

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
.Compilador

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

- VI Jornada -



ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES
2006

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Compilador

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

-VI Jornada-

ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Buenos Aires – 2006

Bauzá, Hugo

El imaginario en el mito clásico : VI Jornada / Hugo Bauzá ; coordinado por Hugo Bauzá -

1a ed. - Buenos Aires : Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2006.

152 p. ; 23x14 cm.

ISBN 987-537-060-6

1. Filosofía. I. Bauzá, Hugo, coord. II. Título

CDD 100

Fecha de catalogación: 25/08/2006

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. Hugo Francisco Bauzá

Ilustración de tapa: Estela votiva de *Caballero Tracio*, arte helenístico, s. II a.C. (Fotografía: Francisco Marshall)

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.

ISBN-10: 987-537-060-6

ISBN-13: 978-987-537-060-9

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

Av. Alvear 1711, 3^{er} piso - 1014 Buenos Aires - República Argentina

Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

ÍNDICE

Palabras liminares, por Hugo Francisco Bauzá	5
<i>Gilbert Durand y el mito-análisis</i> , por Joël Thomas	11
<i>El mito ecuestre y la transmisión del imaginario heroico</i> , por Francisco Marshall	25
<i>Orfeo y la mística griega</i> , por Leandro Pinkler	39
<i>El mito del andrógino y la naturaleza humana. Núcleo clásico e irradiaciones helenísticas</i> , por Francisco García Bazán	49
<i>Algunas consideraciones sobre la imagen del padre en el mito clásico</i> , por Raúl Ballbé	69
<i>El mito del vellocino de oro en la tradición alquímica</i> , por Bernar- do Nante	79
<i>La representación mítica del mal: una representación filosófica desde la perspectiva de Paul Ricoeur</i> , por Cristina Miceli	91
<i>Coriolano, reescrituras shakesperianas de B. Brecht, J. Osborne, S. Berkoff y E. Pavlovsky</i> , por Jorge Dubatti	103
<i>Hefesto - Dédalo: técnica de dioses y técnica de hombres</i> , por Graciela C. Sarti	123
<i>La Titanomaquia en Hegel</i> , por Silvia Chorroarín	133
Reseñas bibliográficas	147

PALABRAS LIMINARES

El Centro de Estudios del Imaginario (CEDELI), miembro titular del *Groupe de Recherches Européennes Cordonnées – Centres de Recherches sur l'Imaginaire* (GRECO-CRI), con asiento en Francia y con reconocimiento del *Centre National de la Recherche Scientifique*, reúne anualmente en su sede de pertenencia, la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, a estudiosos del campo del imaginario en una jornada donde se exponen y debaten problemas vinculados con ese campo del saber. Son estos trabajos resultado de una labor de investigación llevada a cabo por los miembros de dicho Centro y por otros interesados en ese ámbito de estudio.

El presente volumen recoge los trabajos correspondientes a la VI Jornada sobre “El imaginario en el mito clásico” celebrada por el CEDELI los días 25 y 26 de agosto del año 2005.

Se destaca que se considera la voz Imaginario no en el sentido tradicional según la interpreta el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española –que la entiende como un adjetivo referido a “lo que sólo tiene existencia en la imaginación” (s. u. ed. 1970, pág. 31)–, sino pensada como sustantivo tal como se viene imponiendo en el ámbito de las ciencias sociales, en particular, después de la publicación del estudio, ya célebre, de Gilbert Durand *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (París, 1960) donde se pretende fundamentar un “imaginario mental”.

La voz *imaginaire*, pensada como sustantivo, con antelación a Durand, había sido utilizada por otros estudiosos franceses; en ese orden, Jean Paul Sartre publicó un trabajo sobre esas cuestiones al que tituló *L'imaginaire* (París, 1940).

En lo que compete al campo de las ciencias referidas al estudio del hombre en todas sus modalidades, las décadas del '40 y del '50, como consecuencia de lucubraciones surgidas en la posguerra, produjeron –principalmente en Francia– un *revival* de los estudios antropológicos y sociales, los que, en diálogo fructífero con los logros de la psicología, la hermenéutica y otras ramas del saber, dieron como resultado una mirada interdisciplinar cuya pretensión apunta a comprender al hombre no de manera

escindida, sino plena. Nombres como los de H. Bergson, J.-P. Sartre, C. Jung, G. Bachelard, J. Piaget, entre otros, no pueden ser omitidos a la hora de ver cómo se articula esa nueva mirada que el profesor Durand engloba bajo la voz *imaginaire*.

Si bien cabe a cada uno de estos pensadores un papel decisivo a la hora de formular una nueva articulación de las ciencias humanas, corresponde destacar que es H. Bergson quien, al considerar filosóficamente el problema del tiempo, puso énfasis en la noción de introspección, con lo que abrió nuevos canales de análisis del pensamiento, según se advierte en trabajos que en la actualidad son considerados clásicos, vgr. *Essai sur les donnés de la conscience* (1889), *Matière et Mémoire* (1896) y, entre otras obras significativas, *L'Évolