent travail de dissolution de la figure du sujet qu’il avait déjà commencé à mettre en œuvre par un mécanisme inverse de pullulement et de dissémination de la subjectivité; la possibilité de tenir ensemble à la fois la dimension de l’*épistémè* (c’est-à-dire concrètement une moyenne ou une longue durée) et celle des événements, et de rendre compte de ceux-ci à la fois comme point de cristallisation de l’émergence d’une discontinuité et en tant que traces d’existences; la possibilité que l’histoire généalogique soit aussi –et surtout– une problématisation de notre propre ac-

tualité, ou ce que Foucault appellerait bien plus tard une 'ontologie critique de nous-mêmes'" (Revel, 2005:50)<sup>5</sup>.

Abrir el espacio y el tiempo para una "ontología crítica de nosotros mismos" es entonces el desafío. Introducir la discontinuidad propia de *Kairós*, su propio desorden, el azar de su oportunidad de belleza en nuestras experiencias de subjetivación. No se trata sólo de puras invenciones; la mirada genealógica sobre la historia podrá recoger estos retazos de tiempo, estos accidentes, y hallar en ellos los intersticios para *la oportunidad*. Esto es, asir en su singularidad estos acontecimientos que se "desasujetizan" de una experiencia de diagrama, tanto en el pasado cuanto en el presente.

Ciertamente, nuestra pertenencia a los imaginarios bipolares hace que sea dificultoso salvar la duda acerca de cuáles sean las condiciones de posibilidad de pliegue en este presente. Sin embargo (y aun cuando esto no calme la inquietud), las condiciones del acontecimiento no se dan por fuera del acontecimiento mismo. Recuperar este tiempo –*Kairós*– significa –en cada caso– *hacer visible* la oportunidad de pliegue para una discontinuidad presente (o en potencia) *hoy*.

El carácter político del alcance de estos conceptos es inevitable. Discontinuidad implica la instauración *posible* de una *diferencia*. Es decir, de aquello que se *separará de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos la posibilidad de no ser más, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos*<sup>6</sup>.

Entonces, interrogarnos acerca de las posibilidades de la transformación de las condiciones de nuestra experiencia no es sino relevar los modos de resistencia en nuestro contexto contemporáneo. Parafraseando a Foucault, recuperar el "azar de la lucha" presente en las relaciones de poder para hacer surgir *así* una *diferencia*.

¿Cuáles son hoy los modos de una producción de subjetividad que no sea *comprendida* bajo la forma del derecho disciplinario? ¿Cuáles

<sup>5</sup> Nuestra traducción: "La posibilidad de pensar la emergencia de acontecimientos sin tener que plantearse el problema de su origen; la posibilidad de redoblar el lento trabajo de disolución de la figura del sujeto que ya había comenzado a efectuar a través de un mecanismo inverso de crecimiento y de diseminación de la subjetividad; la posibilidad de sostener, a la vez, la dimensión de la episteme (es decir, concretamente, una mediana o larga duración) y la dimensión de los acontecimientos, dando cuenta de éstos tanto como punto de cristalización de la emergencia de una discontinuidad como de su importancia en tanto huellas de existencias; la posibilidad de que la historia genealógica sea también –y sobre todo– una problematización de nuestra propia actualidad, o de lo que Foucault llamará más tarde una 'ontología crítica de nosotros mismos'" (Revel, 2005: 50).

<sup>6</sup> M. Foucault, *Dits et Écrits*, op. cit., vol. IV.

son los modos de *resistencia* que se sustraen de la biopolítica? ¿Cuáles son las prácticas que están mostrando ser capaces –desde el interior mismo de las relaciones de poder en vigor– de desarticular el juego de las relaciones de poder y hacer diferencia? ¿Cuáles son las condiciones actuales que hablan de una *irrupción disruptiva* de *Kairós*?

La tarea requiere, a su vez, interrogar la conformación de y la vinculación con un imaginario del tiempo que parece atravesar la cultura contemporánea en tanto espacio regido por políticas de globalización. La superposición que identifica unívocamente tiempo y espacio, hemos visto, ha sido una de las estrategias para *naturalizar* la diseminación de los dispositivos de control biopolíticos. Se ha globalizado –siempre en términos espaciales– una vivencia del tiempo uniformizante.

La diversidad *no diversa* de nuestro mundo contemporáneo ha adoptado los mismos parámetros de medida para todos sus espacios. El discurso de la técnica, de la producción, del disciplinamiento y de nuestros consumos de modos de vida, ha asumido una misma temporalidad. El devenir se ha reducido a trayecto. A un trayecto siempre rastreable, secuenciado, evaluable, transmisible, ya que puede ser identificado a través de una producción creciente. Anterior/posterior, causa/efecto, pre/post han sido las actualizaciones sucesivas del juego bipolar. En este juego, la experiencia de la temporalidad supuso *siempre* la necesidad de un espacio en el cual, o bien desplegarse como programa, o bien quedar disuelta en un instante sin marca.

Nuestra inquietud es jugar en los bordes de una *visibilidad* capaz de aislar espacio de tiempo en la lectura de los acontecimientos de nuestro mundo contemporáneo. El desafío de este *borde* es pensar que su nuevo sustrato no será unitario, ni siquiera en la forma de una dialéctica. Ni ciclo, ni línea; tampoco pura superficie de simultaneidades<sup>7</sup>. Estos tres relieves son los que hasta ahora han pretendido organizar las transformaciones de una experiencia de la temporalidad que constituye el imaginario (y el suelo) de las prácticas socio-políticas.

La diferencia ontológica, la posibilidad de producir diferencia (resistencia) no tiene lugar (ni tiempo) en esta escena. Se han perdido de

<sup>7</sup> El pretendido “fin de la historia” como *síntoma* de nuestro mundo contemporáneo naturaliza este tejido articulando binarismos que dibujan un panorama casi inmóvil, de puro “presente” sin historia ni futuro, de puras distribuciones espaciales para su desarrollo, perpetuando de esta manera, relaciones de fuerza que parecieran pertenecer todas a un mismo plano.

vista *convenientemente* las tensiones que conforman el trasfondo *trágico* de nuestras contradicciones. Nuestra vivencia del tiempo ha quedado amalgamada al suelo sin las opciones que nos deja esta visibilidad de las prácticas. El imaginario *Kairós* ha sido devorado por un *Chrónos* que ha llevado sus métodos de control biopolíticos a una diseminación tan extrema como posible.

En este sentido, quizás el desafío en nuestro imaginario actual no tenga que ver tanto con el encuentro –reconocimiento/identificación– de figuras para leer el tiempo actual, sino, justamente, con el *borramiento* de la *imposibilidad* de *figurarse* la relación con el tiempo. El imaginario de otra temporalidad posible hoy habita más la paradoja que el relato continuo, el *momento azaroso* más que la línea. Es por ello que nos gusta especialmente *Kairós* y su recuperación constante y *discontinua* de lo trágico o de una irrecomenzable experiencia de la producción de diferencia.

Dijimos que *Kairós* conocía el *secreto* del equilibrio *desequilibrado* de la balanza que sostenía en su mano izquierda. El equilibrio regulado no constituye su preocupación ni tampoco su meta. Tal vez esta singularidad de *Kairós* pueda ser útil para interpelar las prácticas que, en nuestros días, procuran una transformación. La singularidad de su *irrupción disruptiva* es clave: el desafío es desarrollar estrategias de resistencia que puedan –no equilibrarse en una reproducción diagramática– sino permanecer como *diferencia*.

Concluyendo, podemos decir que la introducción de *Kairós* en la reflexión acerca de las posibilidades de nuestra práctica política actual exige animarse a asir las oportunidades que se presentan, aprovechando su *momento favorable*. Es decir, estar atentos a la ocasión de introducir una *discontinuidad*. Discontinuidad que es constitutiva del tiempo. Tiempo que, en algún lugar, no es otra vivencia que la del presente. Presente en la historia. Presente de una escritura, de un pensamiento, de un acto, de una resistencia que no es *extensiva* (no se expande ni se acumula, ni evoluciona en la historia), sino *intensiva*. Esto es, sólo puede *abrirse* sobre *posibilidades*, en potencias. La *actualidad* del acontecimiento deviene movimiento de una práctica de la subjetividad que se descubre capaz de “hacer tiempo”, de crear algo nuevo que contenga la potencialidad ontológica de plegar *otra* potencia de vida, otro vuelo de *Kairós*.

“Todo amor piensa en el instante, jamás en la duración. Siempre estoy a la altura del azar. Para ser dueño de mí siempre tengo que estar desprevenido” (Nietzsche, 1991:18).

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- Augé, M. *Les non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.
- Bauzá, H. "El imaginario en el mito clásico", en H. Bauzá (comp.), *El imaginario en el mito clásico. I y II Jornadas organizadas por el Centro de Estudios de lo Imaginario*, Estudios de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2002.
- Benjamin, W. *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 1975.
- Carroll, L. *Alice in Wonderland*, Wordsworth Edition Limited, 1993.
- Castoriadis, C. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, 1975.
- Foucault, M. *L'Ordre du Discours*, Gallimard, 1971.
- Foucault, M. *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- Foucault, M. *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, 1994.
- Foucault, M. *Defender la Sociedad. Curso en el Collège de France: 1975-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Foucault, M. *Seguridad, territorio y población: Curso en el Collège de France: 1977-1978*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Grüner, E. comp., Jameson F. et S. Žižek. *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Grüner, E. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Nietzsche, F. *Ecce Homo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991.
- Negri, A. y M. Hardt. *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Revel, J. *Michel Foucault. Généalogie d'une pensée*, Paris, Ed. Bordas, 2005.
- Virno, P. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

## CEREMONIA CON LLANTO (Platón, *Fedón* 116 c-d)

VICTORIA JULIÁ

En esta comunicación me propongo arriesgar una interpretación de un pasaje del diálogo en que Platón despliega su versión dramatizada de la muerte de Sócrates, que, al menos en lo que he podido apreciar, no ha convocado de modo suficiente la atención de los principales comentaristas. Me refiero a *Fedón* 116c1 - d9 y tiene que ver, precisamente, con el aporte platónico a la construcción del mito de Sócrates<sup>1</sup>. No sólo Platón es responsable del mito de Sócrates. También Jenofonte y Aristófanes. Y no menos la literatura –para nosotros desgraciadamente fragmentaria– originada en otros círculos socráticos que ha tenido mala suerte en cuanto a conservación y transmisión. Es verdad que el testimonio platónico ha sido y es hasta hoy el que prevalece sobre los demás en la tradición de los estudios sobre Sócrates. Pero el hecho de que Aristóteles en su *Poética* trate los *sokratikoi lógoi* como un género de representación mimética mediante palabras nos dice mucho al respecto.

Al hablar del mito de Sócrates hubiese debido agregar “y sus principales recepciones históricas”. Si no lo hice es por lo obvio de tal mención y por la imposibilidad (¿e inutilidad?) de determinar con nitidez –pese a los arduos y valiosos esfuerzos de la filología– el subsuelo hermenéutico no declarado ni declarable que opera en nuestras lecturas de los textos de la antigüedad clásica y que, en este caso, ya es parte de la construcción del mito. Esta compleja situación parece amenguar el

<sup>1</sup> En este punto es recomendable la “Introducción a la lectura del *Fedón*” de Conrado Eggers Lan en su traducción del diálogo publicada con el título *El Fedón de Platón*, Buenos Aires, 1971 y reimpressiones sucesivas, donde encontramos estas palabras: “...no podremos dejar de reconocer en Sócrates el prototipo de héroe clásico, que se destaca netamente sobre la escena como elevado en coturnos, y protagonista de un mito recreado por Platón”.

protagonismo del dato histórico aunque sin perjuicio de que el mito cohabite con crónicas historiográficas más objetivas y filológicamente correctas. Dos formas de buscar una verdad que se nos escapa.

Pero mentar 'mito' pide una aclaración de sentido. ¿Existe algo así como un "grado cero" de 'mito'? La respuesta será diferente según se la encare desde la antropología, la literatura, la filosofía u otras disciplinas. A comienzos de la última década del siglo XX, en el prólogo y en el capítulo inicial de su *Introducción a la mitología griega*, Carlos García Gual ha trazado un recorrido somero de las principales acepciones por entonces en circulación, tanto las estrictamente teóricas y académicas como las que, desde otros lugares, vienen ampliando, complicando, distorsionando, enriqueciendo un ámbito significativo variado y formalmente diverso en grados de extensión y comprensión. Multiplicidad encubierta bajo la unidad de un nombre. No es mi intención detenerme ahora en una indagación erudita sobre el tema sino simplemente hacer explícito el doble sentido con que usaré el término en el curso de la exposición. Para decirlo con viejas palabras de tenor algo impreciso, en un sentido referirá a una forma, en otro, a un contenido. La forma, un relato de ficción; el contenido, especiales *historias* de vidas.

Han existido, existen y existirán personas ante quienes, por su trascendencia y proyección, por el testimonio de sus acciones y conductas, por el misterio que las acompaña, el discurso estrictamente historiográfico resulta insuficiente. Sus vidas se ofrecen tentadoras al relato y suelen encontrar su lugar allí donde una pretendida verdad histórica cede el paso, aun a pesar del narrador, a distintos modos de ficción literaria que pueden ser incluidos en el género biográfico. El biógrafo es, en algún sentido, mitógrafo. Las antiguas narraciones biográficas sobre Pitágoras, Heráclito, Empédocles, Plotino tienen ese componente enigmático del que solo se puede intentar dar cuenta mediante la construcción de mitos. Es un recurso frecuente —anónimo y colectivo en la mayoría de los casos— en la llamada cultura popular. Para nosotros, argentinos del siglo XXI, no son ajenos ni extravagantes dichos tales como "el mito de Gardel" o "el mito de Evita". Refieren a mitos, contruidos no únicamente a través del discurso literario sino también con otros medios de expresión estética. La película de Eduardo Mignogna sobre Eva Perón *Evita, quienquiera oír que oiga*, de 1984, tiene como motivo musical recurrente el precioso vals criollo de Agustín Magaldi y Mario Batistella *¿Quién eres tú?* A esa pregunta, planteada bajo la forma de una expresión de música popular vigente en tiempos de Evita en Buenos Aires, sólo puede responder un mito así entendido. Curio-

samente es una pregunta de corte socrático. También la ficción dramática de Platón sobre Sócrates –si bien no se trata de un mito popular– tiene por momentos, como en segundo plano, un “¿quién eres tú?” que, desde un saber y un decir humanos y a la manera adoptada en *Fedro* cuando se trata del ser del alma y en *Timeo* de la génesis del mundo, requiere una respuesta mítica.

Ahora veamos juntos el texto que nos ocupa. Es una de las secuencias finales del *Fedón* en la que el narrador dramatiza un sereno intercambio de palabras –que contrasta con los desbordes emotivos de los amigos y discípulos presentes– entre Sócrates y el ujier que actúa como maestro de ceremonias en el penoso acto final de la vida de los condenados a muerte. No es éste el verdugo, sino el encargado de los pasos protocolares previos a la ejecución de la sentencia. El pasaje, que mitiga el *crescendo* dramático del final de la obra, pone en acción un juego de profunda cortesía, una solemne cortesía de duelo en la que aparecen idealizados tanto el condenado como el maestro de ceremonias. Se da la situación soñada por el funcionario: el condenado no agrade ni denuesta al mensajero porque sabe que él no es el responsable de lo que inmediatamente va a suceder y ese saber permite que la celebración se cumpla paso a paso, con la pompa prevista y quizás hasta ese momento nunca lograda.

... se venía acercando entonces el servidor de los Once<sup>2</sup> y, tras detenerse junto a él, dijo: “Sócrates, por cierto no te reprocharé lo que a otros suelo reprochar: que se enojan conmigo y me maldicen toda vez que les transmito la orden de beber el veneno, cuando en realidad son los Once quienes obligan. Pero en cambio, en este tiempo yo me he dado cuenta de que tú eres el varón más noble, más afable y excelente entre los que a este lugar llegaron, y realmente ahora sé bien que no estás enojado conmigo –porque conoces a los responsables–, sino con ellos. Ahora entonces, pues ya sabes lo que vine a anunciarte, ¡adiós!, y trata de sobrellevar lo necesario con el mayor sosiego posible”. Y al tiempo que rompía a llorar, dándose vuelta, se fue alejando. Y Sócrates, tras dirigir a él su mirada, “también a ti”, dijo, “¡adiós! Nosotros haremos eso”. Al punto nos dijo: “¡qué delicado<sup>3</sup> el hombre!; todo el tiempo se me acercaba y a veces

<sup>2</sup> Es el conjunto de magistrados, designados por sorteo, que estaban a cargo de los asuntos relativos a las prisiones y a los procesados y condenados. En *La constitución de Atenas*, 52 Aristóteles expone con detalles sus funciones.

<sup>3</sup> El adjetivo griego es *asteios*, que mienta un comportamiento delicado y urbano, que contrasta con la dureza de trato esperable en el personaje. No se puede pasar por alto esta breve secuencia en tanto marca una diferencia de conducta entre el modesto empleado de la prisión, que apenas ha pasado unos treinta días cerca de Sócrates, y los amigos que lo han frecuentado y escuchado durante muchos años.

conversaba conmigo. Realmente se comportaba como el mejor de los varones. Y ahora ¡qué noblemente llora por mí! Pero vamos, Critón, obedezcámosle; que alguno traiga el veneno si está ya molido. Y si no lo está, que lo muela el encargado de hacerlo”.

El de Sócrates es un mito platónico paradigmático<sup>4</sup>. Presenta un modelo de hombre ante el cual es lícita la pregunta ¿existió o podrá existir realmente un hombre así? Es posible que no exactamente así, pero eso de la existencia o de su posibilidad es casi un detalle de segundo orden frente a la fuerza del paradigma. Nos lo dice con claridad el mismo Platón en *República* V 472 a - 473 a. Es el momento en que Glaucón apremia a Sócrates para que explique “cómo es posible que surja esa organización política”. En la respuesta de Sócrates aparecen las claves necesarias para la comprensión del proyecto y se hace patente lo inadecuado del pedido de Glaucón. Se está buscando un modelo (*parádeigma* en griego) que opere como referente de un ordenamiento político justo y no para demostrar la posibilidad de la existencia de tales modelos (472 c-d). Tras el acuerdo expresado por su interlocutor, Sócrates pregunta:

¿Crees entonces que valdría menos un buen pintor que, tras haber pintado un modelo (*parádeigma*) como si fuera el más bello de los hombres y dibujar acabadamente todos sus rasgos, no pudiera probar que es posible que un hombre así efectivamente exista? (472 d 4-7).

La enfática respuesta de Glaucón, “¡No, por Zeus!” muestra que el ejemplo ha sido acertado y permite un avance decisivo en la argumentación: se estaba creando, mediante la palabra (*lógos*), un modelo de buena ciudad y ese modelo así diseñado, como en el caso del bello hombre dibujado por el pintor, no desmerece el valor de la propuesta por el hecho de que no se pueda demostrar la posibilidad de edificar concretamente una tal ciudad. La autonomía y el valor superior del modelo respecto de la posibilidad de su puesta en práctica son postulados bajo la forma de una pregunta que induce respuesta afirmativa:

—¿Acaso es posible que algo sea puesto en práctica tal como es dicho? ¿O el hacer (*práxis*) tiene una condición natural inferior al decir (*léxis*) si de alcanzar la verdad se trata aun cuando a alguien le parezca que no es así? ¿Estás de acuerdo con esto o no?

—Estoy de acuerdo (473 a).

En la problemática relación del pensar con el decir y el hacer, el *lógos*, como herramienta apropiada para la construcción de paradig-

<sup>4</sup> Véase Eggers Lan, *loc. cit.*

mas, aventaja a la *prâxis* en la aproximación a la verdad porque padece en medida mucho menor la corrupción propia del ámbito de la *génesis*<sup>5</sup>. La distancia entre decir y hacer, entre pensar y actuar también está presentada en toda su tensión trágica en el Alcibiades de *Banquete* 215 a - 222b. No obstante, al mismo tiempo, el personaje exalta la insólita coherencia de la vida de Sócrates, presente incluso en sus rasgos y comportamientos más extravagantes y también en sus discursos, totalmente isomorfos con su persona. El ambiente que hace de marco al diálogo, la fecha dramática que nos pone ante un Sócrates festivo contrastan con el sombrío clima de la prisión. Sin embargo, es un contraste constitutivo del mito. En un caso, alguien da testimonio de la coherencia de Sócrates vivo, lejos todavía de la primavera del año 399; en el otro, la coherencia se consume con la muerte; en ambos el hacer queda fuertemente comprometido con el pensar y el decir.

En el pasaje de *Fedón* elegido como base de esta comunicación hay, en el breve diálogo con el ujier, por lo menos tres paradigmas de *prâxis* coherente con el pensar y el decir: la actitud paradigmática del filósofo ante la muerte, un paradigma de profunda y serena comunicación emotiva, no lograda con ninguno de los amigos presentes, y un paradigma de comprensión simpatética de los fundamentos *teóricos* del comportamiento del condenado. Sócrates pasó la prueba de fuego de la *prâxis* en el ámbito de la *génesis* y logró la mayor aproximación posible para un hombre a los paradigmas perfectos. Eso garantiza el sentido de la esperanza.

<sup>5</sup> Es el término usado a veces por Platón para referirse al devenir de los procesos de generación y corrupción, de cambio y mudanza operados en el transcurrir del tiempo. Otro es el plano de lo eterno, no sujeto a cambios, que persiste de un modo ejemplar en su identidad. En este período de la producción platónica parece no haberse hecho manifiesta aún la vulnerabilidad lógica y epistemológica de la postulación del ámbito de las Ideas como entidades perfectas –si bien tal propuesta nunca ha tenido un carácter dogmático sino más bien problemático–, aunque sí se ha planteado el problema de su relación con el plano de la génesis (cf. por ejemplo, *Fedón* 100 d). Sobre esto último, vale la nota de Claudia Marisco sobre el pasaje de *República* recientemente citado: “Se plantea aquí la noción de una inadecuación originaria entre un plano perfecto y el plano sensible invadido de una tendencia entrópica. Platón parece fluctuar entre confiar en que es posible plasmar en la realidad esta organización política (502 c, 540d) y desestimarla totalmente (aquí y en 592 b). Estos límites no impiden, sin embargo, que se pueda proyectar un modelo sin fisuras que sirva como orientador de la práctica, lo cual salva el planteo global de esta organización social (...). La función central de este tipo de modelos para la actividad filosófica quedará claramente explicitada en VI 500 c” (Platón, *República*. Introducción, traducción y notas de Marisa Divenosa y Claudia Marisco, Buenos Aires, 2005, p. 372, n. 33).

Dice Paul Friedländer<sup>6</sup> que Platón vio por primera vez en el alma de Sócrates las Ideas de justicia, de valentía, de piedad. Ese Platón, que sugestivamente es declarado ausente en el relato de Fedón a Equécrates (59 b), ¿no estará presente a través de la mirada de este servidor público modesto, ajeno al ambiente socrático, que ostenta un comportamiento delicado y profundo en la expresión de su sentir y comprender el paradigma viviente que está a punto de consumir su coherencia existencial con un acto supremo?<sup>7</sup> Platón parece haber cargado sobre sus hombros la enorme tarea de conciliar esta captación inmediata e intuitiva con la elaboración teórica que la sustraiga de la fugacidad del testimonio de un momento intensamente vivido.

<sup>6</sup> P. Friedländer, *Platón. Una introducción*, Madrid, 1973 (trad. de la edición inglesa de 1958).

<sup>7</sup> Me es muy grato mencionar aquí la lúcida observación de Hugo Bauzá al comentar que la profunda comunión entre Sócrates y el maestro de ceremonias estaba firmemente asentada sobre el hecho de que ambos se reconocían como fieles subordinados a la ley de la *pólis* ateniense, aun cuando su cumplimiento resultara, como en este caso, un trance de extrema gravedad, y cuya trasgresión era la más censurable incoherencia en que un ciudadano pudiera incurrir. Esto coincide con la justificación que Sócrates expone, ante Critón, de su negativa a aceptar el plan de fuga preparado por los amigos para eludir, de un modo ilegal, el cumplimiento de la sentencia (véase especialmente *Critón* 50 a y siguientes).

## SCHELLING Y LA “NUEVA MITOLOGÍA”

MARÍA GABRIELA REBOK

### 1.- Gestación del cambio epocal y de paradigma a partir de una “nueva mitología”

Es el *arte romántico* el empeñado en “ilustrar a la ilustración”, en ejercer una “metacrítica del criticismo ilustrado”<sup>1</sup>. Se trata de devolverle la función fecundante y mediadora a la imaginación para salvar la languideciente racionalidad moderna. “Ésta se ha autoengañado desde el momento en que sólo hablaba de sí misma y tomaba la medida del mundo mirándose en el espejo”<sup>2</sup>. La razón analítica y formal perdió toda capacidad de reunir sus propios fragmentos y/o monstruos, como asimismo de conectarse con los contenidos que el embaute de la vida y la historia le proporcionaba. El movimiento *romántico* aparece así como una verdadera primavera cultural, empeñado como estaba en el *rejuvenecimiento* del mundo. Y joven era también la generación que se propuso llevar a cabo tal destino histórico.

El romanticismo temprano (*Frühromantik*) junto al temprano idealismo (*früher Idealismus*) dan cuenta de un cambio de atmósfera, de una nueva sensibilidad, del período de gestación de una época que será la nuestra. El traspaso del siglo XVIII al XIX actúa como una suerte de bisagra que cierra una época y abre otra. Sin embargo, es propio de la gestación acontecer resguardada en lo oscuro y escondido, perceptible sólo para una sensibilidad educada artísticamente. El pensamiento postkantiano hereda una profundizada experiencia de la finitud. Ésta a su vez obliga a plantear una razón impura, porque orilla el sufrimiento y el gozo de la creación, la exuberancia de la imaginación y de la sensibilidad. Según F. Schlegel, la supervivencia de la poesía, comprendida ahora como la suprema de las artes, y –se-

<sup>1</sup> Cf. Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, trad. W. J. Wegscheider, Barcelona, Paidós, 1999, p. 51.

<sup>2</sup> Arturo Leyte, *Las épocas de Schelling*, Madrid, Akal, 1998, p. 32.

gún Hölderlin, Schelling y Hegel (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*)— la de la filosofía depende de la posibilidad de generar una *nueva mitología*. En nombre de la *libertad* reclaman un reencuentro de la razón moderna con la vida y lo sensible. Porque el mito logra lo que se escapa a las categorías del entendimiento: señalar en dirección del núcleo trágico de la existencia, de su origen inmemorial y resguardarlo en el ámbito de lo sagrado. Ciertamente, la *novedad* de esta mitología tiene que ver con los siglos de experiencia e historia cristianas y la ya desarrollada historia de la filosofía. La querrela que oponía la experiencia trágica griega a la experiencia cristiana —tan característica del Renacimiento y de la Modernidad— descubre vías de posible diálogo.

Hölderlin intentó esta *nueva mitología* en su estudio sobre *Das Tragische, Der Tod des Empedokles, Hyperion*, en sus creativas y conmovedoras traducciones de *Edipo Rey* y *Antígona*, con sus respectivas *Anmerkungen zum Oedipus, Anmerkungen zur Antigonä*<sup>3</sup>. Sabemos que toda su obra está atravesada por la tensión trágica entre lo *aórgico* y lo *orgánico*. Al restituirle al arte su contenido mítico, renacen también los conflictos trágicos con una intensidad acentuada. Para Hölderlin, lo *bello* deviene un *tremendum-fascinans*, es lo violento (*Gewaltige*), monstruoso y descomunal (*Ungeheure*), lo *aórgico*<sup>4</sup> que late como la vida indómita y abisal de toda forma y configuración. Lo humano y lo divino se vinculan de un modo *sublime* y, hasta podría decirse monstruoso, al polarizarse en extrema diferencia, buscando, no obstante, su mutua unión amorosa. La *teomachia* está siempre al acecho, dispuesta a reanudarse y exhibir así la vigencia de lo trágico. Lo *aórgico* como la “potencia infinita y pánica de la naturaleza” amenaza constantemente todo lo orgánico y estructural en ella, lo divino se adhiere a lo más íntimo de lo humano, para girar nuevamente hacia la partición originaria (*Ur-teil*)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cf. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, J. Schmidt (Hg.), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, T. II.

<sup>4</sup> Etimológicamente cabe relacionar lo *aórgico* con ἀοργία que significa “mansedumbre, ausencia de cólera o de pasión, ecuanimidad, indiferencia”. Florencio I. S. Yarza (dir.), *Diccionario griego-español*, Barcelona, Sopena, 1972. Cf. Beda Allemann, *Hölderlin y Heidegger. Sólido puente entre los territorios existenciales de un poeta y un filósofo*, trad. y notas E. García Belsunce, Buenos Aires, Fabril, 1965, n. 4, p. 24. Aquí el traductor, García Belsunce, habla de “calma, igualdad del alma, ausencia de pasión o cólera” y remite a Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV, 5.

<sup>5</sup> Cf. Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, trad. J. Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1990, pp. 42 s. Cf. F. Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigonä*, en *Sämtliche Werke...*, pp. 916 y 1474.

Lo orgánico pertenece al dominio del *arte* e implica organización, finitud, individualidad y conciencia. Por el contrario, lo aórgico corresponde a la *naturaleza* en tanto universal, infinita, inconsciente, informe, prelingüística. Es “lo incognoscible, lo no-sentible y lo ilimitado”<sup>6</sup>.

“La forma organizativa de lo orgánico y la informalidad inconsciente, infinita, no pensante de lo aórgico libran una lucha en virtud de la cual se efectúa una acción recíproca entre el arte orgánico y la naturaleza aórgica, puesto que lo orgánico tiende a universalizarse con su irrupción en lo aórgico y lo aórgico tiende a concentrarse y a particularizarse con su irrupción en lo orgánico”<sup>7</sup>.

Tal lucha es la dramática de la *tragedia* en la que cada uno de los extremos se enriquece retornando hacia sí a partir de la exposición al otro. “La reconciliación y unificación de los extremos requiere un medio más alto que ellos y que pueda ligarlos entre sí”<sup>8</sup>. Este *medio* o *entre* (μεταξύ, *Zwischen*) es propiamente lo *divino*. Allí acontece “la más alta reconciliación en la más alta hostilidad” y la “muerte del singular”. Lo orgánico y lo aórgico se vinculan tanto en la acción como en la pasión.

Por otra parte, Hölderlin, Schelling y Hegel –unidos en la amistad y arrastrados por un impetuoso “espíritu del tiempo”– son los posibles autores de las ideas expresadas en ese manifiesto juvenil al que F. Rosenzweig, su descubridor, denominó “*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> F. Hölderlin, *Ensayos*, trad. F. Matínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1976, p. 107. Cit. por Carlos Másmela, *Hölderlin. La tragedia*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2005, p. 44.

<sup>7</sup> C. Másmela, *Hölderlin. La tragedia*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2005, p. 44.

<sup>8</sup> *Ib.*, p. 64.

<sup>9</sup> Franz Rosenzweig descubre en 1917 este manuscrito con la letra de Hegel en la Königliche Bibliothek de Berlín. Cf. Franz Rosenzweig, “Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschriftlicher Fund”, en *Zweistromland. Kleinere Schriften zur Religion und Philosophie*, Berlin-Wien, Philo Verlag, 2001, pp. 109-154.

En cuanto a la atribución de la autoría del manifiesto se ha discutido mucho. Las diferentes posiciones al respecto pueden consultarse en *Hegel-Studien*, Beiheft 9 (Bonn, 1982). Allí Hermann Braun, en su artículo “Philosophie für freie Geister”, y Xavier Tilliette, en “Schelling als Verfasser”, argumentan que el *Systemprogramm* responde al indiscutible interés teórico de Schelling y fue él el único capaz de llevarlo a cabo. Puede constatarse la continuación y desarrollo del programa en el *System des transzendentales Idealismus* (1800) (cf. Braun, p. 31). Además, el tono fogoso del *Systemprogramm* responde más al carácter de Schelling que al mesurado Hegel. Tilliette termina su artículo pidiendo disculpas por “[...] dass ich die Hand Esaus gesehen und trotzdem die Stimme Jacobs gehört habe” (“haber visto la mano de Esau

Si bien el [o los] autor[es] se ufana[n] de ser el [los] primero[s] en proponer una nueva mitología, hacía treinta años —en 1767<sup>10</sup>— que Herder había escrito un artículo “Sobre la utilización moderna de la mitología”, donde proponía crear una mitología moderna con el carácter de una “mitología política”. Se fundaría sobre la interrelación de dos fuerzas: el análisis o desmembramiento racional y la reunión poética. Cabe considerarlo de alguna manera como el germen de la “nueva [moderna] mitología”<sup>11</sup>. El *Systemprogramm* lleva la probable fecha del invierno de 1796/97. Sería así indudablemente anterior a otro documento, cuyo autor es F. Schlegel: “Rede über die Mythologie”, en *Gespräch über die Poesie*, de 1800.

Por su parte, el *Systemprogramm* expresa ya una clara conciencia de una “nueva mitología”, con la experiencia moderna incorporada.

“Hablaré primero de una idea que, en cuanto yo sé, no se le ocurrió aún a nadie: tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la razón”<sup>12</sup>.

---

y, sin embargo, haber oído la voz de Jacob”) (p. 49). La metáfora bíblica tiene que ver con el hecho de que el documento es un manuscrito de Hegel, pero las ideas de otro, muy probablemente de Schelling.

Por el contrario, Harald Holz, en “Die Struktur der Dialektik in den Frühschriften von Fichte und Schelling”, en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 52 (1970), p. 78, sostiene que Schelling tenía ya por aquella época una evolución pensante muy superior a las bastas ideas contenidas en el *Systemprogramm*, mientras Hegel aún avanzaba por tanteos. Otto Pöggeler está de acuerdo y lo cita a Holz, en su artículo “Das älteste Systemprogramm”, *Hegel-Studien*, Beiheft 9. En la p. 258, afirma que lo que Hegel discute en el *Systemprogramm* son las ideas de Hölderlin. Cf. del mismo autor: “Hegel der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus”, *Hegel-Studien*, Beiheft 4 (Bonn, 1968).

A favor de Hölderlin argumenta Friedrich Strack, en “Systemprogramm und kein Ende”, Beiheft 9. Sería reconocible tanto en lo filosófico-sistemático de la primera parte como en lo estético-religioso de la segunda. El contenido se corresponde con el pensamiento de Hölderlin de esa época (y no con el de Schelling o Hegel), en el *Systemprogramm* puede verse un trasfondo de polémica con el Schelling de 1796.

<sup>10</sup> Cf. Ch. Jamme, *op. cit.*, p. 55.

<sup>11</sup> Cf. Manfred Frank, *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Barcelona, Serbal, 1994, p. 134.

<sup>12</sup> G. W. F. Hegel, *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, en *Escritos de juventud*, trad. Z. Szankay y J. M. Ripalda, Madrid-México-Buenos Aires, F. C. E., 1978, p. 220. “Zuerst werde ich hier von einer Idee sprechen, die, soviel ich weiss, noch in keines Menschen Sinn gekommen ist — wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muss im Dienste der Ideen stehen, sie muss eine Mythologie der Vernunft werden”. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796 oder 1797), en *Frühe Schriften*, E. Moldenhauer u. K. M. Michel (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, p. 236.

Lo importante aquí es, en primer lugar, comprender el alcance de la expresión "idea". No puede tener –evidentemente– un sentido platónico, sino que se dijo en la página anterior: "Sólo lo que es objeto de la *libertad* se llama *idea*". Ella tiene que permear de creatividad la comprensión del hombre y del mundo tanto físico como social, que es también político e histórico.

Sin embargo, la idea unificadora de todas es la *belleza*. Y en este sentido se rescata a Platón, quien supo hermanar la verdad y la bondad en la *belleza*. En consecuencia: "El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. [...] La filosofía del espíritu es una filosofía estética"<sup>13</sup>. La *poesía* –para los románticos la suprema de las artes– será "*la maestra de la humanidad* [...] sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes".

Así se podrá arribar a una "*religión sensible*", reclamada por las masas. El filósofo la podrá diseñar como un "monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte".

"Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo* y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella. [...] la mitología tiene que convertirse en filosófica y el pueblo tiene que volverse racional, y la filosofía tiene que ser filosofía mitológica para transformar a los filósofos en filósofos sensibles"<sup>14</sup>.

De esta manera se constituye un *nosotros* en el que el pueblo deja de temer a los sabios y a los sacerdotes, y éstos a su vez se abstienen de despreciarlo. Esta *nueva religión* vinculará en la libertad e igualdad universalizadas.

Nos interesa destacar que en el escrito se intercalan los pronombres de primera persona en singular y en plural, se pasa del *yo* al *nosotros* y se retorna al *yo* para pasar nuevamente al *nosotros*. En la primera parte sólo hay un *nosotros* cuando se trata de rebelarse contra un Estado mecánico que trata a sus ciudadanos no como a hombres libres, sino como "engranajes". Una rebelión individual sería la profecía de un fracaso. El final del programa termina con seis menciones del *nosotros* y hay sólo un *yo* que parece reclamar los derechos

<sup>13</sup> *Ib.* "Der Philosoph muss ebensoviele ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. [...] Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie". *Ib.*, p. 235.

<sup>14</sup> *Ib.* "Ehe wir die Ideen ästhetisch, d. h. mythologisch machen, haben sie für das Volk kein Interesse; und umgekehrt, ehe die Mythologie vernünftig ist, muss sich der Philosoph ihrer schämen. [...] die Mythologie muss philosophisch werden und das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen". *Ib.*, p. 236.

de autor de la “nueva mitología”, cosa usual cuando de esos derechos se trata. Puede percibirse aquí el germen de una idea de *espíritu*, desarrollada diez años después por Hegel: “el *yo* es el *nosotros* y el *nosotros* el *yo*”<sup>15</sup>.

Al *Systemprogramm* se suman los escritos antes mencionados de Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795/1796) y *Gespräch über die Poesie* (1800)<sup>16</sup>. Analizaremos sobre todo esta segunda obra, *Conversación sobre la poesía*, en la que Schlegel explicita su propuesta de la “nueva mitología”, que tuvo un gran impacto sobre el círculo romántico de Jena. Lo hace recurriendo a la forma de diálogo. Obedece así a la nueva modalidad del *Symphilosophieren* (filosofar-con). De las distintas personas que en él intervienen, son identificables casi como “coautores” Schelling y Schlegel. El primero se refleja en las ideas de la sección titulada “Discurso sobre la mitología” y el segundo se autorretrata en la “Carta sobre la novela”<sup>17</sup>.

Se plantea allí el estrago que la fragmentación de la racionalidad moderna operó también sobre la poesía, privándola de su contenido más decisivo. En el discurso, Schlegel pone en boca de Ludovico (Schelling) una dramática inquietud: “¿Ha de permanecer lo más elevado y sagrado siempre sin nombre y sin forma, librado al azar en la oscuridad?”<sup>18</sup>. La poesía antigua encontraba su eje vertebrador en la mitología. Nuestra época también necesita producir una. Pero mientras la primera mitología estaba vivamente ligada a la inmediatez sensible,

“...la nueva mitología debe constituirse a partir de lo más profundo del espíritu, debe ser la más artificial de todas las obras de arte, pues debe abarcar a todas las demás, debe ser una nueva cuna y re-

<sup>15</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. W. Roces, Buenos Aires, F.C.E., 1ª reimpr. 1992, p. 113. “[...] *Ich*, das *Wir*, und *Wir*, das *Ich* ist”. *Phänomenologie des Geistes*, J. Hoffmeister (Hg.), Hamburg, Meiner, 1952, p. 140.

<sup>16</sup> Citamos ambas obras a partir de Walter Jaeschke (Hg.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Quellenband, Hamburg, Meiner, 1995. Las versiones castellanas: Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. B. Raposo, Madrid, Akal, 1996; *Conversación sobre la poesía*, pról. y trad. L. S. Carugati y S. Giron, Buenos Aires, Biblos, 2005.

<sup>17</sup> Cf. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, pp. 115 ss. y 123 ss; *Conversación sobre la poesía*, pp. 62 ss. y 74 ss.; cf. Ch. Jamme, *Introducción a la filosofía del mito...*, p. 64. Cf. Heinz Gockel, *Neue Mythologie der Romantik*, en *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, W. Jaeschke y H. Holzhey (Hg.), Hamburg, Meiner, 1990, p. 134.

<sup>18</sup> F. Schlegel, *Conversación...*, p. 62. “Soll das höchste heilige immer namenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen?”, *Gespräch...*, p. 115.

ceptáculo de la antigua y eterna fuente originaria de la poesía e incluso del poema eterno [infinito: *unendliche Gedicht*], que guarda [esconde: *verhüllt*] en sí el germen de todos los demás poemas"<sup>19</sup>.

Encontramos aquí la señal de una idea clave de F. Schlegel, la de una *poesía universal progresiva*.

Se trata de un "poema místico" (*mystisches Gedicht*). "Pues mitología y poesía, ambas, son una y la misma cosa"<sup>20</sup>. Gracias a su encuentro con el *idealismo*, la *nueva mitología* incorpora la fuerza y la *libertad*, la profundización interiorizante del *espíritu*, que le permite diferenciarse de la antigua. Esto traerá una "gran revolución" en todas las ciencias y las artes y un rejuvenecimiento general de la época. Le dará también una vincularidad íntima, condición de la *comunicabilidad universal*. La poesía, y no el sistema, es ahora el "órgano" de la filosofía. Se "respira el espíritu del amor originario en silenciosa grandeza". El reflejo de Dios en el alma del hombre es "la chispa ardiente de toda poesía".

"¿Y qué es toda bella mitología sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esta transfiguración de fantasía y amor?  
[...]

La mitología es tal obra de arte de la naturaleza. En su entramado lo más elevado está realmente formado; todo es relación y transformación, formado [configurado: *angebildet*] y transformado, y este formar [configurar] y transformar es justamente su procedimiento propio, su vida interior [...]"<sup>21</sup>.

Todo se juega y arriesga en la relación. Un entusiasmo creador, que se vale de un poder salvaje, penetra a los miembros del todo. Cabe reanimar no sólo las mitologías de nuestro pasado, sino también las de Oriente. Éste tiene un lugar privilegiado en el imaginario romántico. La expansión se opera también en el tiempo. El pensar deviene

<sup>19</sup> *Ib.* "Die neue Mythologie muss im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muss das künstlichste aller Kunstwerke seyn, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäss für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt". *Ib.*

<sup>20</sup> *Ib.*, p. 63; "Denn Mythologie und Poesie, beyde sind Eins und unzertrennlich", pp. 115 s.

<sup>21</sup> *Ib.*, pp. 66 s.; "Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe? [...] Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ist ihr eigenthümliches Verfahren, ihr inneres Leben [...]". *Ib.*, p. 118.

un “adivinar” [*ein Diviniren*] o revelación eterna y rejuvenecimiento universal. Los tiempos dorados no están perdidos en un irrecuperable pasado, sino que están todavía *por venir*<sup>22</sup>.

Por otro lado, “todos los juegos sagrados del arte son sólo lejanas reproducciones del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se constituye a sí misma”<sup>23</sup>.

Los trazos de la escritura sagrada (*hieroglyphischer Ausdruck*) en la naturaleza tanto como en las honduras sin fondo del alma humana despiertan el anhelo de lo infinito, anhelo imposible de saciar y que hiende trágicamente la experiencia romántico-idealista. A ello se añade el proceso, no exento de sufrimiento, de las transformaciones. Cabe enfatizar con Jamme que “La ‘nueva mitología’ ya no habla de dioses [o sólo excepcionalmente], sino de la relación entre lo finito y lo infinito”<sup>24</sup>.

## 2.- La “nueva mitología”, mediadora entre naturaleza e historia. La redención por el arte

Según Kurt Leider cabe distinguir en el pensamiento de Schelling tres períodos: en el primero, va desde una filosofía de la naturaleza a una filosofía de la conciencia; en el segundo, desde ésta hacia una filosofía del arte y una filosofía de la identidad; en el tercero, desde ésta hacia una filosofía del profundamento y del fundamento abisal de la existencia<sup>25</sup>. Sin embargo, A. Leyte prefiere hablar de *épocas*, es decir, en clave de *tiempo*, con sus anticipaciones y retornos<sup>26</sup>. En todo caso, la preocupación por el *mito* fue sostenida, aunque sufrió significativas transformaciones propias del camino pensante schellinguiano. La de Schelling no es sólo –según sostiene Xavier Tilliet– una “obra en devenir”, sino que es la tematización filosófica del devenir y hasta una “teología del tiempo”<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Cf. *ib.*, p. 69; *ib.*, p. 119.

<sup>23</sup> *Ib.*, p. 71. “Die heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk”. *Ib.*, p. 120.

<sup>24</sup> Ch. Jamme, *op. cit.*, p. 54.

<sup>25</sup> Cf. Kurt Leider, *Philosophen des spekulativen Idealismus. Fichte. Schelling. Hegel*, Lübeck, Hansisches Verlagkontor, 1974, p. 79.

<sup>26</sup> Cf. Arturo Leyte, *Las épocas de Schelling*, pp. 12-14.

<sup>27</sup> Cf. *ib.*, p. 27. Este tema ya fue desarrollado por Jean-François Courtine, *Temporalité et révélation*, en Jean-François Courtine et Jean-François Marquet, *Le dernier Schelling. Raison et positivité*, Paris, Vrin, 1994. “[...] la Révélation advient

El tema de la “nueva mitología”, surgido en ese manifiesto que fue el *Programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*, resulta clave y es abordado reiteradas veces en la segunda época, fundamentalmente en el *Sistema del idealismo trascendental* (1800) y en la *Filosofía del arte* según sus dos versiones, la de Jena (1802/3) y la de Würzburg (1804/5). Aquí el *arte*, nutriéndose de su suelo *mitológico*, es el órgano privilegiado de la *filosofía* y cambia diametralmente la relación dominadora de la ciencia respecto de la naturaleza en una relación poético-religiosa. Pues “Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos”<sup>28</sup>. Si bien el arte es un modo de *tékhne*, no es en manera alguna la técnica moderna con la voracidad de su voluntad de dominio, sino un sublime ejercicio de la *libertad*, aliada de la liberación de las potencias de la naturaleza.

Si bien esa naturaleza-poema evoca indudablemente el “poema infinito” de su amigo F. Schlegel, y la naturaleza desempeña simbólicamente el papel de la unidad primordial, Schelling se centra precisamente no tanto en la inmersión del hombre en la *phýsis* como en la relación trágica de lo *finito* con lo *infinito*, preocupación propia de los nuevos tiempos. Rescatamos de la *Filosofía del arte* de Schelling la no menos *trágica* concepción de la *libertad*. Lo trágico consiste en la lucha entre la libertad y la necesidad destinal, pero de tal manera que el destino abre un abismo en la voluntad. El ámbito de la libertad es embestido por una necesidad que lo socava<sup>29</sup>.

Schelling, en buen romántico, ha tenido una sensibilidad especial para detectar el *Weltschmerz* (el *dolor del mundo*). En el vínculo con la *naturaleza*, el hombre advierte un dolor y una melancolía en el anhelar de toda vida, como si la impregnara algo profundo y oscuro. Asimismo, hay un *sufrimiento* en *Dios*, en la medida en que no es mero ser, sino vida y, como tal, contradicción y devenir. Y sobre todo, porque es *libertad*. A esa libertad la desafía la contradicción entre su naturaleza o fondo oscuro y la voluntad de revelación y amor. A su vez, el *hombre* es un desgarramiento entre el bien y el mal, entre el impul-

---

dans le temps dont elle brise la linéarité et l'iteration: l'absolu, par son irruption dans un horizon temporel, fait événement et inaugure une histoire spécifiquement scandée, celle du salut, par exemple”, p. 9. Ya no se subordina el tiempo a la eternidad, sino que ésta se revela en un “organismo de tiempo” o en un sistema viviente de tiempo. Cf. *ib.*, p. 10.

<sup>28</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez (ed.), Barcelona, Anthropos, <sup>2</sup>2005, p. 425.

<sup>29</sup> Cf. Friedrich W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, en *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, <sup>2</sup>1995, T. 2, p. 524.

so egoísta de separación y la voluntad de unión con los *otros hombres*, con la naturaleza y Dios. En suma, la entera historia del ser ha de concebirse como una *tragedia* universal<sup>30</sup>. El existir mismo es un camino doloroso en el que la voluntad se escinde de la idea o esencia. Así “el dolor es algo universal y necesario en la vida, la inevitable travesía hacia la libertad”. “El sufrimiento es en general el camino hacia la gloria. Todo ente ha de aprender a conocer su propia profundidad. La naturaleza es imposible sin sufrimiento (*Leiden*)”<sup>31</sup>.

El joven Schelling —el del *Sistema del idealismo trascendental* (1800) y de la *Filosofía del arte* (1802/3 y 1804/5)<sup>32</sup>— concibe una redención artística del sufrimiento. La contradicción entre lo finito y lo infinito, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y inconsciente, la naturaleza y el espíritu está en la raíz misma de la existencia y “pone en movimiento al hombre entero con todas sus fuerzas”. El artista y su comunicación logran la obra de arte, manifestación finita de lo infinito. “Y lo infinito expresado de modo finito es belleza”<sup>33</sup>. Aquellas primigenias tensiones constituyen el dolor del *genio*, que según los antiguos era un *pati deum*, o un ser habitado por lo Divino<sup>34</sup>. La producción artística del genio alcanza —con su mediación y padeciendo su destino— una “armonía infinita”.

Las palabras de Schelling evidencian la *revolución artística* proclamadora de una *libertad* sin terror (y esa es su diferencia con la *revolución política* francesa): “El arte es la única y eterna revelación que existe y el milagro que, aunque hubiese existido una sola vez, debería convencernos de la absoluta realidad de aquello supremo”<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Cf. F. W. J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975 [*Sobre la esencia de la libertad humana*, trad. A. Altman, Buenos Aires, Juárez, 1969]; cf. Karl Jaspers, *Schelling. Grösse und Verhängnis*, München, Pieper, 1955, p. 165.

<sup>31</sup> F. W. J. Schelling, cit. por Kurt Leider, *Philosophen des spekulativen Idealismus. Fichte. Schelling. Hegel*, Lübeck, Hansisches Verlagkontor, 1974, p. 79.

<sup>32</sup> Cabe distinguir en el pensamiento de Schelling tres períodos: en el primero va desde una filosofía de la naturaleza hacia una filosofía de la conciencia; en el segundo, desde ésta hacia una filosofía del arte y una filosofía de la identidad; en el tercero, desde ésta hacia una filosofía del profundamento y del fundamento abisal de la existencia. Cf. K. Leider, *op. cit.*, p. 79.

<sup>33</sup> F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, eds. J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 418. Es de notar que esta desproporción que introduce siempre lo infinito en lo finito, ya nos habla de un nuevo concepto de *belleza*, altamente contaminado por el de lo *sublime* (conceptos que Kant había mantenido rigurosamente diferenciados).

<sup>34</sup> Cf. *ib.*, p. 415; cf. *Philosophie der Kunst*, en *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, p. 307.

<sup>35</sup> F. W. J. Schelling, *Sistema...*, p. 415.

El arte cumple su redención, porque es santo, sano, intacto, curativo, entero. No imita la naturaleza, sino que ella lo tiene por modelo<sup>36</sup>. El mundo ideal del arte y el real de los objetos responden a una misma actividad productora, aquél en su fase consciente, éste en la inconsciente. “El mundo objetivo es sólo poesía originaria, aún no consciente, del espíritu; el *organon* general de la filosofía –y el coronamiento de toda su bóveda– es la *filosofía del arte*”<sup>37</sup>. Para los románticos, la poesía remite a *poiesis*, y ésta a *poiein*, o sea, al hacer o actividad creadora. En la *poesía* la naturaleza se pone a cantar.

“[...] es de esperar que la filosofía, del mismo modo que ha nacido y ha sido alimentada por la poesía durante la infancia de la ciencia, y con ella todas aquellas ciencias que ella conduce a la perfección, tras su culminación vuelva como muchas corrientes aisladas a fluir al océano universal de la poesía del que había partido”<sup>38</sup>.

Sabemos que esa primera mediación entre filosofía y poesía la ejerció la *mitología*. “La mitología realista [a semejanza de la naturaleza] alcanzó su apogeo en la griega, la idealista [dominada por el espíritu] fue vertiéndose a lo largo del tiempo en el cristianismo”<sup>39</sup>. Schelling termina preguntándose cómo ha de ser la “*nueva mitología*”, llevada adelante por una generación también nueva, concibiendo a ésta como un único poeta, una mitología que “puede esperarse únicamente de los destinos futuros del mundo y del curso posterior de la historia”<sup>40</sup>.

Postula, en definitiva, una filosofía del arte productora del enlace entre necesidad y libertad. Y a ese acontecimiento lo denominamos “destino”, aunque ahora es destino *histórico*. La “*nueva mitología*”, aliada del *arte*, implicó un rejuvenecimiento cultural necesario para la manifestación del *dios venidero*<sup>41</sup>. Porque “mientras la inteligencia teórica conoce al mundo y la inteligencia práctica lo ordena, la inteligencia artística es creadora de mundo”<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> Cf. *ib.*, p. 420.

<sup>37</sup> *Ib.*, p. 159.

<sup>38</sup> *Ib.*, p. 426.

<sup>39</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, en *Sämtliche Werke*, M. Schröter (Hg), Münchener Jubiläumsdruck III, p. 444. En la antigua mitología, que culmina con los griegos, se refleja el estado del mundo de su época en relación con la naturaleza. La mitología griega es primero poesía, luego religión (o el elemento ritual). Con el cristianismo está primero la religión y su revelación histórica. Cf. Dietrich Korsch, *Religion und Philosophie*, en Ch. Danz, C. Dierksmeier, Ch. Seysen (Hg.), *Kritisches Jahrbuch der Philosophie: System als Wirklichkeit*, Bd. 6 (Würzburg, 2001), p. 86.

<sup>40</sup> *Ib.*

<sup>41</sup> Cf. Manfred Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Barcelona, Serbal, 1994.

<sup>42</sup> K. Leider, *op. cit.*, p.57.

### 3.- La mitología como la época primordial de la teogonía

Adherimos a la interpretación postheideggeriana de A. Leyte en lo referente a Schelling: «El discurso filosófico de Schelling es así una 'teología del tiempo' que tiene que tematizar dos épocas verdaderas [la *lógica* de Dios en la *filosofía negativa*, la *historia* de Dios en la *filosofía positiva*], el pasado y el futuro, por encima de su representación como naturaleza y espíritu, e incluso por encima de su representación como *lógica* e *historia*, con el fin de interpretar que por encima y más allá de la re-presentación, lo que significan ambos opuestos, aquello que constituye su inescrutable punto de intersección es el tiempo, un tiempo que la filosofía tendrá que convertir en historia»<sup>43</sup>.

En el primer período, en *Acerca de mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo más antiguo* (1793) y *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo* (1795), Schelling queda muy apegado a la tesis del filólogo Heine para quien el *mito* es la conciencia infantil de la humanidad. En la segunda obra, se distancia del Fichte, quien había reemplazado la mediación *estética* por la del *derecho*<sup>44</sup>. En el último Schelling (el de la *Filosofía de la mitología* y la *Filosofía de la revelación*) el *mito* es *tautegórico*, o sea, revelador primero de la verdad de las potencias del ser, aunque el cumplimiento de ella sólo alcanza a verse en la *Filosofía de la revelación*. Es, entre otros, el mérito de Schelling el haber insistido, más allá de su valor poético, en el núcleo religioso del mito, en su relación con lo infinito divino. Pero, al mismo tiempo, y tal como se sostuviera en el *Systemprogramm*, el foco está puesto en una mitología portadora "*tautegórica*" y no sólo alegórica de *lógos*, es decir, de razón. Ahora bien, la racionalidad *moderna* se supera en esa positividad de la razón cuya tarea expone la historicidad teogónica de las figuras y contenidos mitológicos. Así puede dar nacimiento tanto a una *filosofía de la mitología* como a una *filosofía de la revelación* y ver en ellas el trabajo de *tres potencias*. Ello conduce a esquemas trinitarios en la concepción de lo divino, tanto en la madurez de la *mitología* en Grecia como en la *religión revelada*

<sup>43</sup> A. Leyte, *Las épocas de Schelling*, p. 37.

<sup>44</sup> Cf. Ch. Jamme, *Introducción a la filosofía del mito...*, pp. 64 s. La distanciamiento respecto de Fichte puede verse también en la tesis schellingiana de la superioridad del *mito* respecto del *derecho*, ya que este último es coercitivo, mientras que el *mito* es epifanía de lo incondicionado, es decir, de la *libertad* como poder propio y no ajeno. Cf. Wilhelm G. Jacobs, *Schellings System des transscendentalen Idealismus*, en *Früher Idealismus und Frühromantik*, W. Jaeschke u. H. Holzhey (Hg.), 1990, p. 208

cristiana. La teogonía implica una ontogonía y ambas son epifanía de la historia de la conciencia humana. A diferencia de la *filosofía negativa* en la que la razón se ocupa sólo de sí misma, la *filosofía positiva* permite trascender una tal endogamia. Con uno de los más conspicuos intérpretes de Schelling, X. Tilliette, podemos decir que la *filosofía positiva* gravita “en torno al Ser inmemorial –existencia desnuda, puro *Dass* [que o facticidad del existir]–, el ‘abismo de la razón’ que suscita la inversión ‘extática’ de la razón. Es una manera dramática de significar la precesión radical del Ser respecto del pensamiento”. Más aún, se trata ahora de la epifanía que expone la realidad efectiva (*Wirklichkeit*)<sup>45</sup> e histórica, “para discernir allí que el ‘existente necesario es Dios’ o que Dios se ha desprendido de su existencia ciega e inmemorial para crear libremente”. Y esto acontece según la dialéctica de las tres potencias (lo ilimitado, el límite y lo limitado; el *an sich* [en sí], el *für sich* [para sí] y el *bei sich* [junto a sí como retorno hacia sí]. Ellas son el elemento dinámico y dinamizante del ser-tiempo. Por su parte, la autoconciencia humana se transforma *trágicamente* en las sucesivas crisis de esa historia onto-teológica: “es la historia ‘extática’ de la conciencia, exiliada de Dios a través de los horrores del desgarramiento, y de las tribulaciones de la cautividad. La historia de los dioses, sustancia de la mitología, refleja la aventura del alma entregada al dios”<sup>46</sup>.

Pero el *núcleo trágico* es la *libertad* como fundamento abisal tanto de la historia divina como de la humana y abre siempre un horizonte en el que se ponen *en juego* las *relaciones* y se teje la *trama* de los *vínculos*<sup>47</sup>. Por su parte, el espacio inteligible es más bien un “organismo de tiempos”. Éste es el “verdadero tiempo” que equivale a la eternidad<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> El idealismo alemán distingue entre la mera realidad dada (*Realität*) y la realidad efectiva producida por la acción de la libertad (*Wirklichkeit*).

<sup>46</sup> Xavier Tilliette, *Schelling*, en Y. Belaval (dir.), *La filosofía alemana de Leibniz a Hegel. Historia de la filosofía*, Madrid, Siglo XXI, 1977, vol. 7, pp. 406-409.

<sup>47</sup> Cf. A. Leyte, *Las épocas de Schelling*, pp. 17, 21 s. “[...] la determinación especulativa de la dialéctica interna de lo divino a través de la experiencia de la libertad, que no fija al hombre en determinación finita alguna sino que abre el canal de comunicación con el núcleo absoluto o centro por excelencia. Aquí se cumple el tránsito de la filosofía negativa a la positiva. Se logra la experiencia de Dios, lo cual no debe entenderse como si propusiera una irreflexiva exageración mística, sino como el despliegue racional de la libertad”. Edgardo Albizu, “Schelling y Hegel. La experiencia de la libertad y el ascenso del tiempo como claves de un nuevo filosofar”, en *Hegel, filósofo del presente*, Buenos Aires, Almagesto, 2000, p. 47.

<sup>48</sup> Cf. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Mythologie* [en adelante *PHM*], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, I, p. 429.

Para este ensayo nos interesa sobre todo la *triada* mitológica griega, figurada en *Dionisos* como dios uno y triple. Se trata de un momento clave del pensar schellingiano que consiste en el acabamiento de la mitología y el prenuncio de la religión revelada. La historia de Dionisos es la epifanía de tres figuras épocas del dios: el Dionisos primero y arcaico es *Zagreo*, el medio es Baco o el Dionisos tebano y, por último, hace su aparición *Yaco* como *dios venidero*. Es este último el que juega un importante papel en el *imaginario romántico*.

Estas tres figuras de Dionisos revelan un proceso teogónico en tres momentos: a partir de un principio inespíritual (*ungeistige Princip*), se pasa a su negación (y este principio es, entonces "relativamente espíritual") hasta poner (*setzen*) el principio *espíritual*). "[...] Dionisos es nombre común de las tres figuras, atravesándolas surge Dionisos para la conciencia y se engendra a sí mismo"<sup>49</sup>. En un esquema escrito por el mismo Schelling y reproducido por su hijo y editor en el índice de la *Filosofía de la revelación*, cada epifanía de Dionisos tiene su tiempo en la trama de relaciones. Así lo indica el lenguaje preposicional que emplea Schelling para caracterizarlos: el proceso teogónico acontece *desde Zagreo* (*aus ihm: desde él*), *por medio* de Baco (*durch ihm: por medio de él*) y *en Yaco* (*in ihm: en él*). Entonces, Zagreo es procedencia y fundamento; Baco, mediador; y Yaco el fin como lo venidero o futuro<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> "[...] Dionisos ist der gemeinschaftliche Name für die drei Gestalten, durch welche hindurchgehend der Gott für das Bewusstsein entsteht und sich selbst erzeugt". Friedrich W. J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung* [en adelante *PhO*], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, I, p. 483.

<sup>50</sup> Nótese que el "en (*in*)" propio de Yaco, implica el advenimiento del espíritu como retorno hacia sí y se distingue del "en sí" (*an sich*) propio del comienzo y, por consiguiente, de Zagreo como deidad encerrada en sí misma.

Pero ya en el contexto histórico del *espíritu* o de la *religión revelada*, las preposiciones vuelven a aparecer con una ligera variante en la tercera: en lugar de "*in ihm*" leemos ahora "*zu ihm*" para caracterizar en las relaciones intratrinitarias al Espíritu Santo como causa final. Se dice del Dios uni-total "Porque todo viene *de él*, ha sido hecho *por él* y es *para él*" (Rom, 11, 36). *El libro del pueblo de Dios. La Biblia*, Madrid-Buenos Aires, Paulinas, 1987 [el subrayado de las preposiciones tanto en Schelling como en la Biblia es nuestro]. Cada una de las personas de la Trinidad lo es por su *relación* con las otras el Padre por el Hijo, el hijo en relación al Padre y al Espíritu. También el hombre queda elevado por su *relación* con Dios y esto implica un plus de *libertad*. Cf. *PhO*, I, pp. 342-345.

Es de observar que la *relación* se dice en el *lenguaje preposicional* y es la categoría móvil de nuestro tiempo. Cf. nuestro artículo: María Gabriela Rebok, "La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo", en *Discurso y realidad*, Vol. 1, n° 1-2, 2ª época (Tucumán, abril-oct. 1999), pp. 51-65.

Así como los tres Dionisos representan tres momentos de uno y el mismo dios, de la misma manera las tres divinidades femeninas que lo flanquean son una y la misma *protoconciencia* (*Urbewusstsein*) y son manifestaciones de Deméter, Perséfone y Yaco, ambos hijos de Deméter, sostienen la relación con Dionisos, la primera, junto a Zagreo en su identificación con el oculto Hades, y Yaco es el tercer Dionisos, nacido de Deméter. Perséfone y Yaco son y no son Deméter. Ésta, una vez que los ha separado de sí —dándolos a luz—, se pone a la par del Dionisos medio o Baco. Y Yaco se une en nupcias sagradas a Core, que es Perséfone restituida a su condición de virgen, Perséfone celeste o conciencia esclarecida, mientras que Perséfone es la Core subterránea.<sup>51</sup>

### 3.1.- Dionisos-Zagreo: el primogénito y el dios real

Zagreo es el primogénito y el Dionisos más arcaico. Es el principio oscuro y ctónico de los orígenes<sup>52</sup>. Fue engendrado por Zeus y Perséfone y, según una tradición órfica, fue devorado por los titanes, hermanos de Cronos y enemigos de Zeus. Su corazón fue salvado por Atenea (o Rea) y entregado a Zeus, quien lo revive.

Schelling destaca sus características de cruel, sin piedad, salvaje, enemigo de los hombres, exclusivo y devorador de los demás, exige hasta sacrificios humanos. Por eso lo sitúa en el tiempo salvaje del sabismo (religión de la primitiva deidad llamada Sabazio)<sup>53</sup>. Encuentra su paralelo en los dioses más arcaicos: Yahvé, Cronos, Moloch<sup>54</sup>.

Es el dios *real*, cerrado sobre sí y, por eso, se identifica —según Esquilo y Heráclito— con Hades o Dionisos “subterráneo, esto es, invisible, separado del ser”<sup>55</sup>. Pero también le es esencial propiciar el nacimiento y así la Navidad como noche sagrada (en alemán *Weihnachten* = *weihe Nacht*). En consecuencia, cabe relacionarlo con el retorno de la primavera y así con el niño Dionisos, llamado *Liknites*, por estar colocado en una cesta (*liknon*)<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> Cf. *PhO*, I, p. 487 s.

<sup>52</sup> Cf. M. Frank, *El dios venidero*, p. 313.

<sup>53</sup> Cf. *PhO*, I, pp. 467 s.

<sup>54</sup> Cf. M. Frank, *op. cit.*, p. 313.

<sup>55</sup> Cf. *ib.*, p. 291, n. 5. Cf. *PhO*, I, p. 465. “Sin embargo, Hades es uno con Dionisos, al que con frenesí festejan en las fiestas Leneas”. Heráclito, frag. 15, en Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1922, I, p. 81.

<sup>56</sup> Cf. M. Frank, *op. cit.*, pp. 291-293.

### 3.2.- El Dionisos tebano o Baco

El Dionisos tebano o Baco es hijo de Zeus y Sêmele. Tener una madre humana lo ha habilitado para las funciones de *intermediación* entre dioses y hombres. De ahí también su asimilación a Hermes.

Se trata –según Schelling– de la segunda potencia, mediadora entre el alma y el espíritu. El alma puede ser infeliz (*unselige Seele*) o feliz (*selige Seele*). Y es por medio de la muerte feliz que el alma deviene espíritu<sup>57</sup>. Para este Dionisos Schelling emplea la fórmula “*durch ihm*” (por medio de él). Termina compartiendo los honores con Deméter, porque ambos son intermediarios, habitantes del medio, del “entre”<sup>58</sup>.

Es el Dionisos plural<sup>59</sup> y que, a su vez, habilita la pluralidad de los dioses. Como principio fluido está emparentado con Poseidón<sup>60</sup>. Ha ganado su merecida fama como el dios del vino, fluido que aporta el entusiasmo. Y así alcanzó su epifanía de *liberador*, porque en su tambaleante ebriedad se entrega al devenir y a la multiplicidad. Instituye el *orgiasmós*<sup>61</sup>.

Cual Hércules es portador de *cultura* en el sentido de *cultivo* (enseña, sobre todo, el cultivo de la vid), pero también lo es en el sentido de fundador de la *comunidad* estatal<sup>62</sup>. Como tal es el benefactor y amigo de los hombres mientras cura y dispensa alegría<sup>63</sup>. Esta proximidad a los hombres, decretada ya por su madre humana, lo revela como “hijo del hombre”, siervo de Dios aún no reconocido.

El ápice de su gloria está en ser el *dios resucitado* después de aquel despedazamiento por obra de los titanes. Pero también es “el que viene delante de dios”, “el profeta, heraldo”, ángel en el sentido de mensajero, e incluso el dios venidero<sup>64</sup>.

<sup>57</sup> Cf. *PhO*, I, p. 474.

<sup>58</sup> Cf. *ib.*, I, p. 487.

<sup>59</sup> En la *Antígona* de Sófocles, el coro invoca a Dionisos como el “dios de los múltiples nombres” (*poliónume*: poliónimo). Cf. Sophocle, *Antigone*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, “Les belles lettres”, 1977, v. 1115. Hölderlin traduce como “*Namenschöpfer*”, o sea, “creador de nombres”. Cf. Friedrich Hölderlin, *Antigonae*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. II: *Aufsätze. Übersetzungen*, J. Schmidt (Hg.), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 904.

<sup>60</sup> Cf. *PhM*, II, p. 627.

<sup>61</sup> Cf. M. Frank, *op. cit.*, pp. 313 s.

<sup>62</sup> Cf. *ib.*, pp. 343, 347 n.

<sup>63</sup> Cf. *PhO*, I, pp. 468, 472 s.

<sup>64</sup> Cf. M. Frank, *op. cit.*, p. 312 n.

### 3.3.- Yaco o Dionisos en la epifanía del dios venidero

Se trata del Dionisos ateniense, fruto del encuentro entre Deméter y Zeus. Es el "divino niño", sentado al lado de Deméter. A esta diosa se la invoca como "la que amamanta a Yaco". Éste preside los misterios eleusinos y es el genio de Deméter. Por eso lleva el sobrenombre de Demetrio. Sin embargo, conserva algo de su origen humilde: es puesto en una cesta (*liknon*). Ello permite evocar el pesebre del otro "niño divino" y otra natividad<sup>65</sup>.

Trasciende –en virtud de la "muerte del dios" anterior– toda multiplicidad y cambio sensibles<sup>66</sup>. Es la tercera potencia, la unidad espiritual, religiosamente renacida. Yaco es el que es y permanece, por encima del cambio y del ocaso. En él el fin es también comienzo o Zagreo reencontrado<sup>67</sup>. Equivale a "lo real, retornado en-sí, es alma"<sup>68</sup>. "[...] recién con Yaco está ahí (*da ist*) el íntegro (*ganze*) Dios en todas sus potencias"<sup>69</sup>. La relación de la tríada culmina en él y en él encuentra un nuevo comienzo. Por eso le corresponde la fórmula "*in ihm*" ("en él"). Su compañera es Demeter como potencia comunitaria (*gemeinschaftliche Potenz*) de las tres figuras del dios. Ella lo es en tanto conciencia ambigua situada en el medio (*Mitte*) entre el dios real y el dios liberador, aunque adicta a ambos. Su esperanza es el retorno de Perséfone y, con ella, la reconciliación con el dios perdido y ahora desperdigado en la multiplicidad de dioses. Entonces da a luz el tercer Dionisos que re-úne a Hades con el dios liberador<sup>70</sup>.

Otras advocaciones propias de Yaco son: "príncipe de la paz" (en tanto relacionado con la criba del cereal –actividad pacífica– y, por eso, ligado nuevamente a Deméter)<sup>71</sup>, "portador del fuego", "corifeo de los astros", "dispensador de venturas"<sup>72</sup>, "estrella que alumbra la consagración nocturna"<sup>73</sup>, "señor del júbilo", "siempre alegre" (*allzeit*

<sup>65</sup> Cf. *ib.*, p. 293. F. W. J. Schelling, *PhO*, I, p. 476.

<sup>66</sup> Cf. *PhO*, I, p. 474.

<sup>67</sup> Cf. *ib.*, I, p. 482.

<sup>68</sup> *Ib.*, I, p. 473.

<sup>69</sup> *Ib.*, I, p. 486.

<sup>70</sup> Cf. *ib.*, I, pp. 483-487.

<sup>71</sup> Cf. *ib.*, I, p. 476; M. Frank, *op. cit.*, p. 296.

<sup>72</sup> Sophocle, *Antigone*, v. 135, 1146-54.

<sup>73</sup> Aristófanes, *Las ranas*, en *Comedias*, ed. y trad. J. Palli Bonet, Barcelona, Bruguera, 1969, v. 340, p. 126. Según Kerényi, esto indica el comienzo del año con la aparición de la estrella Sirio, del Cazador. En Atenas se celebraba en su honor y en

froh)<sup>74</sup>.

En los círculos órficos, dionisiacos y gnósticos se generaron expectativas de “un dios venidero, desconocido o nuevo”, extraño-extranjero y salvador<sup>75</sup>. Por su parte, Schelling advierte que con un cambio de acento de la ciudad de los misterios, *Eleusis*, se obtiene el término “*éleusis*”, que significa venida, el porvenir, adviento (o advenimiento) de Yaco<sup>76</sup>. Tanto él como Hölderlin (en su elegía “Pan y vino”) “dan vuelta en torno a la posibilidad de interpretar al ‘dios venidero’ prometido en los misterios, no sólo como (tercer) Dionisos, es decir, como resumen y esencia del remoto día de los dioses, sino también en calidad de niño del pesebre, es decir, de Cristo”<sup>77</sup>.

#### 4.- Consideraciones finales

Debemos advertir que la confusión entre “*nueva mitología*” y “*nueva religión*”, exhibida por el *Systemprogramm* es propia del *romanticismo*. Sin embargo, Schelling encuentra su fundamentación en la *temporalidad* que reconstruye mitológicamente el pasado y construye según la nueva religión un futuro, siempre incierto porque libre.

La “nueva mitología” es, en principio, una categoría artístico-poética (mitización de la poesía y poetización del mito) y llevó a algunos románticos al “esteticismo absoluto”. Sin embargo, Schelling –fiel al *Systemprogramm*– vio en ella una primera armonización de tensiones y crisis trágicas, pero también la posibilidad de transformación y enriquecimiento de la razón para su proyecto de una ontología de la *libertad* y de una “filosofía positiva”. La mediación artístico-mítica despliega un plexo abierto de *relaciones*. Podríamos asegurar con M. Cacciari –extrapolando sus afirmaciones respecto de Nietzsche a Schelling– que se trata por un lado de una “deconstrucción de la tradición metafísica europea”, y, por el otro, “arte y filosofía aparecen como perpetuamente ligados”<sup>78</sup>. Y, en el caso de Schelling, no sólo el

época de vendimia la procesión que preludiaba los grandes misterios de Eleusis. Cf. Karl Kerényi, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, M. Kerényi (ed.), trad. A. Kovacsics, Barcelona, Herder, 1998, pp. 63-67.

<sup>74</sup> F. Hölderlin, *Brot und Wein (Pan y vino)*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. I, p. 291.

<sup>75</sup> Cf. M. Frank, *op. cit.*, p. 328.

<sup>76</sup> Cf. F. W. J. Schelling, *PhO*, I, p. 519.

<sup>77</sup> Cf. M. Frank, *op. cit.*, p. 343.

<sup>78</sup> Massimo Cacciari, *El dios que baila*, trad. V. Gallo, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2000, p. 89.

arte, sino también el mito y la religión *dan que pensar* y el pensar se arriesga por la “oscura selva” de las aventuras y desventuras de la libertad. Y es *libertad* lo que la filosofía está dispuesta a dar al arte, al mito y a la religión.

F. Duque ha observado con agudeza que esto lleva a Schelling a un nuevo estilo en el lenguaje filosófico: “una sutil combinación de narración y argumentación”, equidistante tanto del turbio sentimentalismo como de la sequedad de la razón ilustrada<sup>79</sup>.

Por último, cabe destacar que el interés del último Schelling por el *mito* se debe a que el *pasado* mítico sostiene nuestra historia. Sin embargo, es preciso distinguir el *mito* de la *revelación*. En el *mito* está en juego una *relación* entre *fuerzas*, transidas de naturalidad. Con la *revelación* lo que cuenta es la *relación* entre *personas*. Así el centro irradiante del pensar schellingiano sigue siendo –como en su juventud– la idea de *espíritu*<sup>80</sup>. Ahora la Iglesia de Juan es el incipiente reino universal del espíritu, de una libertad que deviene amor<sup>81</sup>. Y se trata, sobre todo, de la posibilidad de una “religión filosófica”.

“La filosofía: una empresa de manifestación de la relacionalidad que impera entre Dios y el hombre, se concibe a sí misma, junto con su tiempo, como preparación: el *proyecto de posibilidad* (*Möglichkeitsentwurf*) para una realidad efectiva (*Wirklichkeit*) que ya no es histórica (*geschichtlich*)”<sup>82</sup>.

El carácter de *fin diferido* no le estropea a los libres de espíritu el entusiasmo por el comienzo creador.

CONICET

Universidad Nacional de San Martín

Universidad del Salvador (San Miguel)

<sup>79</sup> Destaco la generosidad de Felix Duque de haberme enviado su escrito, aún inédito, “Schelling. La naturaleza - en Dios, o los problemas de un guión”.

<sup>80</sup> “El espíritu quiere y es libre”. “El espíritu es un querer originario”. F. W. J. Schelling, *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, V. Serrano Marín (ed.), Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 106 s.

<sup>81</sup> Cf. *PhO*, II, pp. 327-332.

<sup>82</sup> Walter Schulz, *Die Vollendung des Deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, Pfullingen, Neske, 1975, p. 270. [La traducción es nuestra].



## EL TRATAMIENTO DE LA CORPOREIDAD EN LOS POEMAS HOMÉRICOS

LUIS ÁNGEL CASTELLO

### I.

Vamos a presentar un tema griego, griego antiguo y, más específicamente, una descripción homérica de un aspecto determinado del mundo que se representa en los poemas, que debemos suponer compartido por esos mismos oyentes que escuchaban esos versos –porque de una audiencia, efectivamente, se trata, dada la innegable impronta de factura oral que tienen las obras–. Ahora bien, el nuestro, al parecer, es un momento cultural propicio para abriarnos a otro contexto, dado que es reiterado el anhelo de comprensión de lo ajeno, punto equidistante de la mera asimilación y transformación por ende de la especificidad de eso otro a nuestro imaginario o, en las antípodas, del radical rechazo como algo perturbador<sup>1</sup>. De hecho, los griegos mismos nos enseñaron el camino, desde los legendarios periplos de Heródoto a través de otros pueblos, a las reflexiones de un sofista como Antifonte, defendiendo la esencial comunidad natural entre griegos y bárbaros<sup>2</sup>. Por supuesto que, a su vez, para este ideario de comprensión tenemos el obstáculo de la proximidad de los griegos, pese a los milenios que nos separan de ellos porque, de hecho, las categorías simbólicas con las que se instalaron en el mundo siguen siendo, en esencia, las nuestras. Pero la distancia existe. De manera que en el itinerario que hemos de hacer debemos prevenirnos de cualquier prejuicio hermenéutico que esté condicionando la interpretación, y que, desde una supuesta meta –a la cual nosotros habríamos arribado– juzguemos la particular concepción del fenómeno como un paso in-

<sup>1</sup> Castoriadis (2006:90-91)

<sup>2</sup> "Puesto que por naturaleza todos, bárbaros y griegos, somos hechos por naturaleza iguales en todo" (Antifonte, B. Col. II. = Piqué Angordans: 223-224).

ferior en vías de un desarrollo que culminaría con nuestro momento cultural. Porque se trata, en suma, de colegir a través de los datos lingüísticos los conceptos con que los personajes homéricos aprehendieron la corporeidad, es decir, qué tipo de auto-comprensión experimentaron de su propio cuerpo, en las diversas situaciones narrativas en que se desenvuelve la saga épica (II). Será cuestión después de insertar esta descripción de un aspecto singular de la realidad, a la sazón, la corporeidad, en el marco más amplio de una cosmovisión, que, al enrollar este escorzo en un sistema, nos permite extraer una clave de inteligibilidad, evitando siempre, claro está, el riesgo de un anacronismo hermenéutico (III).

## II.

Bruno Snell hacía notar que Aristarco ya había advertido que en Homero la palabra *sôma*, que más adelante significaría "cuerpo", no se usa jamás con referencia a un ser vivo<sup>3</sup>. Y efectivamente, los pasajes en que aparece el término certifican que la palabra se aplica sólo al cadáver, es decir, a la "condición de muerto" del hombre caído. Así, en *Il.* 3, 23 se habla de un león que se arroja sobre el *sôma* de un ciervo, y en 7, 80-81 Héctor en su desafío a los aqueos propone que en caso de resultar vencido su cadáver (*sôma*) sea devuelto a los suyos para ser incinerado,

pero que devuelva mi *sôma* a casa, para que tras morir del fuego me hagan partícipe los troyanos y las esposas de los troyanos.

Y a continuación agrega que si la victoria llega a ser suya, hará otro tanto con el *nékys* del vencido, utilizando otro término que designa, precisamente, "cadáver". Ahora bien, los vocablos que aparentemente designan el objeto "cuerpo", no lo denotan en tanto totalidad, sino más bien reparan en los aspectos intuitivos que se destacan para el espectador o poeta, acorde con una peculiaridad habitual en la evolución semántica del lenguaje<sup>4</sup>. Snell lo ilustra con los copiosos signos que posee la lengua homérica para las diversas modalidades de la función de la vista que, en tanto *actividad misma* no estará representada como tal, sino solo en la variedad de sus posibilidades: "ver con mirada aguda", "mirar con mirada brillante", etc. (*horân, ideîn,*

<sup>3</sup> Snell (1965:22).

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Guiraud (1995: 36-83).

*leússein, athreîn, theâsthai, sképtesthai, óssesthai, dendilleîn, dérkesthai, paptáinein*)<sup>5</sup>. De manera que si volvemos ahora a la expresión de la corporeidad del hombre, nos encontramos con diversos términos que aluden antes bien a una pluralidad que a una referencia unitaria y orgánica. Tenemos así *démas, chrós, guîa* y *mélea*. El primero puede ser pensado como denotando la idea de “talla, figura”, y según pensaba Aristarco, era la palabra que más se aproximaba a lo que posteriormente fue *sôma* (de todas maneras es un insatisfactorio sustituto). En *Il.* 5, 115 describiendo al guerrero Tideo, se dice que “era de talla (*démas*) menuda, pero luchador”, y en *Il.* 8, 305 se describe a la bella Castianira como “semejante a las diosas en *démas*”; en *Od.* 10, 239-240 por obra de Circe los compañeros de Ulises,

ya tenían la cabeza y la voz y los pelos de cerdos  
y aun la entera figura (*démas*), guardando su mente de hombres<sup>6</sup>.

*Chrós* puede equivaler a “piel” como límite del cuerpo –dado que “pellejo” equivaldría más bien a otro término, *dérma*–<sup>7</sup>, y es bastante gráfico el pasaje de *Il.* 23, 67, en el cual el *éidolon* del amigo se le presenta a Aquiles en sueños, semejante a Patroclo,

En la voz y en las ropas que vestía en torno a su cuerpo (*chrós*)

También un guerrero refiriéndose a Aquiles puede decir que su *chrós* es vulnerable, como la de cualquiera, al agudo bronce de un arma (*Il.* 21, 568). Si continuamos con los excelentes análisis filológicos de Snell –que abrió un camino en la concepción antropológica homérica, no exenta de crítica, según se verá, en sus supuestos hermeneúticos–, vemos que se inclina a considerar a *guîa* y *mélea* como las únicas palabras en los poemas que de algún modo designan la corporeidad: ambos vocablos están en plural, y tienen la significación de “miembros”: el primero con la connotación de “en tanto movidos por articulaciones”, el segundo con la de que “poseen fuerza por medio de los músculos”. Entre los abundantes ejemplos recordemos aquél de *Od.* 11, 200-201, que tiene la particularidad de no referirse a una muerte guerrera, sino a una enfermedad,

[...] enfermedad, como aquellas que suelen  
en fatal consunción, arrancar de los miembros (*mélea*) el alma (*thymós*)

<sup>5</sup> De estos verbos muchos desaparecieron en el griego posterior, al menos en la prosa (Snell [1965: 18]).

<sup>6</sup> Otros pasajes en *Il.* 1, 115, y *Od.* 5, 212-213; 18, 251, etc.

<sup>7</sup> Eggers Lan (1964-1965: 23).

Ahora bien, esta representación fragmentaria del cuerpo humano hallará su equivalente en el arte arcaico, en el cual la sustancia corporal del hombre no era concebida como una unidad, sino como una suma de partes. En efecto, en el arte geométrico de los vasos de la época correspondiente a la redacción de los poemas, nos encontramos con que los lineamientos de las figuras humanas pueden ser comparados con los que puede hacer un niño de nuestros días, y que Snell representa con los siguientes dibujos,

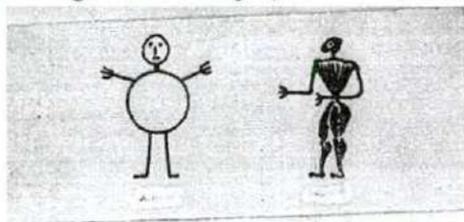


Figura 1

de los cuales el primero presenta una *Hauptstück* o “parte principal”, a la cual se le asignan la cabeza, los brazos y las piernas. En la cerámica arcaica, en cambio, según ilustra el segundo dibujo, falta precisamente esta pieza central: verdaderamente constan sólo de *mélea* y *guia*, esto es, un busto triangular conectado en su vértice inferior —que hace de cintura— con robustos muslos, ligados a su vez en un extremo con el resto de la pierna, ésta con el pie, etc.<sup>8</sup> La cratera funeraria conocida como Vaso de Dipilón, del período geométrico tardío (750-710 a.C.) ejemplifica la cosmovisión dominante de la época arcaica, con los rasgos “aditivos” en la percepción del cuerpo humano que estamos destacando:



Figura 2

<sup>8</sup> Snell (1965: 24); Eggers Lan (1964-1965: 23).

En la pintura de esta cratera, tanto en el primer nivel como en el segundo, debajo de los meandros característicos del estilo geométrico, se puede apreciar la usual representación de las figuras humanas del período. Este vaso, de altura monumental (1,07 m), muestra en primer lugar una procesión fúnebre que contiene a su vez una escena más detallada y elaborada, del tipo conocido como *próthesis* o exposición del cuerpo del difunto, que comentamos en detalle en la siguiente figura. Debajo de estas decoraciones fúnebres ha sido agregada una procesión de carros, caballos y guerreros, en donde es de notar cómo los individuos han sido reducidos a figuras geométricas altamente estilizadas (la forma de violín se debe a la representación del escudo recortado del período).

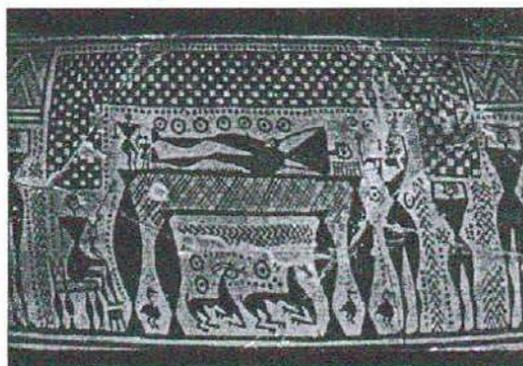


Figura 3, detalle de 2

Este detalle es la escena central de la cratera de Dipilón, y muestra el típico estilo geométrico de representación de las figuras humanas, según venimos comentando: el tórax como triángulo, la cabeza como círculo, los brazos a la manera de líneas, etc. (nótese, además, los intentos de dar cabida a la perspectiva: es probable que ese sea el motivo del aparente segundo lecho mortuario que vemos detrás del primero, y de la manera en que están pintadas las patas de la silla, a la izquierda del lecho, en donde está sentada la viuda)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Feyerabend (2000: 225) al tratar del aspecto aditivo de la figura en el arte arcaico menciona, en la línea que estamos desarrollando, el dibujo de un cabrito medio tragado por un león: "El león tiene el aspecto feroz, el cabrito tiene el aspecto pacífico, y el acto de tragar consiste en la mera *yuxtaposición* de la representación de lo que es león y de lo que es un cabrito. (Tenemos aquí lo que se llama un *agregado paratácico*: los elementos de un agregado de este tipo reciben todos la misma importancia, la única relación que existe entre ellos es la relación secuencial, no hay jerarquía alguna, no se representa ninguna parte como subordinada a, o determinada por las

### III.

Los poemas homéricos presentan, es sabido, un estilo no orgánico, aditivo, que fue relevado hace tiempo por la crítica analítica, nombre moderno de aquellos que, ya desde la antigüedad misma, cuestionaron las supuestas contradicciones, defectos de composición y repeticiones de la obra, como indignas del autor de *Iliada* y *Odisea*, o de la perfección que una larga tradición le atribuía. La escuela unitaria, que engloba al otro grupo que conforma a los antagonistas de la "cuestión homérica", vino a balancear esta crítica al sostener que es fundamental considerar ante todo la obra homérica como un hecho literario y como un documento histórico, y que el criterio estético por lo tanto debe imponerse a toda consideración realista o testimonial. Ahora bien, no solo esta nueva perspectiva se enfrentó a los argumentos de los analistas sino que fue un nuevo y decisivo elemento de juicio el que redujo considerablemente los puntos de apoyo de la crítica analítica: la definitiva evidencia de la composición oral de los poemas<sup>10</sup>. La obra homérica, en suma, compuesta en el propio fluir de la *performance*, en el marco de un tiempo puntual y bajo la presión de la audiencia, no puede ser medida con las mismas pautas que una obra surgida de la técnica escrita<sup>11</sup>. Por supuesto que la tendencia a

---

otras). El dibujo *quiere decir*, león feroz, cabrito pacífico, el león se traga al cabrito" (lo destacado es del autor).

<sup>10</sup> En su corta existencia Milman Parry (1902-1935) hizo dos aportes fundamentales para el estudio de la génesis de los poemas homéricos. El primero corresponde al temprano año 1923 y se plasmó en su tesis de Master of Arts, publicada en 1971. Allí demostraba la presencia de un completo sistema formular desplegado en la obra homérica, imposible de ser creado por un solo individuo, y que el poeta recibía por lo tanto como material heredado de la poesía oral tradicional, transmitida boca a boca de generación en generación. El otro corresponde al trabajo de campo en Yugoslavia, a principios de la década de 1930, en donde demostró la existencia de una dicción formular semejante en su propio tiempo, por medio de la cual se conservaban en la memoria de la comunidad iletrada gestas del pasado que se remontaban a varios siglos atrás: tuvo así *in situ* la técnica de la creación oral ante sus ojos, la forma en que se transmitía el material heredado por medio de su *recomposición* en cada *performance*, pero cuyo grado de mutación de poeta a poeta y de generación en generación no llegaba a alterar los sustancial del contenido, dado el carácter altamente conservador, precisamente, de la dicción formular. Véase Parry: 1971.

<sup>11</sup> Si nuestros hábitos modernos se sorprenden al comprobar que el canto I de la *Iliada* se cierra con Zeus durmiendo junto a Hera, mientras que el segundo se abre con la afirmación de que éste no podía conciliar el sueño, debemos pensar antes bien que en "defectos de composición" en una creatividad en que cada escena tiene interés por sí misma, en que el principio de subordinación de la parte al todo sencillamente

la organicidad, que corre paralela a la imposición de la escritura, se impondrá definitivamente en la cultura griega, como lo refleja la conocida metáfora del *Fedro* de Platón, diálogo del primer tercio del siglo IV a.C.: "pero creo que me concederás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo se combinen las partes entre sí y con el todo" (264 c).

Ahora bien, de lo que llevamos dicho puede extraerse la inteligibilidad de la peculiar representación de la corporeidad que nos ofrecen los poemas. La parataxis que domina la estructura de la saga no es solo un hecho de estilo, sino *que se extiende a las características ontológicas del mundo representado por ese estilo*<sup>12</sup>. Sabemos, en efecto, que el acerbo poético en el estadio oral no puede transmitirse sino por fórmulas, esquemas rítmicos en moldes fijos que, de boca en boca, llegan hasta el aedo o cantor individual que se vale de ellos como repertorio básico para su *performance* puntual, que, así transformada, será a su vez escuchada por otro poeta, el cual a su turno repetirá el ciclo a través del tiempo. La dicción formular entonces es una aglutinación de pensamientos condensados en fórmulas con un alto grado de independencia sintáctica entre ellas, en donde la subordinación todavía no ha impuesto su *léxis katestramméne*, su discurso ligado, podríamos decir<sup>13</sup>. El tratamiento aditivo de la corporeidad, en suma, es obra de este mismo estilo, que no sólo *caracteriza la estructura, sino el pensamiento de los poemas*. Pero este pensamiento también lo hemos visto aflorar en la representación de la figura humana en el arte arcaico, de manera que debemos buscar una determinación más amplia responsable de esta cosmovisión fragmentaria, no sustancial de

---

no es tomado en cuenta. En el caso particular no debemos olvidar, además, que el sueño de Zeus es una fórmula con que termina la escena de la reconciliación de los dioses, en el canto siguiente, en cambio, empieza un nuevo tema que es la puesta en marcha de la promesa hecha a Tetis, y es este tema el que exige la atención de Zeus, del que sólo ahora hay interés en decir que no puede dormir. Y si pensamos en un caso límite, aquel ya registrado por Zenódoto, que es el chocante hecho del guerrero Pilémenes, muerto en un pasaje (*Il.* 5.579), y luego apareciendo vivo en otro (*Il.* 23.643), bien podemos pensar en un simple *lapsus* de un poeta que debe improvisar, con el auxilio de las fórmulas, miles de versos: de todos modos, está el sensato verso de Horacio que pone las cosas en su lugar: "*quandoque bonus dormitat Homerus*" (*Ars poetica*, 359). Para toda esta cuestión, Rodríguez Adrados (1984: 15-87).

<sup>12</sup> Notoupolos (1938: 11): "The parataxis ist first of all a state of mind rather than a form of literature".

<sup>13</sup> Aristóteles, *Retórica* 1409a 25ss.: "La expresión es, por fuerza, o coordinativa (*eiroméne*) y ligada por medio de una conjunción...o correlativa (*katestramméne*)...[la que se distribuye] en períodos (*períodos*)".

la realidad, que aflora en las diversas manifestaciones artísticas de la época<sup>14</sup>. Y no puede ser otra que la peculiar *forma mentis* del hombre de la oralidad, de aquel cuyas categorías mentales no fueron moldeadas todavía por la labor lenta, pero inexorable, de la escritura alfabética, que habría de instaurar esa "razón gráfica" por medio de la cual la sociedad occidental presenció el surgimiento de nuevas destrezas intelectuales ligadas al formalismo y a la bidimensionalidad del soporte escrito<sup>15</sup>.

Unas palabras finales con respecto al problema hermenéutico: el uso de los vocablos homéricos para la realidad que posteriormente conoceremos como "*sôma*", son varios –según hemos visto–, y ninguno de ellos tiene la significación totalizadora de "*sôma*". La cerámica de la época de creación de los poemas nos mostró algo semejante, según hemos visto en las Figuras 2 y 3. Ahora bien, si seguimos con Snell, vemos que luego de articular lúcidamente los dos dominios culturales y encontrar su analogía, afirma que "los hombres homéricos tenían cuerpo igual que los griegos posteriores; pero no tenían conciencia de él como 'cuerpo', sino como 'suma de miembros'"<sup>16</sup>. Ahora bien, detengámonos en la fina crítica a que es sometida esta conclusión por Conrado Eggers Lan,

Dice Snell que los hombres homéricos tenían realmente *cuerpo*, pero no lo conocían como cuerpo (es decir como unidad orgánica con un *Hauptstück* al cual se refirieran los distintos órganos y miembros); y también afirma que "lo que nosotros interpretamos como *alma*, el hombre homérico lo veía como tres entidades, que explicaba en analogía con los órganos corporales". Es decir, que lo que nosotros interpretamos como *alma* y como *cuerpo* no serían para Homero más que *dos grupos distintos de elementos* (carente, cada grupo, de un *Hauptstück*, o sea, de un soporte sustancial), lo que supone en cualquier caso es un *dualismo de esferas conceptualizadas ya por Homero*<sup>17</sup>.

Si tomamos en primer lugar el concepto de 'cuerpo', podemos preguntarnos si los estudios de Snell que sacan a luz una serie de vocablos independientes, sin relación entre sí, que velan al hombre de

<sup>14</sup> Incluso todavía en el ámbito de los poemas homéricos podríamos agregar –como objeto de un desarrollo posterior– que la contrapartida del aspecto externo estudiado la tenemos en la descripción de la vida interior del hombre: todos los fenómenos que evidencian en Homero una conciencia de la propia interioridad son descritos en términos de una interacción entre un complejo de "partes" o agentes, sin una explícita referencia a una personalidad con voluntad y unidad espiritual, es decir, a un "yo".

<sup>15</sup> Auroux (1998: 55-84).

<sup>16</sup> Snell (1965: 25).

<sup>17</sup> Eggers Lan (1964-1965: 25) –lo destacado es del autor–.

las epopeyas la íntima dependencia de las partes con el todo de esa *unidad sustancial y estructural* –que posteriormente será denotada como *sôma*–, implican necesariamente la aceptación de un dualismo conceptual, operando implícitamente en la cosmovisión de los personajes –que tendría en el ámbito de lo anímico su contrapartida, dado que no habría reducción de las funciones a un centro o “yo”–. Nadie más autorizado, desde este punto de vista, que el propio Snell para marcar la *indistinción* de fronteras entre lo anímico y lo fisiológico en Homero, según dimos cuenta en los diversos testimonios citados anteriormente, y que hemos extraído en su mayor parte de su propia obra. Ahora bien, la crítica de Eggers Lan, sin embargo, podría estar apuntando a otra cosa, al metalenguaje, diríamos, de que se vale Snell, cuando tiene que aludir a la parte orgánica: dice de los héroes homéricos que “no tenían conciencia de él como ‘cuerpo’”, al certificar la obvia ausencia de un concepto integral para el cual no hay un significante unitario –en su lugar, recordemos, teníamos la variada denotación fragmentaria de *guía*, *mélea*, *chrós* y *démas*–. O sea, que al introducir el término “cuerpo”, *ausente en Homero*, Snell se haría responsable de un anacronismo, según interpretamos de la crítica de Eggers Lan. ¿Pero con qué metalenguaje abordar entonces eso-que-está-ahí formado por *guía* y *mélea*? Porque creemos que negar su *unidad sustancial* sería llevar el “giro lingüístico” demasiado lejos, y por lo tanto no es incurrir necesariamente en “evolucionismo” el suscribir con Snell que el hombre homérico *no* había llegado a la conciencia unitaria de esa *realidad objetiva* que *sôma* posteriormente denotará *simpliciter*.

### Bibliografía

- Auroux, S. (1998). *La filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Docencia.
- Castoriadis, Cornelius (2006). *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación humana II*, México-Argentina (y otros), FCE.
- Eggers Lan, Conrado (1964-1965). *El concepto de alma en Homero* (citamos por la reimpresión bajo Ficha N° 14/2/12 de la Cátedra “Historia de la Filosofía Antigua”, Dpto. de Filosofía, FFyL, UBA -*sine data*-).
- Feyerabend, Paul (2000). *Tratado contra el método*, traducción Diego Ribes, Madrid, Tecnos (Londres, 1975).
- Guiraud, Pierre (1995). *La semántica*, México, FCE.
- Notopoulos, J. A. (1949). “Parataxis in Homer”, *TAPA* 80, pp. 1-23.
- Parry, Milman (1971). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press.

- Piqué Angordans, Antoni (1985). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona, Bruguera.
- Rodríguez Adrados, F. (1984). "La cuestión homérica", en L. Gil (ed.), *Introducción a Homero*, I, pp. 15-87, Barcelona, Labor, 1984.
- Snell, B. (1965). *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudio sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*, Madrid, Editorial Razón y Fe (*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen Verlag, Hamburgo, 1963).

## LAS BACANTES DE INGMAR BERGMAN

### - Del teatro griego a la ópera -

MÓNICA GRUBER

A lo largo de los siglos muchos autores se han interrogado acerca de la naturaleza de Dioniso, deidad bifronte, dadora de alegría y bienaventuranza a quienes acogen su culto pero capaz de provocar las más terribles desgracias a aquellos que lo rechazan. Patrono del teatro griego es, en el caso de *Las Bacantes*, el mismo dios quien se presenta como celebrante de su propio culto y protagonista del drama. Hijo de Zeus y una mortal, ha regresado a su tierra para reivindicar las circunstancias de su nacimiento y lograr que su culto sea reconocido<sup>1</sup>.

Al enfrentarse a la puesta en escena de *La Orestíada* de Barrault, Roland Barthes planteaba algunos interrogantes:

"...¿Hay que representar el teatro antiguo como de su época o como de la nuestra? ¿Hay que reconstruir o transponer? ¿Subrayar parecidos o diferencias?"<sup>2</sup>.

Queremos hacer nuestros estos interrogantes como una forma de dar cuenta de los motivos por los cuales un director contemporáneo abreva en un texto clásico, anclado en la universalidad del mito, y opta por una ambientación atemporal, tratando de construir (ya que sería imposible re-construir) la dimensión musical del drama, recuperando su espectacularidad.

J. L. Navarro González afirma que:

"para poder ser captada en toda su dimensión, la tragedia debe verse, no leerse. Y el escritor no puede ni debe desentenderse -de hecho no lo

<sup>1</sup> Para profundizar sobre el tema, ver Hugo Francisco Bauzá, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 138-171; Hugo Francisco Bauzá, *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 130-139.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 87.

hace— de lo que concierne al espectáculo. Visualizar la tragedia implica movimientos, gestos, formas y maneras de relacionarse de los personajes sobre el escenario. Dicho de otro modo: mensaje verbal y mensaje audiovisual son inseparables y constituyen, uno con el otro el mensaje dramático”<sup>3</sup>.

Durante el Renacimiento, con el afán de reconstruir un espectáculo integral, los artistas volvieron sus ojos a la antigüedad clásica, tomando como ejemplo sublime el teatro griego, así concibieron la ópera. Dado que ésta, en su representación, combina música, poesía, canto, la ópera se muestra como marco apropiado para analizar los asuntos concernientes a la puesta en escena.

El presente trabajo propone analizar los elementos visuales más relevantes del texto espectacular de *Las Bacantes*, ópera basada en la pieza homónima de Eurípides, adaptada y dirigida por Ingmar Bergman. La relectura del mito desde la óptica contemporánea merece nuestra atención. No se realizará el análisis de los elementos sonoros, dado que por su amplitud éstos exceden la presente aproximación.

## El espacio escénico

El ámbito en el que se desenvuelve la acción es una caja a la italiana con perspectiva central cuyas paredes laterales se hallan fugadas hacia el centro. El fondo del escenario sirve de acceso y salida: por ella llegan las ménades provenientes de Asia e igualmente, desde allí, emprenderán su viaje; también saldrán Dioniso y Penteo rumbo al Citerón, y desde esa misma dirección veremos llegar al mensajero trayendo la noticia de la muerte del monarca.

En el prólogo Dioniso avanza desde un espacio brumoso hasta el centro de la escena, donde se halla emplazado en el suelo un círculo de arena, sobre el cual se han dispuestas lozas grises, planas. Este espacio, en su apariencia, guarda semejanza con un primitivo monumento megalítico, que visualmente remite a Stonehenge. Sin embargo, los bloques de piedra han sido reemplazados por lajas a ras del suelo y, en el lugar donde se habría producido la muerte de Semele, la madre de la deidad, se advierten dos lajas apiladas a manera de promontorio.

<sup>3</sup> José Luis Navarro González, “Visión y audición en la tragedia griega: complejidad escénica de *Las Bacantes*”, en AA.VV., *El ver y el oír en el mundo clásico*, Santiago de Chile, Iter-Encuentros, 1995, p. 211.

Durante la *párodos*, con el ingreso del *thíasos* asiático, se produce un cambio escénico ya que el grupo de bacantes llega arrastrando un carro que ubican en un extremo. Desde allí harán bajar un gran tapiz y telas ricamente ornadas con las que cubrirán el suelo y las paredes instaurando de este modo su ámbito de reminiscencias bárbaras.

Una suerte de pasillo-arcada en la parte derecha del escenario prolonga el espacio lateral por el que se producen las entradas y salidas al interior del palacio.

Otro espacio que se hace visible es el del Monte Citerón, ubicado lateralmente, a la derecha del escenario, que remite a la escenografía correspondiente a la heredad.

### Personajes y cambios significativos

En la puesta en escena bergmaniana, el director ha reemplazado los personajes masculinos de Dioniso y Tiresias por mujeres. Creo que ese cambio de sexo aporta una carga semántica extra a la que son portadores *per se*, hay allí un rasgo de modernidad en atención a que en la antigua Grecia todos los personajes, masculinos y femeninos, eran siempre representados por hombres.

Como afirma Charles Segal:

"Dionysus is an Olympian god, but he has ctonical attributes. Divine, he appears in the bestial form of bull, snake, or lion. He has a place at the center of the civic religion (...) He is a male god, but he has the softness, sensuality, and emotionality that the Greeks generally associate with women. He has the force and the energy of a vigorous young man, but the grace, charm and beauty of a girl"<sup>4</sup>.

J.-P. Vernant señala al respecto que "Dioniso es un dios macho con aires de mujer. Su indumentaria, *skeuê*, sus cabellos, son de una mujer. Y transformará en mujer al viril Penteo"<sup>5</sup>. De acuerdo con este parecer, creo acertada la elección por parte del director, puesto que ha realizado una inversión: la figura femenina elegida para personificar al dios, es portadora de una ambigüedad propia de su naturaleza. Esta circunstancia se halla reforzada también en la indumentaria masculina, a pesar de que sus movimientos y gestualidad remiten

<sup>4</sup> Charles Segal, *Dyonisiac Poetics and Euripides' Baccha*, New Jersey, Princeton University Press, 1982, p. 10.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vol. II, Barcelona, Paidós, 2002, p. 240.

permanentemente a una figura femenina; con todo, se trata de una mujer de aspecto varonil.

Asimismo, en el interior del carro/armario de las bacantes, se deja ver una figura femenina, con cornamenta taurina que emerge en los momentos en que el grupo asiático rememora el pasado en tierras donde practicaban el ritual: sus instancias benéficas, el goce de la *oreibasía*, etc. Ambos personajes –el dios enmascarado (bajo la figura del extranjero) y la bailarina cornígea (exteriorización, tal vez, de la esencia de la deidad)– confluyen en el tercer episodio cuando Dioniso narra las circunstancias de su liberación. Lo que a simple vista puede parecer un desdoblamiento en dos actantes, es percibido como una potenciación de la presencia del *daímon*. En un análisis minucioso del Dioniso enmascarado de la tragedia eurípidea, J.-P. Vernant señalaba:

“Esta constante imbricación del Dioniso de la religión cívica –el dios del culto oficial– y el Dioniso de la representación trágica –el dios maestro de la ilusión teatral– es subrayada desde un principio por la dualidad o el desdoblamiento escénico de Dioniso: él se presenta como el dios en el *theologeion*, como el extranjero lidio ‘con aspecto de mujer’ en la escena, uno y otro vestidos con el mismo ropaje, moviendo la misma máscara, indiscernibles y sin embargo distintos”<sup>6</sup>.

En el caso de Tiresias, una variante de su leyenda da cuenta de que fue convertido en mujer al intentar separar a dos serpientes que se hallaban copulando, y que, más tarde, recuperó su sexo original mediante otro prodigio. Influido, tal vez, por esa mutación operada en el cuerpo del mítico adivino, la ambigüedad con que Bergman viste al personaje de Dioniso sugiere un interesante contrapunto visual que permite acentuar su aparente debilidad de cara a la fuerza física y al maltrato de Penteo.

El joven rey presenta las características de una persona autoritaria: encarna el poder político, está personificado como hombre fuerte, arrogante, que desprecia a sus súbditos, privados del poder y de la fuerza. Penteo parece encarnar el tipo de conducta estudiada por Adorno ya que:

“Piensa en términos de poder, reacciona con gran intensidad ante todo lo que afecta las relaciones de dominio: intolerante frente a la ambigüedad, se refugia en un orden estructurado de manera elemental e inflexible”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, 2002, p. 224.

<sup>7</sup> T. W. Adorno *et al.*, *La personalidad autoritaria. Estudios sobre el prejuicio*, Buenos Aires, Proyección, 1965.

Al ocuparse de los rasgos que se advierten en los tiranos, García Gual<sup>8</sup> enuncia las características desarrolladas por Seidensticker<sup>9</sup> y al aplicarlas a la personalidad de Penteo, indica que si de hecho son pertinentes para analizar a todos los "tiranos trágicos"<sup>10</sup>, parece que se hallan exacerbadas en la figura de Penteo. Ellas son: la extraversión de impulsos, etnocentrismo, agresividad y tendencia a la brutalidad, convicción de la superioridad del sexo masculino, pensamiento estereotipado, rigidez e incapacidad para aceptar nuevas formas sociales.

Con respecto al primer Dioniso, Zagreo, cuando los Titanes trataron de tentar por todos los medios posibles al niño para que saliese de la cueva donde estaba oculto, le ofrecieron diversos juguetes, entre ellos un espejo<sup>11</sup>. El espejo simboliza la otredad. Si Dioniso funciona como el espejo de Penteo, dado que encarna todo lo que terminará siendo, debería verse reflejado en él. Sin embargo, es la tragedia de la ceguera del rey y su imposibilidad de ver, lo cual se pone de manifiesto en sus propias palabras: "¿Dónde? Mis ojos, al menos, no lo ven" y el dios le responde: "Está en mí. Tu impiedad te impide verlo"<sup>12</sup>. Para luego agregar: "No conoces tu posición, ni lo que haces ni siquiera quién eres", algo que salta a la vista de todos... Su condición de simple mortal.

Máscara y espejo ocultan y reflejan al otro y al mismo. El joven monarca, en tránsito entre la juventud y el mundo adulto defiende la masculinidad y todo lo que representa<sup>13</sup>, el extranjero con aire de mujer encarna todo a lo que se opondrá. Sin embargo, a medida que la muerte se acerque, terminará aceptando todo aquello que se empeñó en destruir —y que acabará destruyéndolo—: el espejo que reflejaba al otro le devolverá su propia imagen al travestirse. Llevará larga cabellera, semejante a aquella cuyos bucles había amenazado con cortar e indumentaria femenil. Lo femenino constituirá a partir de este momento parte inseparable de su esencia, pero ese tránsito no se concretará como un paso al mundo adulto sino como una suerte de vuelta a la niñez, ya que su primo le señalará ambiguamente: "Volverás en el regazo de tu madre"<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1996, p. 233.

<sup>9</sup> T. W. Adorno *et al.*, *op. cit.*, 1965.

<sup>10</sup> Carlos García Gual, *op. cit.*, 1996, p. 233.

<sup>11</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. I, Madrid, Alianza, 1985.

<sup>12</sup> Eurípides, *Cuatro tragedias y un drama de sátiros*, versión A. Melero Bellido, Madrid, Akal, 1990, p. 268.

<sup>13</sup> Charles Segal, "Tragedia y sociedad griega", en *Historia de la Literatura*, vol. I "El mundo antiguo", Madrid, Akal, 1988.

<sup>14</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 268.

Tal como señalan Vernant y Vidal-Naquet:

“... la ‘visión’ que requiere la divinidad de la máscara se funda en la reciprocidad de la mirada, cuando, por la gracia de Dioniso, se ha instituido, como en un juego de espejos, una completa reversibilidad entre el fiel que ve y el dios visible, siendo cada uno a la vez y al mismo tiempo, con respecto al otro, el que ve y el que se hace ver”<sup>15</sup>.

### Importancia de los objetos en la escena

“El dios que vino después, el hijo de Sémele, puso en manos de los hombres un invento opuesto, el húmedo licor que da la uva, que pone fin a las tristezas de los hombres desgraciados, cuando éstos se colman de jugo de la vid” (v. 279), asevera Tiresias ante la negativa de Penteo de recibir en su reino el nuevo culto. En el primer *stásimon* el coro afirma: “Estos son sus privilegios: el éxtasis de la danza, la risa acompañada de la flauta y el fin de las angustias cuando, en los banquetes dedicados a los dioses, el destello jovial del jugo de la uva brilla...” (v. 380) para concluir luego “al rico y al humilde por igual les concedió el deleite inocente del vino” (v. 421). Vemos pues que de los atributos de la deidad, la vid aparece como “una metáfora del propio dios”<sup>16</sup>. Por lo cual, su presencia en escena responde a una voluntad de marcar poco a poco el influjo dionisiaco sobre la autoridad. Ello se pone de manifiesto en el segundo episodio, momento en que un siervo trae prisionero al extranjero. Lo lleva ante Penteo, quien se encuentra ingiriendo un racimo de uvas.

Durante el *sparagmós* el cuerpo de Penteo ha sido reemplazado por un muñeco de trapo de tamaño natural ataviado como el intruso. Pese a ello, en ningún momento se intentó realizar una copia fiel del personaje y es debido a esa circunstancia que su cosificación en manos de las desenfundadas ménades, resulta tan pregnante.

Navarro González ha escrito acerca de la importancia de la cabeza de Penteo como sinécdoque trágica de la casa real. Bergman ha reemplazado la visión directa de la cabeza, optando por cubrirla con un paño ensangrentado que porta Ágave durante la escena. El paño blanco embebido en “sangre”, oculta el horror de lo que el espectador sabe que se encuentra debajo. Este lienzo tiene una doble carga semántica: es lienzo y a la vez sudario.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, 2002, p. 234.

<sup>16</sup> Walter F. Otto, *Dioniso. Mito y culto*, versión de C. Ohlrich, Madrid, Ed. Si-ruela, 1997.

Cadmo, el pastor y dos guardias transportan una camilla con el cuerpo despedazado del joven monarca, cubierto del mismo modo por un sudario ensangrentado.

Luego que Agave comprenda la gravedad de sus actos, su padre colocará la cabeza junto al cuerpo del difunto. El peso dramático de estos elementos en escena golpea doblemente al espectador por lo sucedido en escena y por las asociaciones cristológicas a las que remite.

### El vestuario

No sólo la indumentaria tiene importancia desde el punto de vista escénico, sino también el cromatismo, lo que porta un plus adicional de sentido en cada ocasión y del que se irá brevemente dando cuenta.

Dioniso, Penteo y sus guardias lucen atuendos negros compuestos por pantalones, musculosas –en el caso del soberano y sus siervos, borcigués y muñequeras de cuero–. Ello sirve para resaltar la juventud y energía de estos personajes, si bien son leídos dentro del contexto cultural de los '90 como indumentarias asociadas a los grupos *punks*. Los servidores reales lucen además sus cabezas rapadas, lo cual crea un fuerte contrapunto visual con la dorada cabellera del monarca. Además, las connotaciones con los grupos de *skinheads* son prácticamente inevitables.

Dioniso utiliza, en aquellos momentos en que aparece como extranjero, una chaqueta de cuero. Cuando se presenta como deidad muda su cazadora por un manto rojo. En el quinto episodio su atavío es suntuoso, de raso blanco, semejante a los atuendos utilizados por la realeza. Se halla complementado por guantes blancos y una máscara de metal plateado. La iluminación de dicha escena es blanca, muy intensa, lo que pone de manifiesto la potencia de la epifanía que tiene lugar sobre el tablado.

Cadmo y Tiresias lucen apenas unas tiras de cuero marrón cruzadas sobre sus túnicas, las cuales metonímicamente remiten al espectador a la *nébride* ritual. Tiresias, en el primer episodio, trae sobre la cabeza un sombrero y porta un paraguas con ramas de hiedra, además de su tirso. Ambos ancianos tienen sus cabezas coronadas de hiedra y llevan en sus cuellos cantimploras colgantes (petacas) supuestamente portadoras de vino: vestuario que remite a la posesión dionisiaca.

Ágave, en contraste con los atuendos claros que lucen las bacantes durante el quinto episodio, luce una túnica roja. Sus manos se

hallan ensangrentadas lo que, sumado a su vestimenta, acentúa empáticamente la carga emotiva de la escena.

## Las máscaras

Si bien la máscara ha ocupado un sitio privilegiado en la escena trágica, Bergman en su puesta acentúa su importancia. De ese modo distinguimos en ella un uso diverso de acuerdo con el contenido dramático de la escena. Para una mejor clasificación las dividiré en corpóreas y virtuales. Las primeras son aquellas realizadas en materiales diversos; en cambio, denomino virtuales a aquellas logradas a partir del maquillaje, a la manera del maquillaje del mimo pero sin llegar a la exageración.

Máscaras corpóreas: Dioniso utiliza una máscara de metal blanco, tal como mencionara anteriormente. En el tercer episodio cuando el dios invoca al Terremoto y al Fuego, aparece con una máscara blanca y negra. También las bacantes lucirán máscaras en estos tonos durante el *sparagmós* en el Citerón.

Máscaras virtuales: el personaje de Tiresias aparece con un óvalo de maquillaje que enmarca su rostro, con ello Bergman sugiere la condición de profeta del adivino. Dentro del arca que portan las bacantes, la danzarina cornígea que trasladan tiene maquillado el rostro del mismo modo. Sin embargo, es más acentuado y contrasta con los rojos cuernos de su frente.

Recordemos que la máscara ocupa en el mito dionisiaco un lugar destacado. En el prólogo de la tragedia, el dios se presenta bajo la máscara del extranjero<sup>17</sup> y afirma: "he cambiado mi aspecto divino y trocado mi figura por la de un hombre"<sup>18</sup>. También con relación a Zagreo se advierte el valor de la máscara dado que transmite "la experiencia de lo vivo de una manera extrañamente refractada a quienes no eran sus portadores: era al mismo tiempo siniestramente cercano y lejano. Algo parecido ocurría con el dios cuando sólo era un rostro. Se presentaba con rasgos humanos a los hombres"<sup>19</sup>. Con relación al Dioniso ateniense Kerényi señala que "la máscara solamente le pertenece a él; no es cosa de Osiris. Sólo está vacía en apariencia:

<sup>17</sup> Marcel Detienne, *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1997.

<sup>18</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 251.

<sup>19</sup> Karl Kerényi, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998, p. 68.

detrás de ella aguarda un reino de los espíritus que envía a sus habitantes al escenario dionisiaco<sup>20</sup>.

### Las pelucas y el cabello

“Luego está la peluca. El llevar melena larga es una de las características de los fieles de Baco. En las ceremonias y bailes lanzan al aire las bacantes sus largas guedejas<sup>21</sup>.”

Dioniso luce una larga cabellera rubia, de acuerdo con el documental donde se muestra el *back stage* de la ópera. Pueden verse allí las instancias de realización del largo *bisoñé* de la deidad y de Penteo. Este último, luce idéntica peluca al ser travestido y, como detalle curioso, se ha afeitado la barba que semejaba a la de una estatua griega.

García Gual afirma que “hay quienes piensan que en la famosa escena de la seducción Dioniso hipnotiza a Penteo. Prefiero la sospecha de una seducción más sutil por la que el dios despierta los turbios instintos reprimidos del joven y le atrae así a vestirse de mujer y a marchar al monte de espía<sup>22</sup>”. El director sueco explora el juego erótico que se produce entre la deidad y el monarca. El largo cabello del dios cae en cascada sobre los hombros del soberano, quien se encuentra arrodillado, al tiempo que le describe la indumentaria que deberá vestir para marchar al Citerón. La cercanía física, el rubio cabello y las caricias exacerban el juego de seducción que entre ambos se establece.

### La transcodificación

Si bien Bergman explora desde el mundo operístico las posibilidades espectaculares de una tragedia como *Las Bacantes*, pierde de vista la relevancia de la función del mensajero propia del género. Los crímenes no eran mostrados en escena, esta supresión que respondía en parte al horror de verlos, los colocaba por el contrario en primer plano, más terrible que ver, imaginar. El director sueco, al incluir las imágenes de lo acaecido en el Monte Citerón, responde quizás a una costumbre cinematográfica donde se busca satisfacer la pulsión escópica.

<sup>20</sup> Karl Kerényi, *op. cit.*, 1998, p. 198.

<sup>21</sup> Carlos García Gual, *op. cit.*, 1996, p. 239.

<sup>22</sup> Carlos García Gual, *op. cit.*, 1996, p. 238.

Ian Kott en su análisis de *Las Bacantes* señalaba:

“En un escenario desnudo, tanto griego como moderno, el temblor de tierra se ve confirmado por el oscilar de los cuerpos. Los milagros de los misterios no requieren pirotecnias”<sup>23</sup>.

En el caso de la ópera analizada, la elección pasa por mostrar y recurrir a los efectos especiales necesarios para ponerlo de manifiesto: rayos, viento, luces que se encienden y apagan, la cámara oscilando, etc.

Las relaciones que se establecen entre los dos grandes sistemas semánticos que rigen nuestra cultura —el icónico y el verbal— son muy complejas. Los intentos de transcodificación lo ponen en evidencia. Si intentamos, por ejemplo, describir con palabras todo lo que vemos en una fotografía comprobaremos que existen cientos de matices o texturas, que el código verbal no alcanza a definir. Esa circunstancia se debe a que el discurso icónico “es hiperfuncional para la designación y expresión del mundo visible y, desde este nivel semántico, puede acceder por vía alegórica, metafórica o metonímica a la expresión conceptual del pensamiento abstracto”<sup>24</sup>. Mientras que con el discurso verbal sucede lo contrario, puesto que es “hiperfuncional para la expresión del pensamiento abstracto”<sup>25</sup>.

Lo que sucede es que a partir de toda transustanciación, se produce, en sentido hjeimsleviano, una variación de la materia de la expresión. Varía en esta circunstancia la naturaleza física del significante, tanto en el caso que dicha transposición se produzca del código verbal al icónico o a la inversa.

En la puesta en escena se concreta la verdadera transmateralización del código verbal en contenidos audio-icónicos. En el caso referido, nos hallamos ante una múltiple tarea de transcodificación, puesto que no sólo se han transmutado los contenidos del código verbal para la puesta en escena, sino que por un lado se los ha adaptado al lenguaje musical, y por el otro, fueron concebidos para ser captados por la cámara, con lo que ha empezado a gravitar un nuevo lenguaje, visual en este caso. Ello posibilita no sólo la elección y planificación de tomas por parte de I. Bergman, sino también la posibilidad de utilizar sobreimpresiones para acentuar el sentido dramático. Ese efecto puede advertirse cuando se desata la furia de la deidad y

<sup>23</sup> Ian Kott, *El manjar de los dioses*, México, Madero, 1977, p. 199.

<sup>24</sup> Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 52.

<sup>25</sup> Román Gubern, *op. cit.*, 1992, p. 52.

aparece sobreimpreso un plano detalle de sus ojos, destacado en tanto que el dios utiliza una máscara metálica. Desde el punto de vista semántico, esa mirada omnipotente parece alcanzarlo todo: nada parece ocultársele.

J. Duvignaud señala que “la tragedia nace cuando se vacía el cielo”<sup>26</sup>. Siguiendo esta línea de pensamiento Bergman, al referirse a la pieza del autor de *Las Bacantes*, subraya que “las pesadas esculturas de Eurípides representan a los hombres, los dioses y el mundo en un movimiento implacable y absurdo bajo un cielo vacío”.

***Ficha técnica:***

*Las Bacantes* (Backanterna, 1993)

Dirección: Ingmar Bergman

Música: Daniel Bortz

Protagonistas: Sylvia Lidenstrand (Dioniso), Laila Andersson-Palme (Tiresias), Sten Wahlund (Cadmo), Peter Mattei (Penteo), Anita Soldh (Ágave), Peter Stormare (mensajero), Marianne Orlando (bailarina).

<sup>26</sup> Jean Duvignaud, *Sociedad y espectáculo. Del teatro griego al happening: fundación de lo imaginario en la sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1960.



## PASOLINI POETA FRENTE AL MITO CLÁSICO

### - De la homogeneidad a la diversificación -

PATRICIA CALABRESE

Una de las características de la extensa obra de Pasolini es la manifestación de su pasión y de sus ideas a través de diferentes géneros (poesía, narrativa, teatro, ensayo periodístico y académico y producción cinematográfica) o, por decirlo de otra manera, la experimentación de diferentes lenguajes artísticos para expresar sus ideas.

En estas páginas abordaré una parte de su producción poética que comprende la poesía en dialecto friulano desde 1942 hasta 1954 y que el autor recoge en *La meglio gioventù. Poesie friulane*, a la que siguen, superponiéndose respecto del tiempo de escritura, una serie de libros en italiano, *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-49) (1958), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma de rosa* (1964) y *Trasumanar e organizzar* (1971), para regresar, en 1975 –año de la muerte del poeta–, a la producción en dialecto en *La nuova gioventù* compuesto por *La meglio gioventù* (1941-53) y la *Seconda forma de La meglio gioventù* (1974).

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el uso de la lengua materna desde la cual se defiende una de las formas de la manifestación de la tradición frente a los procesos de homologación de un discurso unitario que anula las diferencias locales y que el fascismo levantaba como baluarte para consolidar su poder; observar cómo aparece la construcción del tópico de la edad de la niñez, edad de oro, en el paisaje de tono idílico del Friuli y de qué modo elabora el descubrimiento del cuerpo a través del mito de Narciso; y, por último, subrayar algunos de los efectos del trabajo de la reescritura del primer libro *La meglio gioventù* en *La nuova gioventù*, *Seconda forma de La meglio gioventù*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> En ambas ediciones, Pasolini aporta no sólo datos respecto de la lengua en la que están escritos los poemas, acerca de la *koiné* friulana, sobre las formas líricas ele-

## La meglio gioventù (1941-1953)

Pasolini inicia su experiencia poética en los años cuarenta cuando escribe los versos en friulano de *Poesie a Casarsa*, el pueblo originario de su madre, Susana Colussi, lugar donde el poeta pasa su infancia, al que vuelve durante los años de la universidad, durante la Segunda Guerra Mundial —época en la que muere su hermano Guido, víctima de la Resistencia yugoslava que pretendía anexionar el territorio de la Venezia Giulia a la Yugoslavia de Tito—, y en el que, ya graduado con una tesis cuyo título es *Antología de la lírica pascoliniana*, fija su residencia y trabaja como profesor en un bachillerato de la provincia de Udine. Hacia comienzos de 1950, el poeta y su madre se alejan del Friuli y llegan a Roma, donde a la labor lírica, se añaden la escritura de la primera novela *Ragazzi di vita* y la pasión por el cine.

La aparición de *Poesie a Casarsa*, en 1942, constituye —aunque el autor no se declara todavía antifascista— un “desafío” puesto que los poemas en lengua friulana representan una transgresión en la Italia de ese régimen que combate el uso de lenguas “menores”. Este libro será publicado por segunda vez junto con la *Suite furlana* (1944-1949) y al *Appendice* (1950-1953) bajo el título *La meglio gioventù* y estará dedicado a Gianfranco Contini<sup>2</sup>. El título evoca el canto anónimo, “Sul ponte di Perati bandiera nera”<sup>3</sup>, que los alpinos de la división Julia, que fue masacrada en los Balcanes durante la Primera Guerra Mundial, cantaban y que fue censurado y prohibido por el fascismo por derrotista y subversivo. La primera estrofa del canto dice: *Sul ponte di Perati, bandiera nera: / L'è il lutto degli alpini che va a la guera. / L'è il lutto degli alpini che va a la guera, / La meglio zoventù va soto tera*<sup>4</sup>.

---

gidas, sino que también agrega que la versión en italiano que aparece a pie de página constituye una especie de glosario, o mejor habría que decir de traducción. Dice el poeta: “[le versioni in italiano] le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano, pensando che piuttosto che non essere letto fosse preferibile essere letto soltanto in esse”.

<sup>2</sup> Gianfranco Contini, profesor de filología romance en Friburgo, recibe de Mario Landi, el editor, un ejemplar de *Poesie a Casarsa* y publica una reseña entusiasta de la obra en el *Corriere di Lugano* en abril de 1943. Pasolini le dedica la obra con “amor de loinh”. Hay que aclarar que el epígrafe que abre la primera parte del libro *La meglio gioventù* es de Peire Vidal, exponente de la poesía provenzal.

<sup>3</sup> Perati es la ciudad de Perat en Albania. En la segunda parte de *La meglio gioventù*, el poeta elige para que funcione como epígrafe la variante del canto popular que, en lugar Perati, dice Bassano “Sul ponte di Bassano...”.

<sup>4</sup> “Sobre el puente de Perati, bandera negra / allí el luto de los alpinos que va a la guerra. / Allí el luto de los alpinos que va a la guerra, / la mejor juventud va deba-

La *Seconda forma* de *La meglio gioventù* es una reescritura de *La meglio gioventù*. El poeta realiza una revisión del primer libro, así como reescribe la mayoría de los poemas que aparecen en la primera versión con los mismos títulos, los mismos versos, las mismas rimas y, a menudo, las mismas palabras, también para algunos de ellos hay varias versiones, e incluso elimina algunos otros. Al decir del mismo Pasolini, el primer libro "es objeto del segundo, como expresión de los cambios históricos a los que ha estado atento desde siempre"<sup>5</sup>. En esta *Seconda forma* hay una sección italo-friulana titulada *Tetro entusiasmo*.

Quiero comenzar el análisis de los poemas<sup>6</sup> de *Poesie a Casarsa*, (de *La meglio gioventù*, 1941-1943) a partir de los versos que Pasolini le dedica en un poema bio-bibliográfico denominado "Who is me" o "Poeta de las cenizas"<sup>7</sup> donde se puede apreciar el sentido que adquieren, para el poeta, sus raíces culturales que se constituyen como algo trascendente y sagrado dotado de connotaciones nostálgicas e idealistas, como espacio de resistencia frente a los nuevos códigos del consumismo y a la incipiente sociedad opulenta que se caracterizará por instaurar una nueva sacralidad, la de las mercancías:

En el '42, en una ciudad donde mi país  
es de tal manera él mismo que parece un país de sueño,  
con la gran poesía de la impoeticidad,  
hormigueante de campesinos y pequeñas industrias,  
mucho bienestar, buen vino, buena comida,  
gente educada y rústica, un poco vulgares pero sensibles,  
en esa ciudad publiqué mi primer librito de versos,  
con el título, por entonces conformista, de "Poemas a Casarsa".

---

jo de la tierra". (La traducción al español de esta estrofa del canto así como de los poemas de Pasolini, en su versión italiana, es de mi autoría, excepto cuando se indique otra fuente.)

<sup>5</sup> Ver Andrés Soria Olmedo, "Pasolini y la tradición. Un caso", en *Visiones de Pasolini*, Mariano Maresca (ed), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

<sup>6</sup> Debido a mi escaso conocimiento del friulano, realicé la lectura de los poemas en dialecto en la versión al italiano del mismo Pasolini.

<sup>7</sup> El manuscrito del poema fue hallado por su biógrafo Enzo Siciliano tiempo después del asesinato del poeta y publicado por primera vez en 1980 en una revista italiana. "Según Siciliano, las 32 páginas del texto (mecanografiadas a doble espacio y atormentadas de correcciones en birome) fueron escritas casi con seguridad en agosto de 1966, en Nueva York, fingiendo respuestas en torno de su propio trabajo a un entrevistador estadounidense". Ver "Poeta de las cenizas", por P. P. Pasolini, traducción y presentación de Arturo Carrera, en *Diario de poesía*, año 9, N° 34, julio 1995, pp. 25-31.

Casarsa, para Pasolini, tiene el aura de la pureza, es la belleza del paisaje campesino y de sus hombres y también los paisajes del alma.

En "Dedica" ("Dedicatoria"), poema que abre el libro, evoca su tierra a través de la imagen del agua, fuente de un amor simple y puro:

*Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. Fontana di rustico amore*<sup>8</sup>.

También en el espejo del agua, en el poema "*O me giovinetto*" ("Oh yo jovencito"), el yo gracias al proceso de la escritura puede construir una imagen de sí en secreta armonía con la naturaleza:

*O me giovinetto! Nasco nell'odore che la pioggia sospira dai prati di erba viva...Nasco nello specchio della roggia.  
In quello specchio Casarsa -come i prati di rugiada- trema di tempo antico. Là sotto io vivo di pietà, lontano fanciullo peccatore,  
in un riso sconcolato. O me giovinetto, serena la sera tinge l'ombra sui vecchi muri: in cielo la luce acceca*<sup>9</sup>.

Para Pietro Barcellona<sup>10</sup>, lo sagrado en la obra de Pasolini es aquello que remite a la relación con la infancia y con la madre; "una relación absolutamente inalcanzable e inefable, el verdadero origen de la existencia". De donde "toda la sensibilidad del poeta está orientada por esa memoria de la figura materna, del cuerpo, de los olores, de los humores y de las representaciones psíquicas de la madre".

Casarsa es el punto donde se relacionan pasado, presente y futuro; en el poema "*Canto delle campane*" ("Canto de las campanas") lo presenta como espacio trascendente al que se retorna para beber de sus fuentes.

Si el pueblo de Casarsa della Delizia, cerca de Udine, es el lugar adonde se produce constantemente el regreso, también allí se detiene el tiempo: es el rincón de la meditación personal, de la evocación y del consuelo, en la segunda estrofa de "*Tornando al paese*" ("Volviendo al pueblo") se puede leer:

<sup>8</sup> Los poemas serán transcriptos en la versión y forma que da el mismo poeta en *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1999. (La traducción al español, como ya se ha dicho, me corresponde.) "Fuente de agua de mi pueblo. No existe agua más fresca que la de mi pueblo. Fuente de rústico amor".

<sup>9</sup> "¡Oh, yo jovencito! Nazco en el olor que la lluvia suspira desde los prados de viva hierba. Nazco en el espejo de la acequia. En aquel espejo Casarsa -como los prados de rocío- tiembla de tiempo antiguo. Allí abajo yo vivo de piedad, lejano muchacho peccador, en una risa desconolada. Oh yo jovencito, serena la tarde tiñe la sombra sobre los viejos muros: en el cielo la luz enceguece".

<sup>10</sup> Ver Pietro Barcellona, "Todos estamos en peligro", en *Visiones de Pasolini*, Mariano Maresca (ed), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

II. *Il mio viaggio è finito. Dolce odore di polenta e tristi gridi di buoi. Il mio viaggio è finito. "Tu vieni qui fra noi, ma noi si vive, si vive quieti e morti, come un acqua che passa sconosciuta tra le siepi"*<sup>11</sup>.

En "Canzonetta" ("Breve canción"), poema que pertenece a la *Suite furlana* (1944-49), el yo observa su rostro en el espejo del agua. Como en el mito de Narciso<sup>12</sup>, en el texto se acentúa la cuestión sobre la contemplación del propio rostro en el agua y los efectos que ello produce. El enunciador –que hilvana sus palabras con uno de los elementos fundamentales del relato mitológico (la descripción del estado de estupefacción de Narciso ante su imagen en la fuente)– es un sujeto encarnado que devela el mito de modo personal. En el poema donde retoma el mito se personifica un pensamiento, se dramatiza porque toma cuerpo y se vuelve acción una expresión del ser.

El nombre "Narciso"<sup>13</sup> aparece por primera vez en *Poesie a Casarsa*, en "Il fanciullo morto" ("El joven muerto"). Allí el "yo" se diferencia de "Narciso" porque éste representa un "tú" en el nombre invocado; es en el tiempo pasado –uso del pretérito imperfecto–, en el

<sup>11</sup> "II. Mi viaje ha terminado. Dulce olor de polenta y tristes gritos de bueyes. Mi viaje ha terminado. "Tú vienes aquí entre nosotros, pero nosotros vivimos, vivimos quietos y muertos, como un agua que pasa desconocida entre las plantas".

<sup>12</sup> Es importante recordar que la figura de Narciso aparece por primera vez de modo completo en Ovidio, en sus *Metamorfosis* (canto III). Según Leandro Pinkler, "todo el mito de Narciso se desarrolla dentro del dominio simbólico de la diosa Ártemis como lo evidencia su rechazo a los *aprhodisia*, su práctica de la caza, y la virginidad de la fuente en la que acontece su fascinación por su reflejo en las aguas, de la que Ovidio enfatiza justamente el hecho de que no había sido tocada por nadie ni nada (*Metam.*, 3, 407 ss.)". Ver "Ecos del mito de Narciso", *El imaginario en el mito clásico*, III Jornadas, H. F. Bauzá (Comp.), Estudios de la Academia de Ciencias de Buenos Aires, 2003, pp. 77-86.

<sup>13</sup> Para Damiano Benvegnù, el mito de Narciso, escrito en un doble registro y circular gracias a ciertos versos, pasa desde las primeras poesías en dialecto a su reescritura en la *Seconda forma de La meglio gioventù*, donde el sujeto sufre un proceso de traducción que lo lleva a revelar la disimulación que estaba en la base de la primera identidad. Según Benvegnù, el uso del dialecto friulano representa no simplemente una elección cultural sino la captura del deseo de lo otro a través de la lengua y además esta captura implicaría la formación de un sujeto según un esquema de subversión, por el cual a partir de la parte materna en oposición a la lengua del padre, Pasolini recibe su propia imagen. Desde el punto de vista del estudioso italiano, el poeta recrea el mito ovidiano sirviéndose de una lengua que no es la suya y que él en parte aprende e inventa (para Benvegnù, la madre Susanna no hablaba en absoluto el dialecto campesino de Casarsa, como tampoco lo hacía Pier Paolo, sino un mixto véneto-italiano que era el típico de la pequeña burguesía de la época). Damiano Benvegnù, "Narciso in una doppia scrittura: da *La meglio gioventù* a *La nuova gioventù*", [citado 20 de septiembre de 2007] [http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/files\\_DISP/19\\_BENVEGNUM.pdf](http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/files_DISP/19_BENVEGNUM.pdf).

tiempo de la nostalgia y en el de la memoria, donde se produce un distanciamiento o una ambigüedad: aún no hay, a través de la pulsión de la mirada, una *anagnórisis*, un reconocimiento de sí mismo. La naturaleza vigorosa se manifiesta en la luz, en el agua que crece y en la mujer encinta que camina por el campo:

*Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo.*

*Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto*<sup>14</sup>.

La *Suite furlana* abre con un epígrafe de Antonio Machado en el que se evocan los años de juventud en Castilla: "Mi juventud, veinte años en tierra de Castilla" (v. 3 del poema "Retrato" del poeta español); por su parte, también Pasolini arma una constelación de elementos que caracterizan el paisaje del Friuli de su infancia o del Friuli soñado: la tierra campesina en "los últimos días encantados de un vivir desconocido" (vv. 9-10 de "*Lied*"). Entre algunos textos embebidos de un espíritu cristiano donde el yo siente el canto de las campanas, la presencia de Dios y experimenta su vida en el seno de una naturaleza que lo acoge de múltiples formas, hay una serie de poemas que se mueven en un tiempo y espacio míticos, se trata de "*Suite furlana*", "*Danza di Narciso*", "*Danza di Narciso (II)*", "*Danza di Narciso (III)*" y "*Pastorella di Narciso*" ("Pastorcita de Narciso").

En "*Suite furlana*", el joven mira en el revés del agua para ver si esa Forma es en verdad un cuerpo y ve la luz débil en el vidrio del agua y allí el recuerdo de su vida, viva como la hierba en una ribera negra, le sonríe. Su pueblo es luz, la campana, aunque lejana en el tiempo, en su corazón tañe cercana y su madre es una niña que goza de la vida.

En "*Danza di Narciso*" el yo se ve entero como una flor, desea sin perseguir aún un objeto de deseo:

*Io sono nero di amore, né fanciullo né usignolo, tutto intero come un fiore, desidero senza desiderio.*

*Mi sono alzato tra le viole, mentre alberggiava, cantando un canto dimenticato nella notte distesa. Mi sono detto: 'Narciso!', e uno spirito col mio viso oscurava l'erba al chiarore dei suoi ricci*<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> "Tarde luminosa, en el foso crece el agua, una mujer embarazada camina por el campo. Yo te recuerdo, Narciso, tenías el color de la tarde, cuando las campanas suenan a muerte".

<sup>15</sup> "Estoy negro de amor, ni niño ni ruiseñor, todo entero como una flor, deseo sin deseo. Me levanté entre las violas, mientras aclaraba, cantando un canto olvidado en la noche desplegada. Me dije: ¡Narciso!, y un espíritu con mi rostro oscurecía la hierba frente a la claridad de sus rizos".

En "Danza di Narciso (II)" el sujeto se elabora en el trabajo de la antítesis, lo que revela la construcción de sí mismo como totalidad que no se rige por la lógica de la razón:

*Io sono una viola e un ontano, lo scuro e il pallido nella carne.  
Spio col mio occhio allegro l'ontano del mio petto amaro e dei miei ricci  
che splendono pigri nel sole della riva.  
Io sono una viola e un ontano, il nero e il rosa nella carne.  
E guardo la viola che splende greve e tenera nel chiaro della mia cera di  
velluto sotto l'ombra di un gelso.  
Io sono una viola e un ontano, il secco e il morbido nella carne.  
La viola contorce il suo lume sui fianchi duri dell'ontano, e si specchiano  
nell'azzurro fumo dell'acqua del mio cuore avaro.  
Io sono una viola e un ontano, il freddo e il tiepido nella carne<sup>16</sup>.*

En "Danza di Narciso (III)", los elementos que constituyen la antítesis (luz del sol-oscuridad de su ojo) conviven en los versos que dicen "Allí el sol (velón para una muerte de puro amor) enciende el vidrio de mi negro ojo temeroso como una flor" ("Lì il sole (cero per una morte di puro amore) accende el vetro del mio nero occhio, pavido come un fiore"), versos que además se contraponen a lo que expresa en "Suite furlana" donde un joven se mira en el espejo del agua y su ojo negro ríe en lugar de expresar temor. Sucede que la serie de Narciso revela la construcción de sí mismo, del sujeto del poema, en oposición al "principio supremo" de la razón que es el principio de la no contradicción sumado a un proceso de armonía con el mundo poético de Casarsa. Allí la existencia y la muerte son momentos del fluir de la vida que se fusiona con el ciclo de la tierra, cada uno y todo o todos se reabsorben en la única energía vital.

Según P. Barcellona, "la oposición primaria, biográfica, que existe entre el mundo (humano) de la madre y el mundo (odiado) del padre se distiende en distintas oposiciones": así, en el eje materno, se exaltan el pasado, el mito, el Friuli campesino, el subproletariado urbano y el Tercer mundo, allí está la esfera emotiva, visceral, corpórea, prenacional y prelingüística; mientras que en el eje paterno se en-

<sup>16</sup> "Soy una viola y un aliso, lo oscuro y lo pálido en la carne. Espío con mi ojo alegre al aliso de mi amargo pecho y de mis rizos que resplandecen perezosos en el sol de la ribera. Soy una viola y un aliso, lo negro y lo rosa en la carne. Y miro la viola que resplandece pesada y tierna en lo claro de mi rostro de terciopelo bajo la sombra de una morera. Soy una viola y un aliso, lo seco y lo blando en la carne. La viola retuerce su luz sobre los costados duros del aliso, y se reflejan en el azul humo del agua de mi corazón avaro. Soy una viola y un aliso, lo frío y lo cálido en la carne".

cuentran el presente neocapitalista, la ilustración, la burguesía y la civilización industrial<sup>17</sup>.

## De la homogeneidad a la diversificación

El interés por el dialecto, para A. S. Olmedo, habla al lector de la compleja relación de Pasolini con la tradición que, paradójicamente, funciona como vanguardia ya que, en lo que se refiere al lenguaje, la defensa de la tradición frente a la modernización y homogeneización estaría representada en el activo gesto de emplear el dialecto como transgresión de la norma. Es decir, se trata de un *uso revolucionario de la tradición*<sup>18</sup> que consiste en tomar el dialecto friulano, la lengua materna, para confrontar con el “centralismo lingüístico”, la lengua italiana del padre y del régimen fascista, y representa también la oposición entre lengua espontánea, privada y de la intimidad y lengua “artificiosa” por ser construida y pública. En el poema “*Who is me*” dice el poeta: “El fascismo no toleraba los dialectos, signos / de la unidad truncada de este país en el que nací, / realidades inadmisibles y desvergonzadas para el / corazón de los nacionalistas”.

Así, según Berardinelli, el poeta de Casarsa, motivado por la idea de que “la poesía era algo míticamente puro y absoluto más acá o más allá de la existencia social e histórica”, se caracteriza por un tono pasional idílico y nostálgico por aquel pequeño mundo antiguo y materno “el Friuli, los senderos campestres, las orillas desiertas de los ríos”<sup>19</sup>. Esa imagen parecerá un sueño incomunicable para los italianos que, a

<sup>17</sup> Más aún para P. Barcellona, “la sociedad de la madre produce la sociedad de los hermanos, la sociedad de los padres produce la sociedad de los comerciantes y los depredadores, la sociedad real sólo puede oscilar entre ambos códigos. El código es un estatuto a través del cual se realiza la identidad de género en una cultura. El género femenino es el de la gran madre, la madre Ctonia, mientras el género masculino está representado por el héroe, el guerrero, el navegante, el aventurero”.

<sup>18</sup> Franco Cassano elabora el concepto de “uso revolucionario de la tradición” en “Pier Paolo Pasolini: *oxímoron* de una vida” en *Visiones de Pasolini*, Mariano Maresca (ed), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

<sup>19</sup> A partir de su estancia en Roma, Pasolini, además de reescribir sus primeros poemas, se expresa por medio de relatos novelescos y de películas: el centro de su preocupación será el individuo: su lugar, su papel y su valor dentro de su propio grupo y dentro de la sociedad, nacen así el mito del subproletariado. Serán los suburbios romanos aquellos que concentren la atención del director, la figura del “Cristo crucificado” se convertirá en protagonista de películas como *Accatone*, 1961, *Mamma Roma*, 1962 y *La ricotta*, 1963. Luego vendrán las grandes películas de tema mitológico-social.

partir de los años del *boom* económico, consideran la “Italia dialectal y rural, miserable y desvalida, descrita como en un sueño de inocencia o en una pesadilla de corrupción. Una Italia pobre, premoderna, que el poeta amaba, cuya angustia primordial y atemporal sentía inmensamente, que había cantado y descrito en sus dísticos y en sus tercetos con toda su pasión vital y sus lúgubres obsesiones”<sup>20</sup>.

### Seconda forma de “*La meglio gioventù*” (1974). La pérdida del espacio sagrado

Casarsa y el Friuli son en la *Seconda forma de “La meglio gioventù”* –reescritura de la primera versión de *La meglio gioventù*– el lugar imposible. La revisión de la primera escritura se puede observar en las formas nuevas del libro publicado poco antes de la muerte del poeta. Por ejemplo, en “*Dedica*”, el texto se constituye a partir de la negación de las connotaciones positivas de los seres y objetos del paisaje friulano y de la lejanía emocional que el poeta experimenta:

*Fontana d'acqua di un paese non mio. Non c'è acqua più vecchia che in quel paese. Fontana di amore per nessuno*<sup>21</sup>.

En “*O me donzello*” se manifiesta la protesta, concentrada en la clase de la burguesía, frente a las transformaciones producidas en la sociedad contemporánea:

*Volevo essere mia madre che mi amava, ma non volevo amare me stesso. E allora facevo finta di essere un giovane povero. Non potevo convincermi che anche in un borghese ci fosse qualcosa da amare: quel qualcosa che amava mia madre in me, puro e negletto. Non è cambiato niente: mi vedo ancora povero e giovane; e amo solo quelli come me. I borghesi hanno un corpo maledetto*<sup>22</sup>.

A la nostalgia se suman el tono del reproche y de la rabia por la demolición de la tradición fagocitada por la modernidad, es el sentimiento de quien ha sido traicionado en su fe.

<sup>20</sup> Alfonso Berardinelli, “Pasolini, estilo y verdad” en *Visiones de Pasolini*, Mariano Maresca (ed), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

<sup>21</sup> “Fuente de agua de un pueblo que no es mío. No existe agua más vieja que en aquel pueblo. Fuente de amor para nadie”.

<sup>22</sup> “Quería ser mi madre que me amaba, pero no quería amarme a mí mismo. Y entonces fingía ser un joven pobre. No podía convencerme de que incluso en un burgués hubiese algo para amar: aquello que amaba mi madre en mí, puro y descuidado. Nada cambió: me veo todavía pobre y joven; y amo solo a aquellos que se me asemejan. Los burgueses tienen un cuerpo maldito”.

También "*Canto delle campane*" es signo de la nostalgia por los valores culturales del pueblo campesino y del lamento por la pérdida de un espacio sagrado: "*Non rimpiango una realtà ma il suo valore. Non rimpiango un mondo ma il suo colore*"<sup>23</sup>. La época de la ilusión de recobrar aquello que parecía ser la razón de su vida y del mundo, el período del autoengaño han terminado: "*non piango perché quel mondo non torna più, ma piango perché il suo tornare è finito*"<sup>24</sup>.

La segunda versión de "*Tornando al paese*" es otra expresión de este sentimiento, en la segunda estrofa dice:

II. *Mi sono ingannato giocando al pellegrino che arriva come uno spirito in un mondo contadino. Ma era un gioco nel gioco, e adesso che tutti due sono finiti nel fuoco spento della storia, maledico la storia che non è in me che non la voglio*<sup>25</sup>.

### **Efectos del proceso de reescritura: lo mismo y lo otro**

El gesto del autor que escribe nuevamente, recompone o rehace su obra, por un lado, muestra la importancia que tuvo el proyecto de elaborar un libro de poemas en dialecto en el conjunto de su producción (primeramente entre los años 1941-1953 y luego en 1974, casi al final de su vida); por otro, la puesta en escena de una cierta ambigüedad ya que reescribir sería operar en el terreno de la escritura para hacer volver "lo mismo" y también operar para hacer surgir lo "otro", aquello que tiene que ver con la diferencia en relación con el texto y en relación con el escritor que se presenta como "otro" por la distancia que no sólo es transcurso del tiempo sino también cambios vitales e ideológicos.

Por lo tanto, reescribir es traducir palabra por palabra la primera versión de la obra, corregir, ampliar, quitar; además es un proceso en el cual se ven implicados no sólo el autor que entra en el juego de la diferencia y la repetición sino también el lector que puede asomarse a los diferentes estados textuales de un libro que el autor no abandona y, por consiguiente, puede apreciar que en el trabajo de reescritura se

<sup>23</sup> "No tengo nostalgia de una realidad sino de su valor. No tengo nostalgia de un mundo sino de su color".

<sup>24</sup> "No lloro porque aquel mundo no vuelve más, sino lloro porque su regresar ha terminado".

<sup>25</sup> "II. Me engañé jugando al peregrino que vuelve como un espíritu a un mundo campesino. Pero era un juego en el juego, y ahora que los dos han terminado en el fuego apagado de la historia, maldigo a la historia que no está en mí que no la quiero".

inscriben las huellas de la enunciación en la tarea de reelaboración de un material complejo que constituye un fondo casi "mítico": por una parte, los años dorados de la niñez y de la primera juventud y, por la otra, el paisaje físico y emotivo del Friuli materno cuyo centro es el pueblo de Casarsa della Delizia.

Respecto de la reescritura de la figura del yo del poema que aparece en los textos que se agrupan en la parte denominada *Suite furlana*, cabe destacar el poema "*Suite furlana*", donde el yo se mira en el espejo del agua para ver quién ha sido; su imagen se mueve en el agua que ya se agita ya se aquieta, prisionera, en la superficie que es como un pedazo de hielo. Junto a la imagen evasiva, aparecen su madre y su padre, también la ciudad de Roma, lejos del Friuli que se ubica más allá del mar para un yo "viejo" que se observa a sí mismo, en el fondo del espejo, cuando joven escribe "los días de su vida"<sup>26</sup>.

En el poema que menciona el nombre de Narciso, "*Il bambino morto*", la tarde es aún luminosa, pero el pozo está seco, y ya no es una mujer sino la sombra de una mujer encinta la que atraviesa el campo. El yo no necesita regresar ni soñarse como Narciso para saber qué color lo iluminaba cuando las campanas tañen:

*Sera luminosa, il fosso è secco, l'ombra di una donna incinta cammina per il campo.*

*Senza tornare né sognarti, Narciso, io so ancora che avevi il colore della sera quando le campane suonano il Mai<sup>27</sup>.*

En la serie de las "Danzas" de la *Suite furlana* que evocan el mito de Narciso, se está lejos de la percepción de sí mismo en consonancia con el mundo pues ya no se piensa como espíritu inocente y libre de conflictos, sino la visión idealista e idealizada del mundo dejan paso a la lucidez crítica y a la denuncia de las falsas ilusiones: la alegría y la risa se sitúan frente al mal y los sufrimientos; la Iglesia y los tañidos de campanas se han ensombrecido, Pasolini asume una postura anticlerical, por ejemplo en "*Pastorella di Narciso*" dice:

<sup>26</sup> Si es conmovedora, ya en los años '50, en el *Appendice*, la lectura de una serie de poemas que echan luz sobre la diferencia entre, por un lado, vivir y, por otro, escribir y recordar, cabe destacar lo que dice en "Canzone" ("Canción"). Como sucede en la tradición provenzal, el poeta pide a los versos que sean los mensajeros de su más ferviente amor: "Canción, vuela hacia allá donde todo está quieto. No digas nada: no tengo lágrimas cuando me acuerdo de aquellas vívidas campanas, cuando un dolor más vivo me las seca. Eres el último suspiro en una lengua caída nuevamente en corazones olvidados".

<sup>27</sup> "Tarde luminosa, el pozo está seco, la sombra de una mujer embarazada camina por el campo. Sin volver ni soñarte, Narciso, yo sé todavía que tenías el color de la tarde cuando las campanas tañen el Mayo".

*"Cristo e la campana hanno lasciato i campi soli coi loro veleni. Sparita la Parola, è restato il Libro. Gli uomini e i loro figli lo leggono credendo di essere liberi e pieni di felicità, nel mondo che è una grande Chiesa grigia"*<sup>28</sup>.

### **Reescritura y distancia enunciativa: de la intimidad al mito de Edipo**

Quiero ahora confrontar dos poemas para observar uno de los resultados más contundentes respecto del trabajo de reescritura que implica una distancia enunciativa por parte del poeta que, instalado en un contexto histórico-social y personal determinado, produce versiones diferentes de sí mismo y de su Casarsa materna.

En 1942, en "*Linguaggio dei fanciulli di sera*" el yo del poema se constituye a partir de un diálogo interiorizado y se expresa en una dimensión de interioridad como ser singular cuya auténtica naturaleza reside en contemplar su vida a través de ese "estar en Casarsa, sentirla y experimentarla". Es una intimidad que se define como conciencia de sí misma: callar permite pensarse y escuchar la vida:

*"Una greve viola viva vaneggia oggi venerdì..." (No, taci, siamo a Casarsa; guarda le case e i teneri alberi che tremano sul fosso). "Una viola vaneggia..." (Cosa sento? Sono le sei: un ontano si piega sotto una vampata d'aria). "Una viola vive sola..." Una viola: la mia morte? Seditamoci sopra una zolla e pensiamo. (...) "*<sup>29</sup>.

Es la producción lírica: no se trata sólo de describir estados de seres sino de expresar y expresarse. El yo no se encuentra ante aquello que observa como ante un objeto que está separado de él; los objetos, reales o imaginarios, no le interesan en tanto objetos sino en cuanto significativos, según cómo ellos lo afectan o por la impresión que le causan. El yo llega a fundirse con el mundo que lo rodea, con el paisaje, con la naturaleza, con las personas a las que se dirige puesto que todo está animado gracias a su sensibilidad.

<sup>28</sup> "Cristo y las campanas han dejado los campos solos con su veneno. *Desaparecida la Palabra, ha quedado el Libro*. Los hombres y sus hijos lo leen creyendo estar libres y plenos de felicidad, en el mundo que es una gran Iglesia gris".

<sup>29</sup> "Una pesada viola viva desvaría hoy viernes..." (No, calla, estamos en Casarsa, mira las casas y los tiernos árboles que tiemblan sobre el pozo). 'Una viola desvaría...' (¿Qué siento? Son las seis: un aliso se pliega bajo una ráfaga de aire) 'Una viola vive sola...' 'Una viola: ¿mi muerte? Sentémonos sobre un terrón y pensemos.(...)'".

En 1974, la reescritura de este poema, que lleva el mismo título, permite ver el interés de parte de Pasolini por el mito<sup>30</sup>, en este caso particular el mito de Edipo.

Para analizar el poema, primero, es necesario hacer una breve referencia a la tragedia clásica<sup>31</sup> y recordar la reelaboración cinematográfica de Pasolini.

Si se aborda el significado del mito en la *mimesis* trágica que es representación de acción y de vida, en un sentido político, Sófocles en *Edipo tirano* muestra y problematiza los temas vinculados con el poder, específicamente aquel que hace al régimen de la tiranía<sup>32</sup> y permite al lector actual acceder a las representaciones sobre dicho régimen en la época de la polis democrática. Desde otra perspectiva, por un lado, la obra es el espacio donde se manifiestan la vinculación entre la búsqueda de la verdad y la justicia ya que Edipo debe y quiere resolver un crimen: quién mató a Layo y condenar al culpable para salvar a su pueblo; por otro, representa el conflicto entre saber –recuérdese que el héroe fue capaz de vencer con su saber a la Esfinge– y poder puesto que Edipo debe descubrir al asesino de Layo lo cual se relaciona con su propia identidad, se trata de su propio reconocimiento: Edipo no alcanza a ver lo que tiene ante sus ojos y por ese motivo se ciega y luego se exilia cuando la verdad revelada (oráculo de Apolo y oráculo de Tiresias) se confirma con los testimonios del mensajero y del pastor. Sólo después de que ambas verdades se complementan Edipo –después de Yocasta– puede reconstruir su pasado<sup>33</sup>. También la pieza puede ser leída, indudablemente, desde la perspectiva psicológica, a partir de la lectura de Freud.

En *Edipo, hijo de la fortuna*, Pasolini despliega una dimensión autobiográfica y una dimensión política que consiste en la lucha por el poder que radica en la posesión de un saber y da, además, priori-

<sup>30</sup> *Edipo, hijo de la fortuna* (1967), *Medea* (1969) y *Apuntes para una Orestíada africana* (1970) son filmes donde el autor retoma mitos clásicos con una mirada crítica respecto de la sociedad de su época y suma a la dimensión autobiográfica cuestiones relacionadas con la lucha por el poder.

<sup>31</sup> Me refiero al relato del mito de Edipo que Sófocles estructura en una especie de díptico *Edipo tirano* y *Edipo en Colono*.

<sup>32</sup> Sobre la naturaleza de los regímenes políticos (realiza, tiranía y democracia) que constituyen la experiencia histórico-política ateniense y que gestan el imaginario tradicional de la cultura griega en el siglo V a.C. y, en especial, la representación en Sófocles, ver Francisco Marshall, "Edipo tirano y el imaginario clásico" (traducción de H. F. Bauzá), *El imaginario en el mito clásico*, III Jornadas, H. F. Bauzá (Comp.), Estudios de la Academia de Ciencias de Buenos Aires, 2003, pp. 9-30.

<sup>33</sup> Hugo Francisco Bauzá, "El Edipo rey de Pasolini", *La literatura en el teatro y en el cine*, María Elena Babino (Comp.), Buenos Aires, FADU, 2002.

dad a la fuerza del *éros*. El film se estructura en tres partes: un prólogo y un epílogo “modernos” y una parte central inspirada en la tragedia griega. “El prólogo –rodado en la Lombardía para evocar su infancia en el Friuli (dice Pasolini)– es el relato de la infancia de un niño que sueña con el mito de Edipo como lo ha contado Sófocles y como lo ha interpretado Freud”. En el epílogo –que transcurre en Bologna, donde el autor comenzó a escribir poesía y donde se encontró “naturalmente integrado” a la sociedad burguesa– “el niño se ha vuelto viejo y ciego y, como Tiresias, es una especie de profeta, de sabio, que toca la flauta y recorre el mundo moderno: primero el mundo liberal burgués, después el industrial, donde los trabajadores están dispuestos a hacer la revolución”<sup>34</sup>. En la parte central, al decir del director mismo, la relación de amor-odio entre padre e hijo es una relación histórica, ésta es el motor de la producción ideológica que marca sus acciones; en tanto la relación entre madre e hijo es una relación interior, privada y fuera de la historia que ha influido su obra desde adentro.

Según H. F. Bauzá, Pasolini en el film, por un lado, “reelabora [el mito griego] de acuerdo con un ideario estético en el que se acentúa la presencia de *éros* –especialmente en su vertiente homosexual–, junto a una crítica acérrima contra la sociedad burguesa –apoyada en las ideas políticas de Antonio Gramsci–, crítica que, por otra parte, constituye un *Leitmotiv* de toda su filmografía”; y por otro, *pone énfasis en lo que el mito pueda tener de irracional –incluso de misterioso–*<sup>35</sup>. Respecto de la fuerza de *éros*, Bauzá destaca tanto “su aspecto ‘turbador’, cuanto lo que implica como ‘nostalgia’ de una totalidad perdida y que no puede ser recuperada sino por el recuerdo”.

En la reescritura del poema “*Linguaggio dei fanciulli di sera*”, el yo del poema se construye a partir de la figura del Edipo errante que llega a Colono y para el que los dioses han reservado una suerte muy particular: ser el protector de la tierra que lo acoja cuando alcance la muerte. El poeta retoma los primeros once versos de *Edipo en Colono* de Sófocles –cuando el héroe entabla el diálogo con Antígona– y enlaza las palabras del trágico griego, transcriptas en caracteres latinos, con sus palabras en friulano. El poema, en su versión italiana, dice así:

<sup>34</sup> Samanta Dell’Acqua, “Edipo rey: una biografía en película”, *Revista de cine*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, octubre de 2001, pp. 9-10.

<sup>35</sup> Las letras destacadas en bastardilla indican en el trabajo de H. F. Bauzá la lectura particular realizada por el helenista irlandés Eric Robertson Dodds.

*"a quale aperta campagna siamo giunti o alla città di quali uomini?" (No, taci, non siamo qua. Qua io sono il padrone di una torre e di un bosco) "...chi nel giorno presente..." (Qua ciò che io so, non lo sa nessuno: io lo ricordo soltanto). "...accoglierà con scarsi doni..." Doni? Forse i miei sogni? Le cose tacciono. Mi aiutano a pensare. "...il vagante Edipo..." Una sera coi suoi gridi e il suo silenzio tiepido fa tremare il cuore dei giovani ("...che chiede..."), come per una vittoria, perché essi aggiungono a quella sera le mille sere che hanno da vivere nel mondo, credendo che sia loro ("...poco, e che ottiene ancor meno del poco...") Per un vecchio invece quella sera non è che quella sera, e assomiglia alle sere passate solo perché ha la loro malinconia ("...eppure, ecco, abbastanza per me...") Cosa gridano a Chia? ("...infatti le sofferenze, il mio lungo tempo e, per terza cosa, la nobiltà d'animo m'insegnano ad adattarmi..." Un giovane non ha forse idea che la vita si possa impararla come se fosse una forma? No, questo il vecchio sa che è sbagliato: sapienza in lui non c'è: ma non è questo il dolore ("...su, figlia, fammi fermare o presso luoghi profani o presso sacri recinti di dèi...") Ah, avere ormai più poco tempo da vivere, non essere più padrone... Questo è un piacere sconosciuto ai giovani, che fa il vecchio leggero ("...Mettimi a sedere su un sedile..."<sup>36</sup>).*

La voz de yo encarna en la figura de un hombre avisado sobre algo tan sutil y fugaz como el tiempo. La reflexión se centra en la diferen-

<sup>36</sup> "¿a qué abierta campiña hemos llegado o a la ciudad de cuáles hombres?" (No, calla, no estamos acá. Acá yo soy el dueño de una torre y de un bosque) '¿quién en este día...' (Acá lo que yo sé, no lo sabe nadie: yo lo recuerdo solamente). '...acogerá con escasos dones...' ¿Dones? ¿Quizá mis sueños? Las cosas callan. Me ayudan a pensar. '...al errante Edipo...' Una tarde con sus gritos y su silencio tibio hace temblar el corazón de los jóvenes. ('...que pide...'), como para una victoria, porque ellos agregan a aquella tarde las mil tardes que tienen para vivir en el mundo, creyendo que es de ellos ('...poco, y que obtiene aún menos que poco...') Para un viejo, en cambio, aquella tarde es solo aquella tarde, y se asemeja a las tardes pasadas solo porque tiene su melancolía ('...y sin embargo, es bastante para mí...') ¿Qué gritan en Quía? ('...en verdad los sufrimientos, mi largo tiempo y, por tercera cosa, la nobleza de mi ánimo me enseñan a adaptarme...' ¿Un joven no tiene quizás idea de que la vida se puede aprender como si fuese una forma? No, el viejo sabe que esto está equivocado: sabiduría en él no hay: pero no es éste su dolor ('... vamos, hija, hazme detener ya en lugar profano ya cerca de sagrados recintos de dioses...') Ah, tener ya poco tiempo para vivir, no ser más dueño... este es un placer desconocido para los jóvenes y que hace al viejo liviano ('... Hazme descansar en un banco...').

cia respecto de la experiencia y del valor del tiempo para el hombre viejo y para el joven de donde el sentido del recuerdo, la densidad de la melancolía y el estado del sentirse liviano por parte del viejo frente al sentimiento de posesión de la vida que es, en la dimensión humana, una de las formas en las que se manifiesta el paso del tiempo.

¿Por qué Pasolini recurre al mito? Lo hace para revelar un pensamiento y expresar un sentido por vía narrativa. El *mýthos* desencadena una sucesión de imágenes, “da cuenta del mundo a través de una explicación dramática; el *lógos*, en cambio, lo hace de un modo abstracto. El mito capta la realidad sin someterla a proceso de análisis, ya que la aprehende de manera viviente; el *lógos*, al racionalizarla, la anatomiza en sus elementos constitutivos”<sup>37</sup>. Desde la teoría del *imaginaire*, si el *mýthos* prioriza la esfera afectiva; el *lógos*, aquella que compete al intelecto. Por consiguiente, el *mýthos* va hacia lo trascendental, a las verdades arcaicas que dan fundamento luminoso a verdades existenciales. En este caso, ¿quién es la figura que hace visible la idea del destino? La figura es Edipo que personifica dramáticamente la condición del hombre que va errante por el mundo en busca de aquello que pueda dar sentido a su vida.

<sup>37</sup> H. F. Bauzá, “El mundo del mito”, en *El imaginario en el mito clásico*, IV Jornada organizada por el Centro de Estudios del Imaginario, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2004, p. 39.

## UNA NUEVA LECTURA ACERCA DEL CABALLO DE TROYA

FLAVIA SOLDANO

“...y ante Troya se abrirá el abismo de la ruina”.  
(*Ilíada*, xvii 155)

Este trabajo nace a partir de un problema muy actual y cotidiano: repentinamente el ordenador no funciona. Se nos dice que ha sido víctima de un tipo de virus llamado “troyano”<sup>1</sup>.

El “troyano” es un huésped destructivo, capaz de alojarse en las entrañas del sistema y desde allí efectuar señales con antorchas a los enemigos. Una vez dada la señal les abrirá las puertas de las murallas. Merced a sus engañosas metamorfosis penetra solitario y silencioso en el disco de nuestro ordenador, como el tributo preñado abandonado a las puertas de la antigua ciudad de Troya. Así se infiltra la traición.

Sin embargo, el nombre “troyano” sorprende. Quienes fabrican el caballo y logran entrar en Troya dentro de él son los aqueos, no los troyanos. ¿Es acaso un malentendido? ¿Cómo se construyó el error, cuál es su corazón? Nos enfrentamos al problema del origen y sus velos.

Podríamos pensar que de la expresión “caballo de Troya”<sup>2</sup> se produjo un desplazamiento hacia la denominación “troyano”. El problema se sitúa, entonces, en la lógica de lo simbólico<sup>3</sup>, a nivel del lenguaje.

<sup>1</sup> “Del mismo modo que el caballo de Troya mitológico parecía ser un regalo pero encerraba soldados griegos que dominaron la ciudad de Troya, ‘los troyanos’ de hoy son programas informáticos que parecen ser un *software* útil pero que ponen en peligro la seguridad y, por tanto, provocan daños. Los troyanos se difunden engañando al usuario receptor de un correo, invitándolo a abrir un programa que el usuario cree que procede de un origen legítimo. Los troyanos también se pueden incluir en algún *software* cuya descarga se ofrece gratuitamente”.

<sup>2</sup> Remito a Virgilio, *Eneida*, II (ver especialm. v. 48).

<sup>3</sup> Entiendo por lógica de lo simbólico la que admite el principio de contradicción dando lugar a antinomias o paradojas. Es decir que en este sistema se sostienen pro-

Es que la expresión "caballo de Troya" presenta un equívoco que se manifiesta en el sentido. Es el caballo fabricado por los aqueos para engañar a los troyanos, pero el caballo al pasar a pertenecer a los troyanos, pasa en consecuencia a ser intrínseco a su dinámica. Sostenemos el equívoco en cuanto lo que es, adjudicándole así valor de verdad. Reitero, es el caballo fabricado por los aqueos para engañar a los troyanos y que, por lo tanto, pertenece a los primeros como instrumento bélico, pero también es el caballo de los troyanos en el sentido existencial de la pertenencia. Estamos diciendo que mientras se fabricaba el caballo éste ya pertenecía a los troyanos, que aun antes de vislumbrar su perdición, les correspondía. Estamos diciendo: Troya estaba destinada al caballo, Troya no es sin el caballo, porque la sombra que proyecta tiene silueta equina. Nuestro análisis se funda en lo virtual. Como la cifra del sueño. Como la realidad del mito<sup>4</sup>.

Roberto Calasso<sup>5</sup> afirma que las figuras del mito viven muchas vidas y muchas muertes y que, de este modo, se emparentan en un gesto único. Visto desde esa óptica, el mito de Troya ofrece diversas vertientes de significado desprendidas de mínimas diferencias<sup>6</sup>.

De acuerdo con la tradición mítica Troya fue fundada por Ilo en la colina de Áte<sup>7</sup>. Pero, ¿quién es Áte?, ¿qué valor semántico toma en la lógica de esta exposición? Pierre Grimal la nombra como la personificación del error. Es que Zeus enfurecido cierra las puertas del Olimpo cuando desde allí la arroja. Entonces cae en la colina que lleva su nombre, convirtiendo de este modo al Error en triste herencia para la humanidad<sup>8</sup>.

Ruth Padel la menciona como cadena causal de daño y como lo

---

posiciones que son verdaderas y falsas al mismo tiempo. La teorización freudiana del inconsciente se basa en este principio dando lugar a la teorización posterior del campo de lo simbólico y del lenguaje que desarrolla J. Lacan. Para ampliar el tema cfr. las exposiciones de los lógicos Florencio González Asenjo y Newton da Costa en *Lógicas inconsistentes*, Buenos Aires, EOL, 1998.

<sup>4</sup> Hemos tomado distintos relatos acerca de Troya como una continuidad mítica. Nos hemos basado en Homero, *Iliada* (traducción de E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1996), Homero, *Odisea* (traducción de L. Segalá y Estalella, Madrid, Austral, 2007) y para el Ciclo troyano en *Fragments de épica griega arcaica* (traducción y notas de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1999); sobre ese tópico nos fue de utilidad la consulta de P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, (Buenos Aires, Paidós, 1991).

<sup>5</sup> R. Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 28.

<sup>6</sup> R. Calasso, *op. cit.*, 1990, p. 29.

<sup>7</sup> Cfr. Homero, *Iliada*, *op. cit.*, XIX, 125, y P. Grimal, *op. cit.*, p. 287.

<sup>8</sup> Cfr. P. Grimal, *op. cit.*, p. 59.

que apunta a una completa secuencia de sufrimiento<sup>9</sup>. También respecto de *áte* afirma,

“Así como un favor divino puede convertirse en odio, también *áte* como causa puede convertirse en *áte* como respuesta: como consecuencia y castigo”<sup>10</sup>.

Desde esa perspectiva, el origen de Troya está entonces ligado no sólo al error, sino también a un proceso de sufrimiento del que sus habitantes no podrán escapar. El devenir de Troya se construye en la colina del daño y el padecer. Ofuscados, ciegos y confundidos Príamo y su familia no perciben el sombrío cimiento de su existir.

Padel desarrolla la relación entre el sustantivo *áte* y el verbo *aáo* (dañar). Señala que este verbo se comporta en el presente de la voz media y de la voz pasiva de idéntico modo sugiriendo una ambigüedad respecto de la posición del responsable de la actividad: alguien se daña a sí mismo, o es dañado por un agente externo. De este modo pone en evidencia de qué manera la causalidad de la locura, así como el daño, es en el mundo homérico doble, vale decir, “tanto divina como humana”<sup>11</sup>.

Alessandro Baricco realizó, en el año 2005, una versión radiofónica de la *Iliada*<sup>12</sup>; para ese cometido, naturalmente, se vio obligado a practicar sobre el original una serie de cortes a fin de dinamizar esa versión para oyentes y lectores de nuestro tiempo.

En las páginas previas al desarrollo del texto Baricco explica que casi nunca suprimió escenas completas pero que sí lo hizo con todas las apariciones de dioses. Menciona necesidades literarias pero también justifica ese proceder a partir de su lectura, en el texto homérico, de la relación entre las acciones humana y divina.

“Aun cuando los gestos divinos remitan a lo inconmensurable que se asoma a menudo en la vida, la *Iliada* muestra una sorprendente obstinación en buscar, sea como sea, una lógica de los acontecimientos que tenga al hombre como último artífice. Si se elimina consecuentemente a esos dioses del texto, lo que queda no es tanto un mundo huérfano e inexplicable cuanto una historia humanísima en la que los hombres viven su propio destino como podrían leer un lenguaje cifrado cuyo código conocen, casi en su integridad”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> R. Padel, *A quien un dios quiere destruir antes lo enloquece, elementos de la locura trágica y griega*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 212.

<sup>10</sup> Cfr. R. Padel, *op. cit.*, 1997, p. 216.

<sup>11</sup> Cfr. R. Padel, *op. cit.*, pp. 202-208.

<sup>12</sup> A. Baricco, *Homero, Iliada*, Barcelona, Anagrama, 2005.

<sup>13</sup> A. Baricco, *op. cit.*, p. 8.

La cadena de causalidades humanas y divinas, divinas y humanas, forman un mismo nudo en el revés del tapiz donde se sujetan pasiones, instantes, súplicas y engaños. Pero si los troyanos, como sostiene Baricco, conocen el código de su propio destino, por momentos son presa de la ingenuidad y actúan con el estigma del desconocimiento. Sólo Héctor parece conocer la fatalidad.

Áte como causa y como respuesta. Mencionamos ya que en la fundación de Troya se encuentra áte. La respuesta a este acto fundacional también estará teñida de áte, de errores, de ofuscación del entendimiento. Pero la áte a la que nos referimos no aparece en el texto sino que la suponemos: es el desastre que encadena el destino de Troya.

Príamo, el rey al que en tiempos de guerra le placen los discursos interminables<sup>14</sup>, acepta que su hijo traiga a Helena, la portadora de la desgracia y de la ruina, la que en cada ocasión sabrá qué decir, qué hacer, para evitar el reproche y la muerte. Príamo, el rey parlante, que ama las palabras sin fin, no quiere escuchar cuando Casandra advierte a la ciudad su perdición. ¿Acaso la adversidad de Troya ya se había puesto en funcionamiento con la maldición de la hija inspirada?

En una ambivalencia de papeles, advertimos a Helena con Príamo, quien la llama hija mientras las tropas aqueas avanzan<sup>15</sup>; Helena ofreciendo sosiego al valiente Héctor<sup>16</sup>; Helena con Deífobo poniendo a prueba el vientre del caballo<sup>17</sup>; Helena permitiendo la entrada y dando información a Odiseo, el mendigo<sup>18</sup>; Helena haciendo señales a la flota griega desde las murallas de Troya<sup>19</sup>; Helena salvada de la venganza de Menelao por su belleza<sup>20</sup>; Helena reinando en Lacedemonia<sup>21</sup>. En cada una de sus apariciones Helena es troyana o aquea, según necesidad. Helena es, por lo demás, quien sabe cómo traicionar.

Y como el mundo homérico gusta de las duplicidades<sup>22</sup> también Héleno, gemelo de Casandra, será capaz de la traición convirtiéndose de ese modo en el eslabón necesario para que el caballo encuentre

<sup>14</sup> Cfr. Homero, II 795 "siempre te son gratos los discursos sin fin, como en tiempos de paz". En Baricco, *op. cit.*, 2005.

<sup>15</sup> Homero, *op. cit.*, III 161-165.

<sup>16</sup> Homero, *op. cit.*, 1996, pp. 223-224.

<sup>17</sup> *Odisea*, IV 274.

<sup>18</sup> *Odisea*, IV 247-258.

<sup>19</sup> P. Grimal, *op. cit.*, p. 232.

<sup>20</sup> Aristófanes, *Lisistrata*, 155 y Escolio a.l. en *Fragmentos de épica arcaica*, *op. cit.*

<sup>21</sup> Homero, *Odisea*, IV.

<sup>22</sup> R. Calasso, *op. cit.*, pp. 205-230.

a sus dueños<sup>23</sup>. Y en la acrópolis troyana reside el Paladio<sup>24</sup>, estatua de la diosa a la que se honra y que supuestamente protege y torna invencible la ciudad. Pero al mismo tiempo Atenea, furiosa con Paris, luchará al lado de los aqueos y de su protegido Odiseo y colaborará en la matanza de troyanos, mientras Hécuba y otras mujeres en vano le ofrecen sacrificios a instancias de Héctor<sup>25</sup>. Recordemos que el caballo, aparentando ser una ofrenda a la diosa, llevaba la siguiente inscripción: "los griegos, en acción de gracias a Atenea, por su regreso a la patria"<sup>26</sup>. El simulacro de la deidad<sup>27</sup> protectora de la ciudad es el que, finalmente, posibilita el horror.

"¡Adiós, ciudad que un día fuiste afortunada... Si no te hubiera perdido Palas, la hija de Zeus, todavía estarías sobre tus cimientos!"<sup>28</sup>.

En Troya, en su nudo fundacional, ya habita *áte*, la larva de su destrucción; aun cuando Príamo, a lo largo del relato homérico, parece atravesado por otra ética, ya que está regido por el orden de la palabra y no por el de la acción. Señalamos ya que lo primero que sabemos de él es que ama los discursos sin fin en tiempos de guerra, como si estuviera en tiempos de paz<sup>29</sup>.

Interesa analizar brevemente algunas escenas para seguir el periplo de la particular relación entre Troya y el caballo. En el canto II<sup>30</sup> la Musa asiste a Homero para que nos relate que van hacia Ilión, a la ofensiva, treinta y una escuadras aqueas equipadas con aproximadamente mil negras naves. En ellas van los guerreros respirando valor. Este famoso "Catálogo de las naves" se muestra pleno de adjetivos y referencias bélicas que exaltan la ferocidad de la épica poniendo de relieve que los héroes de esa trama batallan incluso más allá de sus posibilidades.

En el citado catálogo el énfasis está puesto en las armas y en el valor guerrero, en tanto que en la presentación de los troyanos el énfasis está puesto en el linaje. En la breve descripción de su ejército, sólo pocas tropas aliadas defienden la ciudad; casi no se mencio-

<sup>23</sup> Conón en Focio, *Biblioteca*, en *Fragmentos de épica arcaica*, p. 174, y P. Grimal, *op. cit.*, p. 234.

<sup>24</sup> Homero, pp. 215-216, 221-222, también Dionisio de Halicarnaso, *Arqueología Romana*, I 68 y *Fragmentos*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>25</sup> Homero, VI 280-310.

<sup>26</sup> Cfr. Pseudo Apolodoro, *Epítome*, en *Fragmentos de épica arcaica*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>27</sup> Cfr. R. Calasso, *op. cit.*, pp. 205-230.

<sup>28</sup> Eurípides, *Las troyanas*, traducción de José Calvo Martínez, Madrid, 1995, 45-48.

<sup>29</sup> Homero, II 795.

<sup>30</sup> Homero, II 485-875.

nan armas ni caballos, pero sí su genealogía a la que, por momentos, parece ligarse necesariamente la derrota y, con ella, la descripción de la futura muerte de sus habitantes.

Y es así como en la escena donde Glauco y Diomedes se encuentran<sup>31</sup> el linaje de Belerofontes salva al troyano del encuentro agonístico con el invencible que hiere a los dioses. Glauco, poeta del dolor de existir, se explaya en un largo discurso acerca de su origen. Diomedes, en pocas palabras, enuncia que no pueden enfrentarse ya que las reglas de hospitalidad los amparan. A instancias del último intercambian sus armas. En ese punto Glauco, inserto en la lógica troyana, cree en el enemigo, y Diomedes sale favorecido intercambiando armas de bronce por otras de oro. Glauco, nos dice Homero, fue confundido por Zeus.

Pero la confusión de los troyanos parece residir en estar fuera de la épica dentro de un relato épico; se presentan de ese modo regidos por el orden de la palabra que los induce a creer que los griegos son sus iguales y que se comportan bajo los mismos códigos. Su perdición se basa en el desconocimiento del fondo agonístico de su propia existencia. Glauco lo enuncia pero, con todo, no actúa en consecuencia. A Príamo las palabras sólo le serán efectivas para recuperar el cadáver de Héctor.

¿Quién acepta el regalo del enemigo? Los troyanos, a pesar de la profecía de Casandra y de la señal de Apolo y la serpiente que devora a los hijos de Laoconte<sup>32</sup>.

Se alzan voces para evitar que el caballo ingrese en la ciudad. Sin embargo, estaba en el destino de los troyanos hacer retornar a ellos mismos lo que de ellos mismos querían expulsar. Cuántas veces, en lo que nos resulta más extraño, se encuentra el germen de lo propio.

El mito del caballo de Troya parece incluir al enemigo y a su engaño. Pero, en la economía del relato, se lo incluye para desconocerlo. Fundada sobre el error y la cadena de daño la lógica troyana se basa en no querer saber. Interminables discursos y linajes la apartan de la gesta guerrera de los aqueos inclinada, más que a los discursos, a la acción.

El troyano se traiciona a sí mismo en el desconocimiento que funda su acción. Este desconocimiento de su verdadero linaje, de su verdadera situación discursiva, lo conducirá a su fin. Así, por ejemplo, cuando Glauco es interpelado acerca de su linaje por Diomedes contesta con una frase que pone en evidencia la verdad,

<sup>31</sup> Homero, VI 115-236.

<sup>32</sup> *Epítome* Pseudo Apolodoro, V 16-18, en *Fragmentos de épica arcaica*, p. 184.

"Magnánimo Tívida ¿Por qué me preguntas mi linaje? Como el linaje de las hojas, tal es también el de los hombres... Así el linaje de los hombres, uno brota y otro se desvanece"<sup>33</sup>.

Aceptar el regalo del enemigo implica desconocer al enemigo. Si bien el desastre estaba en su destino los troyanos también supieron cómo llevarlo adelante.

Retomamos el principio de nuestra exposición y volvemos al "troyano". Por alguna extraña torsión que implica al lenguaje, la víctima, victimaria de sí misma, tomó el lugar del victimario. Quien padeció la destrucción ahora destruye.

Los troyanos abrieron las puertas al caballo: caballo que ya les pertenecía; esto pone así en evidencia que tenían en sí mismos el virus de su propia destrucción. En el ahora temido nombre "troyano" resuenan ecos de un componente destructivo ínsito en su misma fundación.

<sup>33</sup> Homero, *op. cit.*, 145-147.



## LOS MITOS MUSICALES EN LA GRECIA CLÁSICA – De la música, de las musas –

JUAN R. S. YELANGUEZIAN K. P.

### Teoría lógica natural

*Mousikós*, para los atenienses, era sinónimo de haber recibido la iluminación de las Musas y participar de un orden musical y rítmico. En la lectura pitagórica, el hombre que no tenía medida estaba fuera de este concepto de refinación espiritual.

Para ilustrar el vínculo que enlaza la música con las Musas, transcribo el parecer de M. Papini:

“Le Muse presiedono alle *mousike*, termine designate non solo l'arte dei sonni, ma anche la poesia, in un connubio scandito da un adattamento della prima alla seconda, almeno, sino alla fine del V secolo a.C.; l'inserimento dei testi in una struttura melodica e ritmica costituisce la suprema arte per l'educazione dell'uomo nel sistema culturale della Grecia arcaica, basato sull'oralità primaria della comunicazione del linguaggio poetico, 'aurale' per dirla secondo la fraseologia platonica (*Rep.*, X 603B)”<sup>1</sup>.

En el período clásico (siglos IV y V a. C.) se establecen los fundamentos de una teoría musical basada en la física y la naturaleza, que guarda estrecha relación con los mitos de los orígenes, y que particularmente en este período se establece en la tradición helénica. Según Protágoras el hombre es la medida de las cosas y la música es cálculo (recordemos el experimento de la cuerda pulsada de instrumento monocorde que da origen a los intervalos), interpretación compartida por Platón y Aristóteles. Para Aristóxenos la música era sólo placer de la percepción.

<sup>1</sup> “La dolce rugiada delle Muse”, in *La Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Roma, Electa, 2006, p. 39.

Con respecto a la música, en particular dentro de la cuenca del Mediterráneo, los griegos fueron los primeros que se dedicaron no solamente a especular sobre su naturaleza, sino que además se dedicaron a consignar una teoría, estableciendo sus leyes y creando un sistema propio. En este orden, fueron los primeros en buscar una teoría lógica natural; para conseguirla supieron encarar el problema global de la misma, dividiendo la teoría en dos grandes sistemas, a saber, el sistema de los fenómenos físicos de la música, vale decir, la materia sonora, y el sistema de los fenómenos estéticos, lo abstracto.

Al establecer estos dos sistemas dividieron la teoría de la música en disciplinas que permanecen vigentes hasta nuestros días. La primera de éstas, la acústica, se ocupa de cómo el sonido se expande en el espacio y de qué oímos; la segunda, la ciencia de la sensación o estética, se ocupa de ver qué nos produce. A su vez, cada una de estas disciplinas se subdivide según órdenes y efectos.

La acústica estudia la naturaleza del sonido según su producción, según su sucesión, según su combinación simultánea y según la duración del sonido atendiendo al ritmo. Dentro de la acústica los griegos también especularon sobre el empleo del sonido y su ejecución; en ese aspecto establecieron diferentes órdenes: el orden vocal, el coral, el instrumental, y el referido a la danza. La estética, por su parte, estudia los efectos que el sonido provoca en los sentidos, y establece una separación entre lo armónico y lo inarmónico.

## De la melodía

La música griega de la antigüedad, en particular la que pertenece al período clásico, encaró dos grandes problemas: el que atañe a la melodía y el referido al ritmo. La melodía se funda en una sucesión sonora, pautada según un orden llamado escala o gama. En cuanto a la escala griega, ésta se ordenó sobre el principio del tetracordio, vale decir, la sucesión de cuatro sonidos con un embrión fijo (la sucesión de dos tetracordios cierra la serie de la octava y determina una escala). En la teoría griega la producción de la gama (principio generador) o sistema, va de lo agudo a lo grave. Los tonos, llamados "tropos" o círculos, se repiten por la ley de los "octekos". Estos eran transposiciones del sistema perfecto. El sistema era un conjunto de quince sonidos que determinaban el orden de la gama. Como la disposición en las cuerdas de la lira podía ser variable, esta circunstancia dio origen a un sistema fijo llamado: sistema *teleión*. El *teleión* era la reunión de

dos sistemas, vale decir, el gran sistema perfecto o disjunto y el pequeño sistema o conjunto.

El gran sistema consistió en una escala de notas en orden descendente; se llamaba también disjunto porque al promediarse marcaba una separación.

El pequeño sistema o conjunto consistía en la *disjunción* central. Constaba éste de tres tetracordios conjuntos y la nota agregada (en el pequeño sistema la tercera nota podía ser alterada). Este sistema constaba de once notas y tenía dos notas comunes a dos tetracordios.

### Los géneros musicales

Los géneros musicales eran tres: diatópico (nota por nota), cromático (nota alterada) y enarmónico (el mismo sonido, distinta nota o sonido similar).

El género cromático consistía precisamente en conseguir una disminución del centro del tetracordio que recibía el nombre de *pileno* o *pileneón*, que significa pigmento. Como del pigmento de sales y metales se consigue el cromo para pintar, el sistema se llamaba cromático, es decir, sistema pigmentado o coloreado. El sistema cromático consistía en tomar un tetracordio y cromatizar uno de los sonidos, el central, dejando vacío el lugar de un grado. El enarmónico constaba del *pileneón* reducido a su mínima proporción, vale decir, a la razón matemática de la acústica que puede dividir al tono en  $1/4$ ,  $1/6$ , o en un  $1/3$ .

La notación era alfabética (para la música instrumental eran quince caracteres en un alfabeto arcaico; para la vocal, se utilizaban los veinticuatro caracteres del alfabeto jónico). La música monódica constaba de una sola línea melódica y modal. Los modos eran fundamentalmente cinco, a saber, dórico, frigio, lidio, eólico, jónico, de los que se desprendían sus derivados.

The image shows two staves of musical notation in a single system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the Greek lyrics are written: 'Ο - σαν εἶς φαί - νου, υπ - δὶν ὁ λως σου λυ - ποῦ.

The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the Greek lyrics are written: πρὸς ὀ - λι - γον ἴσ - τί τὸ ξῆν, τὸ τί λως ὁ χρόνος ἀπ αι τι.

Ejemplo del modo frigio y ritmo yámbico: "Epitafio de Seíkilos"

Seíkilos, hijo de Euterpe a su esposa muerta. Fragmento hallado sobre una columnita en Tralles, Jonia, Asia Menor, que desapareció durante el incendio de Esmirna de 1923. Actualmente, el manuscrito de transcripción de Ramsay (1883) se halla en el Museo de Copenhague.

“Mientras vivas, sé radiante y jamás te apenes. El sendero de la vida es corto y el tiempo demanda la cuenta final” (La traducción es nuestra).

## Del ritmo

Los griegos son los teorizadores de la ciencia rítmica o ritmología. Se basaron para ello en la relación temporal entre las sílabas largas y breves. A la combinación numérica de dos unidades (larga-breve; breve-larga) se le llamó pie rítmico, denominación surgida de la articulación del paso (en griego la voz *poús-podós*). Según el número de articulaciones temporales o de duración, el ritmo recibe dos nombres: binario o compuesto por dos unidades, y la ternario o compuesto por tres. De la combinación de ambos surgen todas las variadas posibilidades de amalgamas o combinaciones musicales.

Con respecto al ritmo, los griegos consideraron dos acentos distintivos de gran importancia, según la articulación del mismo: el tónico o de fuerza (acento agógico) y el de emoción (acento patético). El tónico es aquel que corresponde a la articulación del ritmo, aislado o combinado. Cuando un ritmo o pie rítmico se reproduce sobre sí mismo da origen a la estructura de la forma musical, estructura que recibe los nombres de célula rítmica, inciso, braquío o miembro de frase, semifrase, frase, período y trozo. La primera combinación rítmica es la que contiene, por lo menos, dos pies de un mismo tipo, y sucesivamente, tres, cuatro, cinco, etc., según las necesidades de la composición poético-musical. Conforme el número de pies rítmicos se llaman dipodia, tripodia, tetrapodia, etc., hasta conformar numerosas combinaciones. A éstas se las llama métricas porque establecen la regularidad de un ritmo.

La métrica coincide con las diferentes formas de la danza y la traslación corporal, fundada en el principio de *arsis* (acción de elevar el pie) y *tesis* (acción de apoyar el pie, dar un paso). La métrica se ordena en base al número cuatro y sus múltiplos. Es una forma ceñida y conclusa. Cuando ciñe y concluye la expresión de un ritmo estamos frente a una estrofa, que es ya un ente musical pleno.

## **Las formas musicales griegas**

Las formas musicales griegas dieron fundamento a la poesía y la danza, que a su vez estaban sometidas a reglas fijas. La poesía y la danza tuvieron su auge en los juegos rituales píticos dedicados al dios Apolo, que recordaban el mítico duelo del dios con la serpiente Pitón. La forma más elemental y a la vez más perfecta de la música griega (poesía musical) se llamó oda (canto). La más genial representación de la rapsodia en Occidente está consignada en los poemas homéricos, *Ilíada* y *Odisea*.

## **Mitos musicales griegos**

La música tuvo en todas las civilizaciones raigambre mitológica. El mito expresa simbólicamente una idea o una realidad. Puede basarse en un acontecer constante de la naturaleza, o en una idea fija de la mente. También el mito puede significar la vitalidad de un hecho concreto, que se expresa por medio de la fantasía poética. Los mitos musicales griegos pueden tener diferentes apreciaciones, según el punto de vista desde el cual se los analice. Los mitos musicales griegos tienen gran importancia, porque además de manifestar concepciones poéticas de verdadero valor definen también grados de sensibilidad psicológica en cuanto al acto musical. A grandes rasgos podemos dividirlos en:

- I) Mitos musicales de Apolo
- II) Mitos musicales de Hermes
- III) Mitos musicales de Dioniso
- IV) Mitos musicales de Anfión
- V) Mitos musicales de Orfeo
- VI) Mitos musicales de la tragedia

Los mitos dan origen también a ciertos ritos de congregaciones de carácter religioso llamados misterios y se enlazan con personificaciones legendarias.

## **Mitos musicales del dios Apolo**

a) Apolo, creador de la música, del cantar ya con lira, ya con cítara, llamado mito de Apolo liróforo, ya Apolo citaredo.

b) Apolo creador de la Música, conectado a las Musas, nueve deidades que intervienen en la configuración plena de la música griega. Apolo es el conductor de las Musas, advocado como Apolo Musageta.

c) Apolo inspira un tipo de música armoniosa y equilibrada que dio origen al adjetivo *apolíneo*.

En cuanto a esta deidad, hay diversas leyendas que la enlazan con aspectos musicales. Tras determinadas vicisitudes mítico-legendaria y semánticas, su nombre pasó a denominar el instrumento musical al que también se lo conoce como siringa o flauta de Pan. Apolo formó parte también de un duelo musical con el sátiro Marsias, que osó desafiar al dios con el fin por todos conocido. A esta deidad se la evoca también como el maestro del centauro Quirón, al que, además, lo inició en la medicina y el uso del arco.

Testimonio del vínculo de Apolo con la música perduran dos primitivos peanes —i. e., himnos consagrados a Apolo—, grabados en piedra con la correspondiente notación alfabética; uno de ellos, que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Delfos, formó parte del templete del Tesoro de los Atenienses en el mismo sitio.

### **Mito musical del dios Hermes**

A este dios compete la música 'cerrada', es decir, con sentido oculto, siendo, en consecuencia, música para iniciados, i. e. hermética. Una tradición mítica lo recuerda también como el creador de la lira, de donde el nombre, lira de Hermes.

### **Mito musical de Dioniso**

Con el nombre *ditirambo* se alude a un canto ritual consagrado a Dioniso, deidad a la que los romanos identificaron con Baco y que la tradición, siguiendo a Aristóteles, conecta con los orígenes de la tragedia.

En oposición a Apolo, Dioniso es el dios del delirio y de la excitación. Es esta deidad la que imprime a la música un sentido orgiástico. Influidos por esta melodía, siguen a este dios ménades o bacantes, sátiros, faunos y otras especies junto a leopardos, panteras, y otras fieras que forman parte de su séquito.

### **Mito musical de Anfión**

Este mito narra cómo, al construir las murallas de Tebas, Anfión decidió ayudar la tarea con su canto. Así, ante su voz las piedras se irguieron solas y construyeron, merced a la armonía sonora, la muralla de la *pólis*. Este mito indica el poder taumatúrgico y constructivo de la música.

### **Mito musical de Orfeo**

Su mito es el que más sintetiza a todos los restantes y uno de los que más conmueve por la humanidad de su mensaje. Orfeo es un semidiós nacido en Tracia; tiene el don de la poesía, el canto y la ejecución de la lira. Pasa por un cantor supremo. El mito evoca su amor por Eurídice. Al morir ésta, la joven marcha al Hades y Orfeo, decide bajar a los infiernos para rescatarla. Para ello se vale de la magia de su música y de su voz. Merced al poder de su música, al principio, la recupera, mas el desdichado viola la condición impuesta —no mirar hacia atrás— y la pierde para siempre. Orfeo al volver a la luz es despedazado por las mujeres tracias, tal vez, secuaces de Dioniso. Tras el descuartizamiento de que es víctima, las bacantes arrojan su cabeza al río Xantus donde ésta siguió cantado, pero Apolo —o una de las Musas en otra variante mítica—, apiadado la rescata; su leyenda dio origen a una constelación celeste, llamada Orfeo o la Lira.

### **Mito musical de la tragedia**

Se inicia en el ditirambo, composición de inspiración exaltada y misteriosa en honor de Dioniso, para la expiación del sacrificio coral del macho cabrío o *tragos*. De ahí procede el nombre de tragedia con que los griegos se referían a una de las formas del drama.

### **Bibliografía**

- Boyancé, Pierre, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, París, E. de Boccard, 1972.  
Otto, Walter, *Las Musas*, trad. española Buenos Aires, EUDEBA, 1981.  
Reinach, Théodore, *La Musique Grecque*, París, Payot, 1926.  
Smith, W. M. y Marindin, G. E., *Classical Dictionary*, Londres, 1909.



## EL MITO DE MEDEA BAJO LA MIRADA DEL MATRIARCADO

MARÍA NATACHA KOSS

El mito de Medea ha sido estudiado desde variadas perspectivas, ya de las que han visto reflejado en él el caso del bárbaro dentro de la civilización griega, hasta quienes, en una visión contemporánea, lo han analizado sobre la base de una "masculinización" de Medea y una "feminización" de Jasón. El presente trabajo propone una relectura de dichos estudios con el fin de proporcionar una nueva visión.

### Matriarcado y patriarcado

La humanidad, según las investigaciones antropológicas<sup>1</sup>, comenzó siendo cazadora y recolectora. En una segunda instancia, con el "descubrimiento" del cultivo del cereal, se habrían conformado las civilizaciones. Con éste el invierno no es sinónimo de desamparo a causa de la posible acumulación de alimentos durante los períodos fértiles. En ese orden conviene recordar las religiones agrícolas, que incluían diversos tipos de sacrificios (humanos primeramente para luego ser reemplazados por animales) con el fin de alimentar a la Tierra, ya que ésta posibilitaba el sedentarismo y la supervivencia.

Es así como durante el paleolítico se pueden establecer dos grupos míticos en la zona conocida como la Medialuna Fértil<sup>2</sup>, en los cuales

<sup>1</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

<sup>2</sup> Se trata de una región que, como indica su nombre, tiene forma aproximada de media luna. Su parte este es lo que podríamos llamar Canaán. La costa de Canaán recibe el nombre de Palestina al sur y Fenicia al norte, si bien estos nombres están relacionados con pueblos que habitarían la región posteriormente. La media luna fértil avanza hacia el este por el llamado corredor sirio y luego desciende hacia el sur siguiendo el curso de dos ríos que fluyen paralelamente: el Éufrates y el Tigris, que finalmente se unen poco antes de desembocar en el Golfo Pérsico.

están representados los principios femeninos (lunares) y masculinos (solares). Uno, sobre la base de la consideración sagrada de la Naturaleza, representado por la Gran Diosa en relación con la vida y la fecundidad, que entiende la muerte como un estadio necesario para el renacimiento. El otro, referido a costumbres como la caza y la recolección, donde la caza y la matanza conforman el acto ritual; en este caso la muerte ya no es una fase, sino lo opuesto a la vida. Para esta cosmovisión la fuente de la inmortalidad ya no está en la mujer que concibe, sino en el principio masculino creador. Testimonio de esto remito al canto XI de la *Odisea*, ya no se espera ningún renacimiento.

Hacia el neolítico, el mito del cazador tiende a desaparecer, teniendo preeminencia la figura de la diosa como Gran Madre, principio que origina tanto lo femenino como lo masculino.

Para el período medio de la Edad de Bronce los invasores provenientes de los Balcanes, quienes introdujeron el caballo en la península griega e iniciaron en la Grecia continental la técnica de la escritura<sup>3</sup>, determinaron el progresivo decaimiento de Creta y que el poder pasara a Micenas<sup>4</sup>. Estos invasores provocaron una inversión de valores, a la vez que introdujeron un sistema patriarcal.

Ante este cambio social, los grupos míticos preexistentes van a entrar en conflicto, al igual que la relación entre los dioses. Si bien cada civilización elabora su propio *corpus* mítico construyendo así un sistema ideológico, un punto a tener en cuenta es que los mitos poseen una gran inercia, por lo que conservan características de las civilizaciones anteriores. Para ver este problema, Bachofen<sup>5</sup> establece cuatro fases de la humanidad sobre la base de una visión evolucionista darwiniana: el hetairismo (igualdad entre varones y mujeres; carece de instituciones y formas sociales fijas), el amazonismo (las mujeres ostentan el poder), la ginococracia demetríaca (organización social basada en el derecho natural matrilineal) y el patriarcado (que incorpora la ley escrita y el derecho civil). En resumen puede decirse que, en el período en el que se concibe a la Tierra como la sede de la fuer-

<sup>3</sup> Si bien la mayoría de los estudiosos tiende a considerar correcta esta afirmación, es discutible. Los mitos y la tradición refieren la escritura griega, al menos el alfabeto, en conexión con los fenicios. Marshall McLuhan, retomando a Harold Innis, sostiene que fue Cadmo quien introdujo el alfabeto fonético en Grecia. Cf. M. McLuhan, "Como Harold Innis fue el primero en demostrar, el alfabeto es un agresivo y militante absorbedor y transformador de culturas" en *La galaxia Gutenberg*.

<sup>4</sup> H. F. Bauzá, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1998, p. 95 y ss.

<sup>5</sup> J. J. Bachofen, *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Akal, 1987.

za material, nos encontramos ante el derecho materno. En cambio, cuando junto a la materia surge un artífice, estamos ante el derecho paterno.

Sólo por poner un ejemplo, la figura del hijo consorte que conforma la base política de la sociedad matriarcal, se transforma durante el patriarcado en una abominación, como claramente lo demuestra el mito de Edipo. Además, en el marco de la tragedia griega, las grandes figuras heroicas son mujeres, no hombres. Los trágicos las sacan del *oikos*, del ámbito doméstico, y las ponen en escena en un contexto político-jurídico, como el caso de *Antígona*. La huella del patriarcado despojado puede percibirse incluso en las comedias, por ejemplo las revueltas de mujeres en Aristófanes, tal el caso de *Lisístrata*. La tragedia, dice Jaeger<sup>6</sup>, revela que la mujer había sido descubierta como ser humano, por lo que su derecho a la cultura se transforma en objeto de discusiones públicas.

### El patriarcado ateniense

Atenas representa el triunfo del principio patriarcal desde varios aspectos. En primer lugar la diosa que da el nombre a la ciudad, Atenea, es una diosa sin madre. Por lo tanto, según Esquilo, exceptuando el himeneo en todo se siente representada por los valores masculinos.

Por otro lado, el mito narrado por Varrón<sup>7</sup>, según el cual la ciudad se vio obligada a elegir entre Posidón y Atenea<sup>8</sup> y que gracias al voto femenino ganó Atenea, provocando que Posidón en represalia inundara la ciudad, justifica que la mujer sea degradada políticamente. Para calmar la ira del dios, se le infringió una triple pena al sexo femenino: la pérdida de la matrilinealidad, el derecho al voto, y el referirse a sí mismas como atenienses. Este mito, al mismo tiempo que justifica el derecho paterno, demuestra que había un orden preexistente distinto en el cual la mujer tenía, por lo menos, tanto poder como el varón.

El estado de las Amazonas, sin embargo, correspondería al período de preeminencia del derecho femenino. Teseo funda el nuevo estado sobre la base del derecho opuesto, y es en esta lucha entre ambos

<sup>6</sup> W. Jaeger, *Paideia*, México, FCE, 1962.

<sup>7</sup> Bachofen, *op. cit.*, p. 141.

<sup>8</sup> Esta Atenea es la que tiene como madre a Metroon, anterior al mito que la ubica como nacida de la cabeza de Zeus.

principios como surge la historia de Atenas. Por eso el mito de Teseo se muestra tan importante. El heroísmo amazónico de Antíope, según Bachofen, cambia cuando se enamora de Teseo, traiciona a su patria y sólo gracias a ella el héroe consigue conquistar la ciudad. Es fácil aquí hacer un paralelismo con Medea, ya que ella también traiciona a su ciudad y es la artífice directa de las victorias de Jasón.

El derecho materno, representado por las Erinias nace, merced a un acto violento<sup>9</sup>, de la sangre y de la tierra. Por esa causa, en Atenas, se plantea que el derecho matriarcal ha dado al género humano una serie de sufrimientos (a causa de lo sanguinario), que necesariamente hubo que subordinarlo a una ley "más pura y más elevada" (Bachofen<sup>10</sup>). La época del derecho femenino es la época de la venganza de sangre y de los sacrificios humanos<sup>11</sup>, mientras que la del derecho paterno es la del tribunal, tal como lo verifica *Orestíada*. Por eso la mujer no puede aplicar con éxito la ley superior -i. e., apolínea-, y también por esa misma causa Electra no puede vengar a su padre dentro de los tribunales.

Es en los vasos donde se registra, principalmente, la violencia -incluso asesina- que se atribuye a las mujeres. Estos vasos pueden dividirse en tres grupos temáticos: los que representan ménades en su ritual de *sparagmós* como contraposición a los sacrificios cívicos; los que muestran a Orfeo asesinado por las mujeres de Tracia y los que aluden a las Amazonas en su condición de mujeres bárbaras y guerreras, combatidas por héroes civilizadores como Teseo o Heracles.

Hay especialmente un ánfora ca. 490<sup>12</sup> que representa a mujeres con atributos de ménades y Amazonas simultáneamente. Allí Lissarrague reconoce el "esquema de una sociedad pensada según el modelo de la guerra, fundada en el antagonismo y la violencia, pero remitida a los tiempos míticos de la Atenas de los orígenes, cuando las mujeres eran autónomas, de manera monstruosa a los ojos de los tiranos"<sup>13</sup>. Lo llamativo del caso, además, es que las Amazonas y las ménades se representan más a menudo en vasos específicamente para beber vino y no en ánforas. Si consideramos que los autorizados para

<sup>9</sup> La castración de Urano por parte de Cronos.

<sup>10</sup> Bachofen, *op. cit.*, p. 170.

<sup>11</sup> Bachofen afirma que Plutarco destaca la pasión de las mujeres por las costumbres crueles y bárbaras. La mujer, sanguinaria y nociva en el poder, se convierte en una bendición para la humanidad cuando está subordinada al hombre (p. 181 y ss.).

<sup>12</sup> Se encuentra en el Museo Nacional de Atenas y es de alabastro de fondo blanco. Piot 26. Tab. 3.

<sup>13</sup> F. Lissarrague, "Una mirada ateniense", en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1991, p. 242.

beber vino diariamente, según las reglas simposíacas, eran los hombres, podemos concluir que estas representaciones eran para ellos.

En cuanto a las relaciones matrimoniales patriarcales, se basan en un acuerdo formal (*engyé*) entre el novio y el padre de la novia, acuerdo al que se asocia la entrega de una dote. Para definir las funciones de los esposos en la familia, Jenofonte en *Económico*<sup>14</sup> parte de la idea de abrigo (*stégos*), es decir, de no vivir a la intemperie como las bestias. A los humanos les hace falta un techo, y éste es el que separa las funciones complementarias de los sexos. El interior es el lugar de la mujer, quien se encarga de administrar los alimentos. El exterior es el lugar del hombre, donde cultiva, caza, etc. El matrimonio, por lo tanto, se delinea como una comunidad de bienes, de vida y de cuerpos. Si bien es una unión monogámica, la exclusividad sexual dentro de la pareja rige únicamente para la mujer. El hombre sólo asegura que la dueña de casa tendrá siempre preeminencia sobre las demás mujeres. Esto es justamente lo que Medea le reclama a Jasón, pues él ha tomado una nueva esposa, desconociendo la unión anterior.

### Medea según Eurípides

Eurípides presenta *Medea* en 431, coincidiendo con el inicio de la guerra del Peloponeso. Para entonces el movimiento de los sofistas nacido durante la época de Pericles, al situar al hombre como medida de todas las cosas, engendra un relativismo sobre la base de la oposición entre lo que es bueno según la naturaleza (naturalistas) y lo que es bueno según la ley (idealistas). La crisis generacional que provocó la guerra dividió las aguas entre quienes anteponían las necesidades de la *pólis* a las individuales, y los que invertían estos valores. Cuestiones de actualidad se pusieron en escena conformando, según Jaeger<sup>15</sup>, un proto-realismo burgués. Así, la retórica (con su introducción del lenguaje cotidiano en escena) y la filosofía conformaron las principales novedades de la poética de Eurípides. Continúa este pensamiento Medina González, quien afirma que “en las tragedias realistas, como *Medea* y *Electra*, los dioses son irrelevantes, y es el hombre quien domina la acción y lleva a cabo la peripecia trágica”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cf. M. Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1996.

<sup>15</sup> W. Jaeger, *op. cit.*

<sup>16</sup> A. Medina González, Traducción y estudio crítico de Eurípides, *Tragedias*, vol. 1, Madrid, Gredos, 1977, p. 53.

Esto se basa en el progresivo descreimiento de los griegos sobre sus dioses, tal como lo insinúa Protágoras en un pasaje citado por Lesky: "Acerca de los dioses, yo nada puedo saber, si existen o si no existen, o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo, su invisibilidad y la vida tan breve del ser humano"<sup>17</sup>.

Eurípides establece así nuevas relaciones del hombre con la divinidad, reemplazando el poder de los dioses por el de la *Týche*. Éste sería otro concepto de divinidad, no ya contra la tradición sino en favor de fuerzas cósmicas. Sin embargo, la profanación del mito es uno de los aspectos del autor que genera rechazo entre sus contemporáneos.

La representación de *Medea* se dio en el marco del arcontado de Pitodoro, en el primer año de la Olimpíada 87. La tetralogía estaba conformada por *Medea*, *Filoctetes*, *Dictis* y el drama de sátiros *Los recolectores*.

El mito de los Argonautas ya había sido narrado por Apolonio de Rodas, y la primera documentación que tenemos de Medea viene de Hesíodo (vv. 958 a 962):

Y Eetes, hijo de Elios que a los mortales alumbra,  
desposó a una hija de Océano, el río que en sí mismo termina,  
por voluntad de los dioses, a Idía de bellas mejillas;  
y ésta a Medea de bellos tobillos le procreó, en amor  
sujetada por obra de la áurea Afrodita<sup>18</sup>.

Sin embargo, el origen del mito es discutido porque responde a dos épocas: Nilsson<sup>19</sup> ubica la expedición de los Argonautas en la época micénica, mientras que Philippson<sup>20</sup> sostiene que se registra anteriormente en Tesalia como fusión de lo autóctono con el aporte mediterráneo. Kirk también afirma que se trataría de un mito anterior, ya que el nombre Jasón "no está en el mismo nivel de los héroes legendarios más jóvenes como Agamenón o Aquiles, pero en cierto sentido su diversidad es típica de la dificultad en distinguir rasgos antiguos y jóvenes en los temas de los complejos míticos demasiado elaborados."<sup>21</sup>

La leyenda de Medea ha sido entonces modificada por las diversas versiones que circularon del mito. Tal es así que la fábula primi-

<sup>17</sup> A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1973, p. 163.

<sup>18</sup> Se ha trabajado con la versión de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 1986, vv. 958-962.

<sup>19</sup> M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, University of California Press, 1932.

<sup>20</sup> P. Philippson, *Origini e forme del mito greco*, Torino, Boringhieri, 1983.

<sup>21</sup> G. S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 134.

tiva era completamente independiente de la muerte de Pelias a manos de sus hijas, por instigación de Medea.

En cuanto a tragedias anteriores sobre la base del mismo mito, el único registro que se conserva alude al poeta Neofrón.

Los análisis que se han realizado sobre la obra pueden dividirse a grandes rasgos en cuatro grupos: primeramente están los que consideran a Eurípides un misógino y ven en esta obra una demonización de la mujer a través del desenfreno de la pasión. Dodds<sup>22</sup> afirma que la impronta irracional está en la base del ser humano y posteriormente la cultura intentó refrenarla, aunque los clasicistas tradicionales afirman que lo irracional es oriental. Si puede afirmarse que el mito de Dioniso es un mito conciliador, ya que lo irracional de Dioniso viene de Asia y se asienta en la *pólis*, en el caso de Medea esto no es tan claro. Ella también proviene de una región asiática y nunca consigue desprenderse del estigma de ser extranjera. Como bárbara y como mujer, cae presa de la pasión y sus impulsos irracionales vencen. Es aquí donde algunos exegetas interpretan las acciones de Medea como maléficas, ya que es plenamente consciente de sus actos y los comete; por ello los dramaturgos colocan como esencia de la tragedia el tema de la venganza desenfrenada. Al respecto, Jaeger afirma que las mujeres atenienses estaban lejos de ser medeas ya que "eran para ello demasiado toscas y oprimidas o demasiado cultivadas. De ahí que el poeta escoja a la bárbara Medea, que mata a sus hijos para ultrajar a su desleal marido, para mostrar la *naturaleza elemental*<sup>23</sup> de la mujer, libre de las limitaciones de la moral griega"<sup>24</sup>. En el conflicto entre el egoísmo sin límites del hombre y la pasión sin límites de la mujer, Jaeger reconoce en esta obra un drama de su tiempo. La antítesis entre la razón y la pasión en la vida humana es evidente, al igual que los problemas de la responsabilidad y la culpa, a los que Aristóteles estudia a partir del concepto de voluntad.

Pero esta acumulación de valores negativos en la mujer necesita de una relectura. Al violar Jasón los lazos matrimoniales que lo unían a Medea, ha alterado no sólo el microcosmos sino también el macrocosmos. Dice el coro:

*Las aguas de los ríos sagrados fluyen hacia  
arriba, y el justo orden de las cosas y todos los valores  
se han trastornado. Son engañosas las decisiones entre*

<sup>22</sup> E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>23</sup> El destacado es mío.

<sup>24</sup> Jaeger, *op. cit.*, p. 313.

*los hombres y ya no tiene validez la fe prometida en el nombre de los dioses. Pero los relatos acerca de la condición de la mujer cambiarán mi existencia para que tenga gloria; el honor llega al linaje femenino. Ya no pesará sobre las mujeres una reputación maliciosa* (vv. 410 a 420)<sup>25</sup>.

Además, los estudiosos coinciden en que el Jasón que con sofismas quiere marcar con el sello de la inteligencia y de la prudencia el acto de su deslealtad, aparece inferior a Medea, ya que ella rechaza la ayuda que éste le brinda y no ahorra en reproches. Eurípides convierte a Jasón en un cobarde oportunista para hacer de Medea una figura trágica. Y es este varón, tan degradado, el que tiene a cargo los parlamentos más evidentemente misóginos: *Sería necesario que los hombres engendraran hijos de alguna otra manera y que no existiera el sexo femenino; así, por cierto, ninguna imperfección habría para los seres humanos* (vv. 572 a 575).

Si tenemos en cuenta a Ricoeur<sup>26</sup>, es el punto final el que nos ayuda a comprender la totalidad de la pieza, y en este caso Medea es la que sale triunfante. No sólo cumple su cometido, sino que además no es castigada por ello; al contrario, gracias a Egeo, termina refugiándose en Atenas, lo que sería casi un premio. Con esto no se está afirmando que Eurípides no sea misógino, sino que no se lo puede considerar de este modo a causa de esta obra.

Dentro de un segundo *corpus* de análisis y partiendo de D. Page<sup>27</sup>, están los que ven en Medea una problematización del bárbaro. C. Ames, en una conferencia aún no editada<sup>28</sup>, afirma que el discurso sobre el Otro es un discurso de autodefinición. En Homero el término "barbarófonos" es peyorativo, en Heráclito las lenguas bárbaras no comprenden el *lógos* sino que tienen un razonamiento diferente. Durante la guerra contra los persas, los bárbaros se instituyen como la antítesis de lo griego, siendo Heródoto el que construye en ellos el otro absoluto. Es así como los persas se transforman en un enemigo permanente y la barbarie en un concepto político, merced al cual Atenas conserva y explota el privilegio de ser líder de la Hélade, con el poder político y económico que ello implica. La tragedia conforma así, ade-

<sup>25</sup> Salvo que se indique lo contrario, se referirá a Eurípides, *Medea*, versión de César Guelerman, Buenos Aires, Biblos, 2004.

<sup>26</sup> P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. 1, México, Siglo XXI, 2002.

<sup>27</sup> Me refiero a la traducción y comentario que hizo de *Medea* en 1938.

<sup>28</sup> Conferencia dada en el marco de las VII Jornadas sobre el imaginario en el mito clásico, realizadas en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, el 1º de setiembre de 2006.

más, una demostración de superioridad cultural ante las demás *póleis*. Si tenemos en cuenta que el conflicto que trabaja la tragedia no es nunca individual sino que afecta al bienestar y al equilibrio de la *pólis* en su conjunto, el restablecimiento del *kósmos* con el que suelen finalizar, se reemplaza en *Medea* por una completa y revulsiva conmoción de la escala de los valores cívicos.

Además, Medea posee rasgos heroicos desde que aparece en escena: no tolera las injusticias, sus decisiones son irreversibles y nadie puede disuadirla, está preocupada por su prestigio personal, aspira a una *areté* heroica aun cuando es mujer, etc. Asimismo es calificada en varias oportunidades como sabia (*sophé*), tanto por ella misma como por el resto de los personajes, incluido el coro. Por lo tanto, en su triple condición de mujer heroica, sabia y extranjera, conforma un ser radicalmente otro para esta sociedad que la siente como una amenaza y le teme. Creonte mismo admite que le tiene terror. Guelerman considera al respecto dos interpretaciones: como el temor hacia la fuerza oculta y violenta que es la mujer en tanto ser desconocido para la sociedad patriarcal, o bien como la fuerza oculta y violenta de esos seres silenciados y/o marginados.

En tercer término estarían aquellos que ven en Jasón y Medea una inversión de los valores masculinos y femeninos. Por un lado, la misma Medea replica: *¡Oh, el más malvado, te lo digo porque puedo manifestar eso con mi lengua como el más grande insulto para tu falta de hombría!* (vv. 464-466). Por otro, como dijimos anteriormente, Medea aspira a una *areté* heroica, que es exclusiva de los varones. Ambos estarían inmersos en un ciclo de persecución y lucha, típico de las escenas de caza. Tomando a Vidal-Naquet<sup>29</sup> como referente, podríamos decir que coinciden con los modelos de la pantera y del cazador negro. Medea sería una cazadora negra que vence gracias a la astucia y al engaño, lo que se ve en los asesinatos por ella cometidos. Jasón sería, según Racket<sup>30</sup>, un cazador negro fracasado ya que, en los distintos mitos en los que interviene, se evidencia una prolongación de la *efebía* merced a la ayuda de Medea y una imposibilidad de incorporarse al grupo social, imposibilidad de convertirse en hoplita. Recordemos que los ritos de iniciación para pasar a la adultez incluían la caza. Sin embargo, si tenemos en cuenta que “las formas de com-

<sup>29</sup> J-P. Vernant, y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>30</sup> A. F. Racket, *Eurípides. Medea. Una introducción crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005.

bate que habían sido durante mucho tiempo patrimonio de los jóvenes, de los prehoplitas, de los combatientes de la noche, se imponen poco a poco a todos durante la Guerra del Peloponeso y más aún en el siglo IV, cuando el mercenario sustituye poco a poco al soldado-ciudadano<sup>31</sup>, podríamos deducir que Medea se masculiniza y Jasón pasa a ser un hoplita. Habría que considerar, además, el valor negativo que eso conlleva ya que Eurípides puede introducir aquí una crítica al cambio que se intuye por la nueva guerra (recordemos que la obra se estrena con el inicio de la misma).

Finalmente, y en cuarto término, relacionado con el punto anterior se encuentran aquellos que proponen una lectura merced a la cual, gracias al *deus ex machina*, Medea aparece al final como un ser más divino que humano. Ahora pueden comprenderse sus actos, ya que los dioses (según la visión trágica) no son buenos sino poderosos y el hombre está indefenso ante ellos. Toda la pieza se convertiría así en un ritual de iniciación de la protagonista. Guelerman considera que esto se anticipa a lo largo de la obra, ya que Medea utiliza el lenguaje imperativo propio de los dioses, además de comportarse con la soberbia y la crueldad de ellos.

Aquí entraría en juego el asesinato de los niños. Una de las interpretaciones dice, retomando el discurso de la propia Medea, que si ella no mata a sus hijos, los van a matar los corintios porque dieron los regalos envenenados. Otras interpretaciones demuestran que no es visto meramente como un filicidio sino como un sacrificio ritual y la misma Medea así lo dice antes de darles muerte: *Le preocupará a quien no es lícito que esté presente en mis sacrificios. Pues no haré perder resolución a mi mano* (vv. 1053 a 1055). Si bien esto está relacionado con los mitos de Ino y Procnoe atribuidos al Bronce antiguo, donde los sacrificios servían para aplacar la ira de algún dios, cobra mayor importancia el más reciente mito de Ifigenia. No sólo corrobora la continuidad del pensamiento, justificando el sacrificio al poner a la comunidad por encima del individuo, sino que lo que une tanto a Ifigenia como a Medea es la presencia de Ártemis.

En cuanto a los dioses que exigen sacrificios humanos, la que tiene una referencia directa dentro de la obra es Ártemis, a la que una versión del mito la considera hija de Deméter. Prototipo de la doncella virgen que se complace en la caza, es la protectora de las Amazonas y de todas las mujeres independientes del yugo del hombre. Esta diosa es convocada por Medea: *¡Oh gran Temis y Ártemis venerada!*

<sup>31</sup> Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 165.

¿Veis que dolores padezco, aunque estoy amarrada con grandes juramentos a un marido malvado? (vv. 167 a 169). También se autodefine como consagrada a Hécate quien, según Grimal<sup>32</sup>, es una deidad afín a Ártemis y no posee mito propiamente dicho. Se la considera como la divinidad que preside la magia y los hechizos. Dice Medea: *Pues por mi señora a la que yo reverencio muchísimo entre todos y a la que preferí como colaboradora, por Hécate, que habita en las partes más recónditas de mi hogar, ninguno de ellos, riéndose, causará pesadumbre a mi corazón* (vv. 395-399).

Pero la relación con Ártemis podría sintetizar además las otras consideraciones sobre Medea ya que, por un lado, esta diosa rige a los cazadores y por lo tanto al pasaje de efebos a hoplitas y, por otro lado, debido a su origen, conforma junto a Dioniso la figura del extranjero en el sentido de Otredad. Dice Vernant que "si bien los antiguos a veces la calificaban de *xéne*, extranjera, ese término no se refiere tanto a su origen no griego como, al igual que en el caso de Dioniso, a la 'foraneidad' de la diosa, a su distancia de los demás dioses, a la alteridad que representa"<sup>33</sup>.

### Medea y el matriarcado

Hasta aquí se ha dado cuenta de las distintas interpretaciones con respecto a Medea, por lo que ahora se intentará una nueva lectura.

En primer lugar, si ampliamos el desarrollo del mito de Ártemis, podremos ver que esta diosa incluye características muy particulares. La primera de ellas, según afirma Otto<sup>34</sup>, es que se trata de la única deidad a la cual Homero da el epíteto de *hagné*, que significa puro y santo a la vez. Junto con su hermano gemelo Apolo, se mantiene en una misteriosa lejanía, ambos son inaccesibles. Así como Apolo está relacionado con el culto solar, Otto asevera que "no cabe duda de que en tiempos remotos se la veía [a Ártemis] en la Luna, así como posteriormente se la veneraba por doquier como diosa lunar (...) y en las leyendas de fundaciones muestra a los colonos el camino hacia el lugar donde deben construir la nueva ciudad"<sup>35</sup>. Si bien Grimal no coin-

<sup>32</sup> P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>33</sup> J.-P. Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 22.

<sup>34</sup> W. F. Otto, *Teofanía*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.

<sup>35</sup> Otto, *op. cit.*, p. 109.

cide con esta lectura y afirma que en la Hélade se la veneraba como cazadora, reconoce su primitiva relación con el culto lunar. Además es, como dijimos, una diosa que viene de Asia y que exige sacrificios humanos. Se suma a lo antedicho el hecho de que "haciáse de Ártemis la protectora de las Amazonas"<sup>96</sup>. Esto nos permite afirmar que es una diosa con gran cantidad de características matriarcales.

Cuanto más antiguo es un pueblo, más elevado está en la religión el principio femenino de la Naturaleza con el poder y la autoridad de la mujer. La ginecocracia es la herencia de aquellos pueblos que, según Bachofen, Estrabón describe como bárbaros. Vemos aquí que ambos aspectos aparecen en el caso de Medea: por un lado es vista como extranjera ya que su origen está en la Cólquide. Por otro, cuando hace jurar a Egeo, el héroe salvador, lo hace en primer lugar *por el suelo de la Tierra, y por Helios, padre de mi padre, e incluyendo al mismo tiempo a toda la progenie de los dioses* (vv. 746-748). Vemos aquí que, inversamente a lo que se podría pensar desde el sistema patriarcal, no es a Zeus a quien se invoca en primer término sino a Gea. En segundo lugar se invoca al Sol, pero por su relación de parentesco con Medea. Y sólo en tercer lugar se remite a los demás dioses.

Otro aspecto a tener en cuenta es el matrimonio violado. Medea asegura que *de todas las cosas vivientes y que tienen pensamiento, nosotras las mujeres somos las criaturas más desdichadas. En primer lugar es necesario que compremos un esposo a un precio extravagante y haber conseguido un amo para nuestro cuerpo; de hecho ese mal es todavía más doloroso que el otro* (vv. 229-234). Aquí claramente se está aludiendo a la dote, pero surge un problema. Medea no fue entregada a Jasón sino que huyó con él. No existió tal dote, por lo que tendríamos que pensar que Eurípides está nuevamente haciendo aquí una crítica a la sociedad en la que vivía. Sin embargo, podríamos considerar que la dote la otorgó la misma Medea en forma de vellocino de oro. De esta manera estaría, en un aspecto, autonomizándose de la dominación paterna.

Esto nos da pie para pensar el desarrollo del mito. Según Bachofen, el primer encuentro entre el mundo griego y el asiático se representa como una lucha entre los principios afrodítico y el matrimonial, ya que la causa de la guerra de Troya se reduce a la violación del tálamo. "Por todas partes aparece el ataque al Derecho de la mujer, que provoca su resistencia y arma su brazo, primero para defenderse, y

<sup>96</sup> Grimal, *op. cit.*, p. 54.

luego para vengarse sangrientamente<sup>37</sup>. El mismo ciclo podemos encontrarlo en Medea ya que, ante el perjurio de Jasón, cuestiona los derechos de la mujer dentro del matrimonio y de la *pólis*; y debate cuando cuestiona que *la ruptura de los convenios matrimoniales no son respetables para las mujeres, y no nos es posible repudiar al marido* (vv. 235-238). Medea actuó bajo las leyes y dioses patriarcales pero se vio defraudada. Se lo recrimina a Jasón cuando dice: *Está desaparecida la garantía de los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no tienen vigencia o que en la actualidad están establecidas nuevas costumbres entre los hombres, porque sabes muy bien por cierto que no estás de acuerdo con tu propio juramento para conmigo* (vv. 491-495). E invoca para el castigo del hombre a Hécate, Ártemis y Temis; sólo en cuarto lugar alude a Zeus.

Sobre las primeras dos ya se ha hecho referencia. En cuanto a la tercera, se trata de "la diosa de la Ley, pertenece a la raza de los Titanes"<sup>38</sup>, madre tanto de Astrea (la Justicia) cuanto de las Parcas. Pertenece a la misma generación de las Erinias, por lo que puede considerársela una diosa antigua. Bachofen asegura que "donde permanece la ginecocracia se exaltará la justicia y la sabiduría; donde ésta sucumbe, dominación y potencia forman el objetivo y el fundamento de la vida jurídica"<sup>39</sup>. Nosotros ya vimos que Medea es considerada sabia tanto por ella misma cuanto por los demás, aspecto que se explicita cuando replica a Creonte sobre la inconveniencia de instruir demasiado a los hijos, pues *si empleas nuevas habilidades, a los de poco alcance parecerás haber nacido inútil e ignorante. Y, al contrario, les parecerá que eres causa de ofensas, si fuiste juzgado en la ciudad superior a los pocos que parece que saben una variedad de cosas. Y yo misma comparto esta fortuna, pues, por ser sabia, para unos soy odiosa y para otros, en cambio, lo contrario* (vv. 298-303). Ahora comprobamos que su clamor es por la Justicia, por el cumplimiento de los juramentos. Por lo tanto los dos aspectos que Bachofen resalta de la ginecocracia corresponden a los atribuibles a Medea.

Otro punto a considerar sería los actos de *hybris* de Medea, que se enumeran pero en ningún momento son castigados. Por haber asesinado a su padre y a su hermano, es decir, por haber cometido un crimen dentro del clan de sangre, correspondería que las Erinias la persiguieran y vengaran esas muertes. Sin embargo la presencia

<sup>37</sup> Bachofen, *op. cit.*, p. 58.

<sup>38</sup> Grimal, *op. cit.*, p. 500.

<sup>39</sup> Bachofen, *op. cit.*, p. 157.

de estas diosas sólo se insinúa en el coro cuando clama, antes de que Medea mate a los niños, *¡Ponle fin, oh luz nacida de Zeus, impíde-selo, quita de su casa a la desdicha y sanguinaria Erinia enviada por las divinidades vengadoras!* (vv. 1256-1260). Nótese además que la única vez que se hace referencia a las Erinias, sus epítetos son los mismos que los que caracterizaron a Medea a lo largo de la obra: desdichada y sanguinaria. Las acciones de Medea se asemejan así mucho más (sobre todo por las consecuencias para ella) a una desmesura divina que a un desenfreno mortal, transformándose en inescrutables.

Haciendo una recapitulación, se pueden verificar varios aspectos de la cultura matriarcal que están relacionados con Medea, lo que permite pensar, no ya en una masculinización de su figura, sino en una reivindicación del derecho materno.

Un último aspecto a tener en cuenta, es que Eurípides es quien incorpora al mito el que Medea mate a sus hijos. En versiones anteriores, o eran lapidados por los corintios pues habían entregado los regalos envenenados, o Medea se los llevaba en su huida. Ni siquiera la leyenda de Pelias, como ya se dijo, estaba incluida. El mitema constaría de la ayuda que Medea brinda a Jasón para vencer las pruebas, el abandono y la venganza. Si bien Medea no era una figura absolutamente positiva, podríamos pensar que el aspecto netamente maléfico se lo brinda Eurípides al convertirla en filicida, plenamente consciente de sus actos. Si aceptamos esto, podríamos pensar que estamos una vez más en presencia de la lucha entre dos sistemas de poder, uno patriarcal y otro matriarcal. El primero con la forma de un héroe (Jasón) que viola un juramento gracias a la complicidad de un rey (Creonte), bajo la mirada indiferente de los dioses. El segundo, con la figura de Medea, quien se va triunfante en el carro que Helios le regaló hacia Atenas, llevándose con ella los cadáveres de sus hijos (algunas versiones del mito dicen que con la intención de volverlos a la vida, cosa que finalmente no logra). Jasón se queda en Corinto, teniendo que hacerse cargo de otros dos cadáveres: su esposa y su suegro. Al contrario del caso de *Orestíada*, la mujer es ejecutora de su propia venganza y no se la castiga por ello. Volviendo a Ricoeur<sup>40</sup>, en esta obra el punto final nos obliga a considerar que, tal vez, este mito hable del triunfo del derecho materno, razón por la cual ha sido demonizado.

<sup>40</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*

## Bibliografía

- Bachofen, J. J., *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Akal, 1987.
- Baring, A., Cashford, J., *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Buenos Aires, F.C.E., 2005.
- Bauzá, H. F., *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Daremberg, Ch., Saglio, E., Pottier, E., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux moeurs, aux institutions, à la religion, et en général à la vie publique et privée des anciens*, Paris, 1877-1919 (reimpreso en 1962-1963).
- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980.
- Duby, G. y Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*, Madrid, Taurus, 1991.
- Eurípides, *Tragedias*, vol. 1, traducción y estudio crítico de A. Medina González, Madrid, Gredos, 1977.
- Eurípides, *Medea*, versión de César Guelerman, Buenos Aires, Bilbos, 2004.
- Foucault, M., *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1996.
- García Gual, C., *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2004.
- Graves, R., *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentinas, 1985.
- Griffero, M. C., *Medea de Eurípides*, Buenos Aires, Columba, 1972.
- Grimal, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Hesíodo, *Teogonía*, traducción de P. Vianello de Córdoba, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Kirk, G. S., *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Labor, 1992.
- Jaeger, W., *Paideia*, México, FCE, 1962.
- Juliá, V. (ed), *La tragedia griega*, Buenos Aires, La Isla de la Luna, 2006.
- Lesky, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1973.
- Lévi-Strauss, C., *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.
- Nilsson, M. P., *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, University of California Press, 1932.
- Otto, W. F., *Teofanía*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.
- Philippon, P., *Origini e forme del mito greco*, Torino, Boringhieri, 1983.
- Racket, A. F., *Eurípides. Medea. Una introducción crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005.
- Ricoeur, P., *Tiempo y narración*, vol. 1, México, Siglo XXI, 2002.
- Vernant, J-P., *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 2001, pág. 22.

Vernant, J-P. y Vidal.Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002.

Wissowa, G., Kroll, W., Mittelhaus, K., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1893-1978.

## PROYECCIONES DEL PENSAMIENTO MÍTICO

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Frente al problema de la validación del pensamiento mítico destaco que las funciones mítica y lógica, lejos de ser excluyentes, son complementarias y que ambas, consideradas de manera armónica, permiten entender lo humano no en forma escindida, sino en plenitud, según lo han puesto de relieve la antropología, la historia de las religiones, la psicología o, más modernamente, la línea hermenéutica del *imaginaire*, tal como se viene desarrollando en nuestros días a partir de los trabajos del antropólogo Gilbert Durand, pienso, particularmente, en *Structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>1</sup>.

En esta obra el estudioso pone énfasis en que el pensamiento mítico despliega a nuestros ojos un conjunto de *eidola* 'imágenes' las que, críticamente, no sólo influyen en nuestro entendimiento, sino que, de manera fundamental, alimentan nuestra fantasía y nuestra imaginación. Como es sabido, se debe a S. Freud el haber dado carta de ciudadanía a estas imágenes en el marco de una ciencia que indaga, en la geografía profunda de nuestra psique, las cuencas y meandros que condicionan nuestros pensamientos y nuestro accionar.

*L'imaginaire* se impone a modo de una renovación epistemológica, entendida como una *mediación* que, en palabras de Joël Thomas, *permet de renouer l'alliance rompue entre fonction logique et fonction imaginative*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Subtitulada *Introduction à l'archétypologie générale*, París, 1940; se trata de una hermenéutica simbólica con notorios influjos de Gaston Bachelard.

<sup>2</sup> "Les nouveaux chemins de l'imaginaire. Regard sur l'anthropologie contemporaine", en *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan, 1988, p. 11, donde el estudioso —siguiendo a G. Durand— apunta: "L'imaginaire est une tension, un dynamisme organisateur: il ne se confond pas avec la fonction imaginative, il l'intègre dans un mouvement, en lui donnant, comme à la fonction logique, une valeur noétique: elles nous aident tout deux à connaître l'objet dans sa

Fue Ernst Cassirer quien, al ocuparse del mito como una de las estructuras simbólicas, lo interpretó como una "forma de pensamiento, de intuición y de vida" que opera con una dinámica diferente a la del pensamiento racional. En ese sentido nos advierte que "todos los intentos de intelectualizar el mito, de explicarlo como expresión alegórica de una verdad teórica o moral, han fracasado por completo"<sup>3</sup>, ya que esta forma de lenguaje no puede ser reducida a la criba de la lógica aristotélica, si bien responde igualmente a ciertos mecanismos lógicos, como ha destacado Claude Lévi-Strauss<sup>4</sup>. Para este antropólogo el *mythos* que, al igual que el *logos*, es lenguaje implica también una manera lógica o razonada de concebir y expresar el mundo, aun cuando se trata de una lógica *sui generis*. Advierte así una gramática y una sintaxis míticas las que Lévi-Strauss descubre merced al estudio de los diversos mitemas —'unidades míticas mínimas con significado'— a los que somete al arbitrio del análisis estructural; de ese modo argumenta que los mitos se presentan como variantes de una estructura profunda de carácter universal, ya advertida por C. Jung, lo que se impone como una *quaestio disputata*.

En 1940 Wilhelm Nestle publicó *Von Mythos zum Logos*, obra en la que postula que el surgimiento y ulterior desarrollo del *logos* —i. e., del pensamiento racional— implica necesariamente la caducidad del pensamiento mítico, lo que no es totalmente exacto. La filología clásica, la antropología, la psicología y la historia de las religiones, entre otras ciencias, a la vez que advierten la presencia del pensamiento mítico a lo largo de la cultura occidental, destacan asimismo la vigencia de cánones y patrones míticos en el mundo moderno en el que, por diversas razones, se ha dado un *revival* no sólo del mito, sino también de los estudios a él consagrados.

*Del mito al logos* del profesor Nestle constituye un punto de inflexión en el estudio de estas cuestiones. Se trata de un trabajo tan importante como polémico ya que desató una aguda controversia: por un lado, hubo quienes se adhirieron a las ideas allí sustentadas; por el otro, quienes denostaron el pensamiento del autor.

---

pluridimensionnalité, par une ouverture à plusieurs modes de lecture du 'réel', dont la complexité même, dans sa dimension agonistique, est créatrice de sens" (*ibid.*, pp. 11-12).

<sup>3</sup> *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, trad. de E. Ímaz, México, FCE, 1975, p. 126.

<sup>4</sup> Cf. *El pensamiento salvaje*, trad. de F. González Arámburo, México, FCE, 1984, *passim*.

Pocos años más tarde el mismo Nestle publicó *Griechische Geistesgeschichte (von Homer bis Lukian)*<sup>5</sup> donde, a la vez que amplió en un marco temporal el pensamiento expuesto en la obra primeramente citada, destacó que su objeto era el estudio de “la historia de la progresiva disolución de la fe griega por obra de la filosofía y de las ciencias particulares nacidas de ella y por ella fecundadas”, según subraya en el “Prólogo”<sup>6</sup>. Advierte también el autor que en el curso del siglo IV se construyó “el orgulloso edificio de una filosofía que abarca el entero saber de la época, especialmente por obra de Aristóteles, el cual tiene efectivamente la sensación de encontrarse ya cerca de la consumación del saber mismo” (*ibid.*, p. 7), omitiendo que la filosofía griega –como sucede con los presocráticos<sup>7</sup>– parte de concepciones tanto míticas, cuanto religiosas, según ha puntualizado –con razón, de acuerdo con nuestro parecer– el helenista Francis M. Cornford.

Este estudioso en el “Prefacio” a *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*<sup>8</sup> pone énfasis en que el advenimiento del pensamiento filosófico “no significó la completa y súbita ruptura con los viejos modos de pensar” (*ibid.*, p. 7), es decir, con las lucubraciones míticas y religiosas. En ese orden, conviene tener presente que la filosofía griega heredó de la antigua religión viejas concepciones tales como la idea de Dios, alma o destino que –sostiene el profesor Cornford– “continuaron siendo el centro de los movimientos del pensamiento racional y determinaron sus principales direcciones” (*ibid.*, p. 7).

Si bien la religión y la mitología griegas, para la expresión de sus ideas, se valen de símbolos, imágenes y de personajes mítico-legendarios, expresados por lo general en verso, la filosofía prefiere, en cambio, los términos causa, materia, substancia, expresados éstos, en la mayor parte de los casos, en prosa; empero, cabe señalar que filósofo-

<sup>5</sup> De esta segunda obra hay versión española: *Historia del espíritu griego desde Homero hasta Luciano*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1961.

<sup>6</sup> *Historia del espíritu griego desde Homero hasta Luciano*, trad. de M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1961, p. 7.

<sup>7</sup> La primera edición de los *Fragmente der Vorsokratiker* de Diels es de 1903; a través del estilo “formulario” de esos fragmentos se intuye que los filósofos presocráticos eran, ante todo, pensadores orales y, por tanto, adscritos a cierta forma de pensamiento mítico, pese a su esfuerzo por fundar un pensamiento racional; *ad hoc* cf. E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard, 1963 (existe trad. española de R. Buenaventura: *Prefacio a Platón*, Madrid, Anti-Machado libros, 2002, ver en part. el cap. VII: “Fuentes orales del intelecto griego”).

<sup>8</sup> Cito por la traducción española de A. Pérez Ramos: *De la religión a la filosofía*, Barcelona, Ariel, 1984.

fos fundamentales, como lo fueron Parménides<sup>9</sup> o Empédocles<sup>10</sup>, se expresan mediante la poesía que, en la antigua tradición griega, no era otra cosa que el “ropaje” del mito.

La consideración del mito como forma de pensamiento, según sustentó el romanticismo alemán en el siglo XIX, se vio acrecentada en la pasada centuria, entre otras circunstancias, merced a la publicación de obras clave que tienen a esta forma de lenguaje como eje de sus reflexiones. Pienso, entre otras, en *Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) de Émile Durkheim, trabajo que, al considerar los estudios de la religión desde el punto de vista sociológico, abre nuevos canales de análisis; remito también a *Wandlungen und Symbole der Libido* de Carl Jung, también de 1912, la que determinó la ruptura definitiva con las ideas de Sigmund Freud. Son también de ese mismo año *Themis* de Jane Ellen Harrison<sup>11</sup> y *From Religion to Philosophy* del citado F. M. Cornford; un año más tarde S. Freud presenta su *Totem und Tabu* y, en esa misma década, James Frazer publica los doce volúmenes de su monumental *The Golden Bough*, una suerte de antropología *avant la lettre*.

Bajo la égida de la helenista J. E. Harrison se nuclea un grupo de estudiosos de Cambridge (F. Cornford, A. B. Cook<sup>12</sup> e incluso G. Murray, aunque éste provenía de Oxford, entre los más notables<sup>13</sup>) quienes aplican al estudio del desarrollo de la cultura y el pensamien-

<sup>9</sup> Respecto de Parménides de Elea destaco que, a diferencia de otros filósofos, no echó mano de la prosa, sino de la poesía lo que, en cierto modo, lo religa al mundo del mito. *Ad hoc* tengo presente el fragmento 869 (28 A 15) transmitido por Plutarco, que dice: “Los versos de Empédocles y Parménides, los *Antídotos* de Nicandro y las *Máximas* de Teognis son discursos que han utilizado los versos y el tono sublime de la poesía como vehículo para evitar la prosa”, cito por la traducción de N. Cordero en “Parménides”, en *Los filósofos presocráticos*, coord. por C. Eggers Lan y V. E. Juliá, Madrid, Gredos, BCG, vol. I, 1978, p. 416.

<sup>10</sup> De la autoría de Empédocles de Agrigento restan, con seguridad, dos composiciones: *De la naturaleza* y *Las purificaciones*. Poema cosmológico y esotérico, el primero; religioso-antropológico y exotérico, el segundo, como ha destacado E. La Croce (“Empédocles de Agrigento”, en *Los filósofos presocráticos*, ya cit., vol. II, 1979, pp. 129-130). En la primera de esas composiciones se advierte, muchas veces, el uso indiscriminado de elementos míticos y de elementos filosóficos, así, por ejemplo, cuando explica que los cuatro *archai* o principios —el agua de Tales, el aire de Anaxímenes, el fuego de Heráclito y, más tarde, la tierra— son víctimas de procesos alternados de destrucción y recomposición debidos a *Neikos* —‘el Odio’— y *Philia* —‘el Amor’—.

<sup>11</sup> De esta notable helenista, el lector español puede consultar su *Mitología*, en traducción de A. Costa Álvarez de Sapin (Buenos Aires, Ed. Nova, 1947).

<sup>12</sup> *Zeus. A Study in Ancient Religion*, 3 vols., Nueva York, 1964/65.

<sup>13</sup> Del profesor Murray téngase especialmente en cuenta su *Four Stages of Greek Religion*, ampliada luego a *Five*.

to griegos los hallazgos entonces en boga de la antropología, la sociología y la psicología, circunstancia que provoca una aguda controversia con los filólogos tradicionales, en particular, alemanes quienes se negaban a aplicar al estudio de los griegos las pautas y parámetros que los antropólogos utilizaban para la consideración de los coetáneos primitivos del África.

Fundados en esa "comparación", los miembros de la *Cambridge's School* demostraron que, detrás de la serena templanza de las deidades olímpicas, se advertía la huella de un proceso de decantación o purificación de primitivas formas religiosas de base telúrica y matriarcal; modernamente, el helenista irlandés Eric Robertson Doods ha aportado nuevas pruebas sobre esa cuestión<sup>14</sup>. Este dilatado proceso ya había sido advertido por F. Nietzsche y por E. Rohde cuando, en oposición a la lectura winckelmanniana de lo griego, entendieron la esencia de este pueblo y sus manifestaciones artísticas como una equilibrada fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco. Así, pues, la deseada *sophrosyne* 'serenidad' de lo helénico, no tiene la entidad de un bien adquirido para siempre, sino como un desiderátum ya que esa supuesta serenidad está sujeta a contingencias históricas asaz variables.

Los miembros de esa Escuela señalaron que en diversos mitos y rituales del helenismo, todavía vigentes en época clásica, persistían cultos etónicos y místéricos ancestrales<sup>15</sup>, similares a los estudiados por la ciencia antropológica, entonces en ciernes, en culturas absolutamente diversas de la griega, lo que ponía de manifiesto no sólo la unidad del género humano, sino también similitud de respuesta frente a estímulos semejantes.

Del conjunto de las obras mencionadas se advierte como denominador común que "en los mitos queda reflejada de manera intraducible una experiencia primordial y religiosa de la existencia; en los mitos se nos presenta con forma poética una intuición esencial del mundo, de lo eterno, lo divino y lo sagrado", según ha destacado C. García Gual en páginas esclarecedoras<sup>16</sup>. En otro orden de ideas, los mitos griegos se presentan como un venero notable, como una riquísima cantera de la que extraer posibles respuestas a las inquietudes

<sup>14</sup> *Los griegos y lo irracional*, trad. española de María Araujo, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>15</sup> Destacado también por el helenista E. R. Dodds en *op. cit.*, pas.

<sup>16</sup> "La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX", en *El mito ante la antropología y la historia* (J. Alcina Franch, comp.), Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984, p. 29.

de la condición humana y, de ese modo, arrojar algo de luz al misterio de la existencia y al fluir temporal que la devora; así, por ejemplo, lo entendió André Gide quien —en *Prométhée mal enchaîné*— hace proclamar al mítico titán: “Je n’aime pas l’homme, j’aime ce qui le dévore”.

Amén de los trabajos referidos que actualizan la *quaestio* mítica, el florecimiento de los estudios sobre esa forma de pensamiento en el siglo XX se debe a una crisis o quiebra de la razón. La Gran Guerra y, más tarde, la II Guerra Mundial, que irrumpió en el horizonte europeo sin que sus habitantes se hubieran siquiera repuesto de la devastación de la primera, parecen haber demostrado una cierta inconsistencia del discurso racional. Así, por ejemplo, el dramaturgo E. Ionesco en sus piezas teatrales muestra la crisis del lenguaje ya que todos proclaman no querer la guerra y, sin embargo, todos, fieles a la vieja divisa —*si pacem uis, para bellum*—, se embarcan en ella. Más aún, terminada la segunda contienda y sacadas a luz las aberraciones cometidas por el nazismo y, más tarde, por el stalinismo, queda expuesta la crisis de la razón que Adorno, metafóricamente, expresó de manera categórica al decir que después de Auschwitz no había lugar para la poesía.

La crisis del pensamiento racional implica necesariamente el *revival* del pensamiento mítico. De ese modo, en el caso de Francia, advertimos que diversos autores recurren al mito clásico con la idea de aclarar los grandes conflictos que sacuden al género humano. Así Jean Cocteau, en *La machine infernal*, replantea el mito de Edipo o el caso de Jean Giraudoux quien, en *La guerre de Troie n’aura pas lieu* y en *Electre*, recurre al mito clásico para iluminar un horizonte sombrío. También Jean Anouilh echa mano de mitos greco-latinos según se advierte en *Le voyageur sans bagages* (1937) —donde reelabora pautas del orfismo— o en *Eurydice* (1942) y en *Antigone* (1944); en esta última obra se vale de la figura de esta heroína trágica para expresar un grito de rebeldía ante la ocupación alemana de París, con lo que el autor rescata un viejo mito libertario a la luz de acontecimientos aciagos que le eran contemporáneos (idéntico espíritu alienta en las piezas teatrales de J.-P. Sartre o en las de A. Camus).

Sobre el caso de Antígona, remito al estudio de Georg Steiner (*Antigones* —su autor remarca la “s” del plural con otra tipografía—) en el que el ilustre estudioso muestra la difusión, a nivel mundial, de la figura de esta heroína trágica, asumida y resemantizada por más de un centenar de autores de los tiempos modernos. Creo oportuno referir que en su pormenorizado catálogo, el que se aprecian también

obras del Oriente, Steiner omite referir las versiones dramáticas de este personaje mítico en la dramaturgia argentina, pienso en los casos de *Antígona Vélez* de L. Marechal o, entre otros, en *Antígona furiosa* de G. Gambaro.

En lo que respecta a Italia autores como Cesare Pavese o Salvatore Quasimodo, por sólo citar dos ejemplos memorables, recurren también a la mitología helénica como una fuente en la que buscar respuesta a las grandes cuestiones.

En la pasada centuria, en las letras alemanas, por ejemplo, el poeta Rainer Maria Rilke –tras las huellas de Hölderlin, Novalis y de los grandes líricos– bucea en el mito órfico en busca de una respuesta frente al misterio de la muerte; así, pues, cree hallarla a la luz del orfismo y del dionisismo en sus *Sonetos a Orfeo*, composiciones dedicadas a la joven bailarina Wera Oukama Knop arrebatada por la muerte en plena juventud.

Destaco también el caso singular del escritor Cyril Connolly. En su *Palinurus, The Unquiet Grave*<sup>17</sup>, el novelista se vale de la figura del desdichado piloto de la nave de Eneas para dejar testimonio de su pesimismo ante el vivir. Este relato, escrito durante la Segunda Guerra Mundial, se impone como una amarga reflexión sobre la condición humana. En otro registro interpretativo, cito al poeta y novelista griego Nikos Kazantzakis quien en su *Odisea*, un poema que en su versión resumida presenta 33.333 versos, “un océano de poesía” –M. Castillo Didier *dixit*–, retoma la mítica figura del personaje para dar cuenta de una singular visión de mundo.

En los últimos años, por sólo citar algunos ejemplos memorables, han recurrido a esa mitología pensadores y filósofos de la más variada procedencia para poner de relieve la vigencia de ese campo del saber. Pienso en María Zambrano, que ha recurrido a la figura de Antígona para meditar sobre la condición humana o en Simón Weil; ésta, en un trabajo notable –“La *Ilíada* o el poema de la fuerza”<sup>18</sup>–, se vale del ejemplo homérico para mostrar los efectos devastadores de la *hybris*.

No puedo pasar por alto el mensaje de la dramaturga Christa Wolf. Así, en *Cassandra* y en *Medea*, pone al descubierto la manipu-

<sup>17</sup> Horizon, 1944 (existe traducción española de M. Martínez-Lage: *La sepultura sin sosiego*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000).

<sup>18</sup> Incluido en *La Source grecque* (París, Gallimard, 1953). Sobre la influencia del pensamiento de S. Weil, destaco como dato significativo que el Papa Pablo VI declaró que entre las influencias más significativas en su formación espiritual estuvieron las lecturas de Pascal, Bernanos y S. Weil, de ésta, en particular, *La pesanteur et la grâce* y *Le racinement*.

lación ideológica de que estas figuras trágicas han sido motivo en el mundo antiguo, para destacar la opresiva situación de la mujer en la Grecia clásica, al mismo tiempo que denunciar la pervivencia de algunos de esos comportamientos discriminadores de que la mujer ha sido –y sigue siendo– víctima y mostrar esa impronta aun en nuestros días.

Resta referir que la pervivencia del pensamiento mítico y las reelaboraciones de que éste ha sido motivo no se remiten sólo al campo de la creación literaria, sus proyecciones han invadido también otros espacios del arte –la plástica, la música, la ópera, la danza, la cinematografía–, citar autores y obras excedería el propósito de este trabajo.

Por último, frente al despliegue y desarrollo del pensamiento racional, cabe, con todo, la reflexión sobre la vigencia y sentido del pensamiento mítico en el mundo contemporáneo. Para ello echo mano de la opinión de Gilbert Durand quien señala: “Je crois effectivement qu’un mythe ne disparaît jamais; il se met en sommeil, il se rabourgrit, mais il attend un éternel retour, il attend une palingénésie”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> En *Champs de l’imaginaire*, cit. por F. Monneyron y J. Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 68.

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Murari Pires, Francisco, *Modernidades tucidideanas: Ktema es Aei*. Tomo I – No tempo dos Humanistas. Volumen I – (Res)surgimiento(s), San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007, pp. 294.

El presente libro, universo de rica erudición, es resultado de una incesante y obstinada investigación historiográfica a la que el autor viene dedicándose en los últimos años. El título general –y provocativo– de la obra, anuncia ya la profundidad y la pluralidad de las reflexiones allí propuestas. Sorprendente es, pues, el modo como Murari organiza esa labor, realizándola con un constante entrelazamiento del pasado con la modernidad, labor dotada de elegancia, sutileza y conocimiento suficientes como para transformar su denso contenido en preciosa lectura.

La *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides es el tema mayor a partir del cual se abren todos los caminos y sendas recorridas a lo largo del trabajo. La concepción tucidideana de la historia como *Ktema es Aei*, una “adquisición para siempre”, hecho que le confiere permanentes utilidad y actualidad, es la principal referencia para el detallado recorrido historiográfico realizado por el autor. La presencia o actualidad del principio historiográfico apuntado por Tucídides se presenta al lector a lo largo de la introducción: “La privilegiada clarividencia historiográfica –cristalizada por la memoria histórica de la percepción tucidideana circunscrita, no obstante, a la historicidad de la guerra del Peloponeso–, comporta tal fuerza cognitiva acerca de la realidad de los modos humanos de acción en el mundo, que hace que su valor atraviese el tiempo histórico en cada contemporaneidad, actualizando reiteradamente su valía como orientación útil”. Y será a partir de este cuestionamiento –enriquecida la percepción de que tal declaración suscita la más diversas y divergentes interpretaciones y usos, así como silencios enigmáticos que abren las puertas

para el trabajo de Tucídides—, que este estudio antes que servir a la comprensión del mundo antiguo, sirve también para la comprensión del mundo moderno. En este sentido, se establece un diálogo entre textos antiguos y modernos que, ora se contraponen, ora se expresan en reflexiones hermenéuticas.

Al seguir —o, antes bien, perseguir— las reminiscencias del camino recorrido por la obra de Tucídides en su recepción en Occidente, Murari presenta al lector un minucioso y preciso recorrido de esta trayectoria historiográfica desde el *Quattrocento*. Al detallar este recorrido, se (re)conoce el contexto socio-político en el que surgió la obra referida, así como también otros textos de la antigüedad. Lo más importante, sin embargo, es la dinámica que se establece entre los textos antiguos, sus traductores, sus comentaristas, y la comprensión de la Historia. Es en la composición de esta dinámica como en el presente trabajo se establece una compleja vía tripartita: una, que se atiene al análisis de las obras de los primeros traductores de Tucídides; otra, que se aboca al análisis de todos los comentaristas de tales obras, hasta la actualidad y, finalmente, la que expone el modo mediante el cual Murari comprende e interpreta el entrelazamiento de tales lecturas y sus análisis. Es nítido el perfil de este Tucídides “humanista”, cuyas traducciones hechas por Lorenzo Valla, Claude de Seyssel o incluso por Thomas Hobbes servirán para consolidar y enlazar en la voluminosa obra, la idea de la historia *magistra vitae*, largamente ilustrada por los comentarios de las referidas traducciones.

La influencia de Tucídides en la obra de Leonardo Bruni, tema central de la segunda parte del libro, está analizada de modo de conducir al lector al conocimiento no sólo del propio trabajo de Bruni, sino también de sus más actuales comentaristas. Edmund Fryde, Eric Cochrane, Ricardo Fubini, Udo Klee, B. L. Ullman, Donald J. Wilcox y James Hankins cuyas apreciaciones sobre la obra bruniana están presentadas, analizadas y criticadas. Empero, de notable sagacidad es la valoración hecha por el propio autor acerca de la obra de Bruni, con la que engloba el tema en cuestión: los textos en los que se encuentran los principios y fundamentos con los cuales Bruni estructura su pensamiento —las formulaciones que versan sobre la *rerum scientia et litteratum peritia, a supra veritatem* y la *honorabile veracitas*— están minuciosamente analizadas a través de la lente tucidideana, para luego brindar al lector el análisis de otros escritos tales como los *Diálogos*, las traducciones de la *Ética nicomaquea* y de la *Política* de Aristóteles, *Cicero Novus* donde, incómodo ante la parcialidad comprometida de Plutarco, revierte los modos de composición biográ-

fica griega a fin de rescatar y componer una imagen más coherente y digna de Cicerón—, la *Laudatio Florentiane Urbis* y la *Oratio in Funere Ioannis Strozzi*, considerados por Murari como dos ejercicios de *imitatio*, siendo el primero la expresión del diálogo anudado al *Panatenáico* de Elio Arístides, y el segundo, un diálogo enlazado al *Discurso Fúnebre de Pericles*, tal como fue enunciado por Tucídides. “La Historia, desde los inicios del Humanismo, es predominantemente historia *magistra vitae*, de antigua herencia latina, concebida originariamente por Cicerón, de la que decía: ‘testimonio de los siglos, luz de verdad, vida de memoria, maestra de vida, mensajera del pasado’; así también, de entre los primeros historiadores del *Quattrocento*, para Leonardo Bruni, que (re)articula la fórmula ciceroniana en los prefacios de sus obras” (Pires, p. 108). En tal sentido se abre el análisis de las obras de Cicerón y de Aristóteles, a las que termina por integrar a una trama ya expresada en el título del referido capítulo, a saber: “Historia, retórica y poesía”, armónicamente compuestas de modo de permitir el análisis de la escritura tucidideana.

El recorrido historiográfico prosigue con la obra de Lorenzo Valla, cuyas cuestiones metodológicas son objeto mayor de reflexión. El autor rehace, con igual maestría, el mismo procedimiento de análisis por él anteriormente establecido: W. Wilamowitz, Rudolph Pfeiffer, Edmund Fryde, Giacomo Ferrau, Marianne Pade, Anthony Grafton, Carlo Ginzburg, François Hartog no sólo son citados, sino que sus textos sirven de base para la lectura crítica en torno de los diálogos que se establecen entre la obra de Valla y la de Tucídides, permitiendo de ese modo que las posteriores reflexiones y análisis críticos de las obras puedan ser presentadas. Las cuestiones relativas al trabajo de Valla que aquí se analizan, giran en torno de la concepción del método crítico, que da primacía a la historia sobre la poesía, de la historia contrapuesta a la filosofía, a fin de que la “utilidad de la Historia” pueda ser definida. “Toda reflexión epistemológica de Valla aparece luego dominada por los tenores de la tradición latina. Los juicios que él traza acerca de la escritura de la historia están, consecuentemente, contratados por la intermediación de estas perspectivas latinas de memorización de la historiografía antigua, incluso tucidideana” (Pires, pág. 217). Y a través de estos cuestionamientos que el autor se permite, son también analizados Homero y Heródoto, a fin de que la concepción del tiempo histórico —pasado y presente— pueda ser discutida con el aporte establecido por Tucídides: la “metodología de los indicios”, tal como la denomina el autor, sirve de apoyo para una larga discusión entre narrativa, tradición y memorización histórica, la que

permite pensar con mayor agudeza acerca de la contraposición existente entre el *mythos*, el *ethos* y el *logos*, en cuanto elementos constitutivos de la realidad histórica.

La última parte del libro está dedicada al trabajo de Battista Alberti, contemporáneo de Valla cuya obra –un tratado de teoría arquitectónica– también manifiesta influencia tucidideana. A diferencia de los capítulos anteriores, este último se compone casi totalmente por apreciaciones y análisis del propio Murari, los que no se limitan sólo a apuntar y ejemplificar tal aproximación a Tucídides, sino también a destacar ciertos “desvíos de memorización”. Véase, en este punto, cuando el autor busca recuperar el sentido historiográfico allí ramificado, el movimiento de rescate de la obra de Heródoto, de modo de recomponer el panorama inicial, en el que el *htema* tucidideano vuelve a expresarse como elemento primordial de la trama emprendida.

Obra enriquecedora, dado que la seriedad y empeño expresados en el itinerario y en la documentación historiográfica presentados reflejan, sobre todo, la fidelidad de su contenido y la originalidad del pensamiento crítico allí expresada, obra también altamente sugerente, puesto que despierta el deseo de tener ya en las manos la continuidad del trabajo anunciada por el autor.

*Deise Zandoná*

(Traducción H. F. Bauzá)

Lobo, Ana Lúcia, *Freud: A presença da Antigüidade Clássica*, San Pablo, FAPESP, Associação Editorial Humanitas, 2004.

Este volumen es el resultado de una minuciosa investigación que recorre la presencia de la antigüedad clásica en la obra de Sigmund Freud como un eje vertebrador de la misma. A partir del análisis no sólo de textos fundamentales del padre del psicoanálisis, sino, muy especialmente, de su correspondencia, su biblioteca y las numerosas anotaciones registradas en sus libros, la autora reconstruye un periplo intelectual que remite al mundo clásico de diversos modos. No mera recopilación de la referencia antigua en la obra freudiana, sino develamiento de un proceso de construcción de pensamiento y de escritura.

En primer lugar, el trabajo contextualiza la producción freudiana en la crisis de identidad de la Viena moderna, en general, y en la crisis

de identidad de los jóvenes intelectuales judíos de comienzos de siglo en ese medio en particular: juventud que se educa en la tensión entre una tradición a un tiempo negada y presente y una modernidad que se rehúsa a integrarlos. Confluyen en el permanente interés de Freud por la antigüedad y especialmente por lo clásico, una suma de factores: una educación humanista, la conformación de una importante biblioteca donde se encontraban volúmenes sobre historia, arte, mito y arqueología —en un contexto epocal donde esta última disciplina venía obteniendo importantes logros—, una nutrida colección de piezas antiguas egipcias, griegas, romanas y asiáticas y variadas experiencias de viaje. A estos hechos se suma otro, de capital importancia: la utilización desde época temprana, por parte de Freud, de la metáfora arqueológica. La arqueología sirve una y otra vez como símil de la tarea del naciente psicoanálisis, ofrece un modelo para el nuevo método terapéutico. Este método avanza mediante progresivos descubrimientos de estratos cronológicamente invertidos. La presencia de piezas arqueológicas en el consultorio de Freud no es, entonces, por mero gusto de coleccionista, sino un recordatorio de la génesis del método.

Esta presencia, continuada y refrendada por innumerables citas de cartas, notas y publicaciones, tiene, en el recorrido de A. L. Lobo, tres instancias fundamentales a las que dedicará las tres partes del libro: la aparición de *La interpretación de los sueños* (1900) como hito fundante del interés por el mito de Edipo, la consolidación de la teoría del complejo de Edipo como dogma central del psicoanálisis y la relectura socio-antropológica de este hilo conductor a partir de la elaboración de *Tótem y tabú* (1913), obra esta última escrita bajo la decisiva influencia de la lectura de Sir James Frazer. Edipo es la clave que une estas instancias, pero con un sesgo particular. Mientras que en *La interpretación de los sueños* alude a un fenómeno psíquico, donde el mito cumple una función explicativa, más tarde la situación se invierte y “el concepto pasa a explicar la presencia del mito”.

En la primera parte de este estudio se reponen las circunstancias de producción de *La interpretación de los sueños* a partir de la correspondencia de viaje que Freud mantuvo especialmente con Fliess, con sus permanentes menciones a la cultura clásica. Luego la autora trabaja con el propio texto, donde encuentra la antigüedad clásica vertebrándola en una “presencia-ausencia”. Más allá de las citas de Aristóteles o de Hesíodo, de la mención del camino heroico de Aníbal como paralelo al de Edipo, más allá de la reposición especial de la historia de este último como cifra universal, sorprende la indiferen-

cia, a la hora de la cita, entre el uso de las fuentes literarias directas, que se encuentran en la biblioteca del autor y llenas de acotaciones de su mano, y la glosa de meros comentaristas. Hecho que hace sospechar a A. Lobo que a Freud le resultan indistintos unos u otros materiales, si le permiten alcanzar objetivos semejantes. Especialmente, si le permiten comunicar que el destino de Edipo “nos conmueve únicamente porque podría haber sido el nuestro; porque antes de nacer, el oráculo fulminó sobre nosotros esa misma maldición”.

Ese destino fatal, expresado en el “complejo de Edipo”, está tomado casi exclusivamente del Edipo sofocleo. La autora contrasta esta versión con otras fuentes antiguas, de las menciones que van de Homero o Hesíodo a Eurípides y otras, presentes todas en la biblioteca freudiana pero excluidas de su construcción psicoanalítica en favor de una única recogida de la tragedia. La autora pasa revista, además, a los diferentes abordajes que pudieran hacerse de los mitos, sus múltiples lecturas, dando cuenta de una extensa bibliografía sobre el tema: Bachelard, Vernant, Grimal, Kirk, entre los más señalados. Destaca igualmente la importancia de la contextualización histórico-social de la tragedia griega, aspecto que también fue soslayado por el gran investigador. Es que todas esas facetas y posibilidades caen en favor de esta universalización del complejo de Edipo, hilo conductor privilegiado del pensamiento de Freud.

Finalmente, el capítulo dedicado a *Tótem y tabú*, puntualiza un contexto de producción crítico. La ruptura con discípulos díscolos, especialmente con Jung, como matriz de este remitir el complejo de Edipo a una lectura social, en una etapa de institucionalización del psicoanálisis. Volcado hacia la pesquisa de una etapa primitiva del desarrollo humano, interesado en la historia de la cultura y de las religiones bajo la influencia de sus lecturas de Frazer y de Darwin, Freud parece vivir en carne propia este lugar de padre cuestionado.

El volumen, finalmente, aporta una relación de las obras de la biblioteca de Freud vinculadas con la antigüedad clásica.

Graciela C. Sarti

Bermejo Barrera, José Carlos, *Moscas en una botella –Como dominar a la gente con palabras–*, Madrid, Editorial Akal, 2007, pp. 143.

Es este trabajo una meditación acerca del lenguaje debida a la pluma del historiador J. C. Bermejo Barrera, catedrático de Historia

antigua en la Universidad de Santiago de Compostela. Su título permite vincular esta obra con la idea wittgensteineana de que los seres humanos, al igual como la mosca lo es en una botella, somos prisioneros del lenguaje.

El subtítulo –“Como dominar a la gente con palabras”– va más lejos, ya que revela el propósito del autor: mostrar de qué manera el uso de los lenguajes científicos conforma un instrumento clave para el ejercicio del dominio en diferentes campos del ámbito socio-político, incluyendo también la medicina, en particular, la psiquiátrica. Para ese cometido Bermejo Barrera subraya que en el análisis del lenguaje deben tenerse también en cuenta sus componentes emotivos, muchas veces manipulados con fines maliciosos. La tesis del autor está orientada a mostrar cómo, mediante el uso deliberado de esos componentes emocionales, “los lenguajes científicos y políticos consiguen imponer sus formas de dominio”.

El historiador articula su trabajo en cinco secciones, en las que ofrece testimonios que van desde la antigüedad clásica hasta la contemporaneidad. Lo hace con solvencia y con agudo sentido crítico. Sin perder rigor científico, despunta en el trabajo un tono denunciante, así, por ejemplo, cuando aborda el controvertido tema del “Patrimonio”, término de contenido muy amplio bajo cuyo amparo se ejecutan obras costosísimas, en ocasiones sin atender a necesidades genuinas. Así, por ejemplo, el caso de la construcción de la Ciudad de la Cultura en la ciudad de Santiago de Compostela, megalómano proyecto del anterior presidente de la *Xunta de Galicia*. Así, Bermejo Barrera, de acuerdo con los datos que proporciona, demuestra que es verdaderamente absurdo tanto por su desmesura, cuanto por su inadecuada ubicación (en la cima de un cerro). Respecto de ese proyecto denuncia el uso artero de un lenguaje político movilizado para llevar a cabo un plan arquitectónico que no atiende a los verdaderos requerimientos de la ciudad.

La Introducción –“Juegos de dominio y juegos de lenguaje”–, iluminada con un epígrafe nietzscheano –“La sociedad tiene siempre que aprender a soportar una mayor cantidad de *verdad*” (frag. 126)– da cuenta de cómo los seres humanos, si bien en la escala zoológica ocupamos un sitio de privilegio merced al lenguaje, somos, no obstante, en el marco de las relaciones socio-políticas, prisioneros del lenguaje, especialmente cuando se hace un uso perverso de éste. Destaca el caso de personas que, gracias a una determinada posición institucional –vgr. el caso de J. Stalin–, han tenido oportunidad de “utilizar el lenguaje en un sentido performativo, llegando a configurar así la realidad” (p. 13).

Explica también cómo a lo largo de la historia cultural, especialmente en la Edad Media, los términos “brujo”, “homosexual” y “esquizofrénico”, empleados con perversión, sirvieron no sólo para marginar, sino incluso condenar, en ocasiones hasta la hoguera, a seres cuyos comportamientos no cuadraban con los parámetros supuestamente “normales” de la sociedad; en ese sentido Bermejo —siguiendo a Szasz— sostiene que “la persona catalogada bajo ese estigma no tiene prácticamente ninguna capacidad de reacción” (p. 16). Tampoco olvida destacar el caso de los considerados “paranoicos” o los “enfermos” mentales que, con propósitos supuestamente terapéuticos, fueron objeto de lobotomías o de otras “curas” atroces. En ese tipo de conductas más que desajustes racionales advierte desajustes en el plano de los sentimientos.

En el capítulo II —“La retórica de la autorreferencia científica”— frente a la petulancia omnimoda de “la ciencia” —que cree comprender y explicar todo— destaca que sus resultados son siempre provisionarios, por lo que deben ser tenidos como hipótesis de trabajo cuya validez rige hasta tanto no se demuestre lo contrario. Ante esa presunción de saber omniabarcante, el autor elogia el silencio. En este capítulo Bermejo recuerda, no sin ironía, los principales sistemas de evaluación científica, supuestamente transparentes y objetivos, demostrando que la transparencia y objetividad fallan por su misma base. “Sólo se podría hablar con autoridad acerca de la ciencia o de la investigación científica si existiese una *ciencia de la ciencia*, o lo que es lo mismo, un metalenguaje que permitiese analizar todas las lenguas” (p. 23); de ser éste el caso, ese papel cuadraría de manera general a la *filosofía* o, de modo específico, a la *filosofía de la ciencia*.

En este cometido denuncia el principio de autoridad esgrimido por los científicos —el *argumentum ad baculum*— que desacredita de plano cualquier argumento que se les oponga; descrece así de los índices de impacto, de la preeminencia de un elevado número de publicaciones (la cantidad no indica calidad; muchas veces a mayor cantidad, menor profundidad), poniendo así de manifiesto la insolencia de estos pseudo-axiomas. En un acto de sensatez recuerda el parecer de K. Popper, para quien la ciencia “no es más que ‘una búsqueda sin término’ y no un sistema cerrado” (p. 36) y, en un gesto de humildad, trae a la memoria al místico Jakob Böhme, quien pensaba que “nuestro lugar de origen era la nada y que a ella tendríamos que volver” (p. 39).

Bajo el significativo rótulo “*Flatus vocis*” analiza la genealogía y alcance del término *patrimonio*, palabra que entiende de significación vacua. Una vez más la ironía del autor se advierte en el epígrafe, en este caso de L. Carroll, que reza: “Cuando yo empleo una palabra —dijo

Tentetieso en tono despectivo—, significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos”.

De ese modo Bermejo denuncia cómo políticos, autoridades y peritos en el *métier* de la cultura —léase museólogos, historiadores del arte y “especialistas” en patrimonio—, amparados bajo el omniabarcante clisé de “cuidar” o “poner en valor” el patrimonio, echan mano de ese concepto “maleable” para el logro de determinados fines. Se estatuyen así, de manera muchas veces caprichosa, monumentos y se jerarquizan bienes que sólo sirven para ser “consumidos” (*sic!*) por turistas a los que el estudioso mira como símbolo de una clase ociosa.

Habría que establecer, con sensatez, qué es necesario preservar y qué desechar, y no amparar bajo ese término conjuntos arbitrarios de objetos cuya preservación exige gastos y esfuerzos ciertamente inútiles (una vez más, el discurso que dictamina qué es patrimonio y qué no da muestras de cómo el lenguaje ordena y clasifica la realidad).

“Arqueología y lenguaje: el problema de la definición del arte” —3<sup>er</sup>. capítulo de este volumen, escrito en colaboración con Mar Llinares García—, atiende a los pareceres de Hayden White (cf. su *Metahistory*, 1973) y de Richard Rorty, quienes, apoyándose en el relativismo implícito en el lenguaje, entienden la historia como “una ficción verbal” (p. 69). En este apartado sintetizan —y aplican para su cometido— las cuatro proposiciones sobre el lenguaje enunciadas por Wittgenstein, quien, en su *Tractatus*, estableció “que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, premisa aceptada por destacados lingüistas y antropólogos (léase, por ejemplo, Sapir y Whorf).

Tras analizar diferentes lecturas sobre el arte, se inclinan por la definición —de corte antropológico— propuesta por Howard Morphy, según la cual el ámbito de la historia del arte es el de los “objetos con propiedades semánticas y/o estéticas que son utilizados para propósitos presentacionales o representacionales” (cf. “The Anthropology of Art”, 1994), a esas lecturas añaden el carácter simbólico, propio de las obras de arte. También este capítulo, a través de definiciones de historiadores de prestigio, da cuenta de cómo el discurso de especialistas en arte también configura un discurso de poder; en ese orden, por ejemplo, recuerdan los casos de A. Dieterich —que formuló sin *fundamento in re* el concepto de “diosa madre”— o el de V. Gordon Childe quien, también *ad libitum*, planteó el tópico de “revolución neolítica”, mayoritariamente aceptados sin analizar su veracidad.

En “La pornografía de la memoria y retórica de la muerte” Bermejo da cuenta del uso —y abuso— que se hace de la evocación de difuntos al extremo de que, en ocasiones, sobresale su “explotación política” (p. 92).

Así, destaca cómo, respecto de los muertos, se da –muchas veces de manera arbitraria– ya una exaltación de la memoria, ya una sepultura definitiva en el olvido (en estas circunstancias, el único imperativo que debe seguirse es el que compete a la ética). A propósito del tópico del Holocausto, son motivo de análisis, entre otros, los puntos de vista de Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Wiesel y un caso tan desconocido como esclarecedor: el testimonio de Ángel Piedras (pp. 91-92). El autor atiende también al parecer de R. Robin sobre la “saturación de la memoria” y el de A. Finkielkraut referido al uso irresponsable de esa facultad, que da lugar a la formación de lo que llama “memoria banal”.

*Last, but not least*, “Psiquiatría y lenguaje: filosofía e historia de la enfermedad mental”. Se muestra aquí el caso extremo de un dominio de las mentes ejercido mediante el lenguaje por psicólogos, psiquiatras y analistas de todo tipo. Partiendo de la premisa de que la enfermedad mental no existe como tal, sino que se trata de un desajuste ante un determinado tipo de sociedad, Bermejo Barrera cuestiona el uso injustificado del rótulo “enfermo mental” por parte de profesionales entregados al arte de curar. Así, por ejemplo, remite al caso de los esquizofrénicos, *i. e.*, el de unos seres humanos que, por rechazar las estructuras tanto familiares cuanto sociales, no sólo son marginados, sino que se los intenta curar con métodos agresivos que son claramente erróneos –*schocks* eléctricos, insulina, lobotomías–, utilizados hasta no hace mucho y cuyo mérito descansa sólo en la validez que le otorgan los profesionales encargados de ponerlos en práctica. M. Foucault, R. Burton, el chamanismo, el “loco sabio” son algunos de los autores y temas abordados en este apartado.

Incluye el volumen un “Apéndice” de prosapia hesiódica –“Los mandamientos de Clío: revelados en el monte Citerón al adivino Tiresias, cuando estaba cambiando de sexo”– planteado como una nota de humor no carente de ingenio. Enriquece esta obra abundante bibliografía.

Hugo Francisco Bauzá

*Rites et croyances dans les religions du monde romain*, Entretiens préparés et présidés par John Scheid, Fondation Hardt, tomo LIII, Vandoeuvres, 2007, pp. 329.

Como se desprende del título, el presente volumen –el LIII de la colección “*Entretiens sur l’Antiquité classique*”– está orientado al es-

tudio de los ritos y creencias en las religiones de la Roma clásica. Incluye ocho intervenciones de especialistas del más alto nivel, seguidas de las correspondientes discusiones. En esta circunstancia el encuentro contó con las participaciones de C. Bonnet, N. Belayche, J. M. Dillon, F. M. Simón, Ph. Borgeaud, D. Stökl Ben Ezra, J. Kellens y de J. Scheid; este último, además de su intervención específica, presidió las sesiones.

En la "Introducción" el profesor Scheid explica que el vínculo entre rito y creencia es una de las cuestiones clave del mundo antiguo, a la vez que uno de los aspectos más interesantes de las religiones de la antigüedad clásica. Tal cuestión ocupó un sitio de privilegio en las primeras décadas del siglo pasado cuando los miembros de la *Cambridge's School* –debido al enfoque antropológico de su exégesis– pusieron énfasis en el valor de los ritos. En la religión romana el problema del ritual se vio afectado por el ingreso, en la Urbe, de diferentes cultos religiosos procedentes del Oriente Próximo cuyos credos están consignados en una revelación escrita. A diferencia de los cultos tradicionales del mundo romano –fundados en el rito– estas religiones proclaman "la primauté de la foi et de l'interiorité" lo que dio origen a una polémica en lo que concierne a la práctica de las ideas religiosas; esta controversia alcanzó también el campo de la exégesis toda vez que los estudiosos no siempre presentan un criterio unánime a la hora de interpretar tales ritos.

Éstas y otras cuestiones concomitantes son analizadas por Corinne Bonnet quien, fundándose en *L'histoire séculière et profane des religions* (F. Cumont), pone énfasis en el papel que los modernos intérpretes del fenómeno religioso conceden a la emoción según se advierte en la bibliografía de los siglos XIX y XX (*ad hoc*, téngase presente la exégesis, ya clásica, de R. Otto respecto del sentido del misterio vertida en su magistral *Das Heilige*).

A partir del trabajo liminar de la profesora Bonnet, que da marco al *entretien* y que sintetiza el *status quaestionis*, el encuentro académico se orienta a describir ritos y creencias de la latinidad, evitando el escollo de juzgar cuestiones pretéritas con interpretaciones y valores modernos.

J. Scheid ("*Le sens des rites. L'exemple romain*", pp. 39-63) considera la paradoja del caso romano cuya religión, si bien parece existir sólo como obligación ritual ofrece, en cambio, un sinnúmero de interpretaciones, en ocasiones, contradictorias.

En "*Rites et 'croyances' dans l'épigraphie religieuse de l'Anatolie impériale*" (pp. 74-115) N. Belayche, a partir del análisis de diversas

estelas anatólicas —de contenido “confesional”— estudia la noción de *pistis* (valioso el variado espectro semántico que sugiere sobre este término, cf. pp. 78-84), poniendo énfasis en la experiencia individual respecto de lo divino, no sin dejar de sugerir el influjo que del pensamiento de tales estelas parece advertirse en las *Confesiones* agustinianas. El trabajo de N. Belayche está enriquecido con numerosas ilustraciones.

Apoyada también en la experiencia individual del fenómeno religioso está la intervención de Ph. Borgeaud (*Rites et émotions. Considérations sur les mystères*, pp. 189-229) que muestra los lazos que religan emoción con ritual, poniendo en evidencia, por un lado, cómo las emociones se ritualizan en los cultos y, por el otro, en sentido inverso, cómo los ritos son capaces de producir emociones.

J. Dillon, al ocuparse de la religión en el tardío helenismo (*The Religion of the Last Hellenes*, pp. 117-147), subraya el equilibrio entre práctica y especulación que se advierte en filósofos neoplatónicos quienes combinaron de manera armoniosa culto y filosofía, a la vez que destaca el interés de estos pensadores por mantener viva la tradición.

Enriquecen este *Entretien* las contribuciones de tres especialistas en creencias que si bien se mantienen al margen de la religión romana, tuvieron con ésta ciertos ligámenes dada la expansión de la Urbe por el cercano Oriente durante el período imperial. En ese orden, F. M. Simón, al ocuparse del problema del ritual entre los celtas, pone énfasis en la manera cómo este ritual fue juzgado por griegos y romanos (pp.149-188); el caso de la religión judía, analizado por D. Stökl Ben Ezra (*Templisierung: Die Rückkehr des Tempels in die jüdische und christliche Liturgie des Spätantike*, pp. 231-287), clave en el horizonte espiritual de la antigüedad luego de la derrota infligida a Jerusalem en época del emperador Tito y de la ulterior diáspora de su pueblo. Por último, la contribución de J. Kellens (*Liturgie et dialectique des âmes*, pp. 289-308), orientada al estudio de la relación entre liturgia y pensamiento en la religión mazdeísta, la que ofrece un perfil diferente a la hora de considerar los ritos de las religiones mediterráneas tradicionales.

El mérito de los *Entretiens de la Fondation Hardt* radica en que no sólo recoge la exposición de especialistas en una determinada cuestión, sino también en que incluyen la discusión que ésta genera, lo que permite una pluralidad de exégesis nacida de la confrontación de ideas, en algunos casos, no siempre coincidentes. En el volumen motivo de esta nota, el punto de convergencia de los estudiosos en sus

análisis de las cuestiones de ritos y creencias en el mundo romano radica en destacar la *liaison* existente entre rito y creencia y cómo ésta se desarticula cuando el imperio se ve invadido por cultos orientales fundados, más que en el ritual, en la fe y en la interioridad de la persona.

Enriquece el volumen un nutrido *Index locorum*.

*Hugo Francisco Bauzá*



## MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ

### Su fallecimiento

El 4 de febrero de este año dejó de existir en España el ilustre latinista D. Manuel C. Díaz y Díaz. Pertenece don Manuel a la ilustre pléyade de clasicistas del mundo hispánico, de la que formaron parte entre otros, Manuel Fernández Galiano, Luis Gil Fernández, Martín Sánchez Ruipérez, Antonio Tovar y Francisco Rodríguez Adrados, entre los más notables, todos ellos, compañeros y amigos de don Manuel.

Díaz y Díaz, tras licenciarse en Filología Clásica en la Universidad Complutense en 1945, completó su formación académica en Alemania especializándose en latín vulgar. En ese orden, amén de una obra internacionalmente reconocida, formó un importante equipo de estudiosos quienes ahondan en esa disciplina.

Entre otras labores profesionales, don Manuel se desempeñó como catedrático en las Universidades de Valencia, Salamanca y, posteriormente, en la de Santiago de Compostela, de la que llegó a ser Profesor Emérito. Consta también en su haber académico el ser Doctor *honoris causa* por las universidades de Lisboa, Salamanca y Coimbra.

El profesor Díaz y Díaz deja tras de sí una vasta labor filológica y humanista. Entre sus obras más renombradas –y de insustituible consulta– se cuentan: el *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevii Hispanorum*, su *Antología del latín vulgar*, sus *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media española* y, entre otros trabajos de valía, su edición crítica del *Satiricón* de Petronio (en dos volúmenes), editada por la prestigiosa Colección de autores griegos y latinos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

Quienes tuvimos el gusto de conocerlo, amén del saber específico en su *métier*, nos place destacar su calidad de humanista, haciendo propia la máxima de Terencio: *homo sum nihil humani a me alienum puto*. Don Manuel pertenece a la saga de los auténticos filó-

logos cuya meta es descubrir el *lógos* vivo en la letra muerta, y transmitirlo a sus discípulos.

La circunstancia de que en los últimos años se había ocupado de temas del *imaginaire*, como se advierte en varios de sus trabajos publicados tanto en España cuanto en Portugal, justifica que lo recordemos en este volumen. Va también esta nota como testimonio de afecto y gratitud de parte de quien la firma.

*Hugo Francisco Bauzá*

MESA DIRECTIVA

- 2007-2009 -

Presidente

Dr. JULIO H. G. OLIVERA

Vicepresidente 1°

Dr. ROBERTO J. WALTON

Vicepresidente 2°

Dr. AMÍLCAR 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 en el mes de septiembre de 2008 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,  
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina  
correo-e: [pellegrinirj@gmail.com](mailto:pellegrinirj@gmail.com)

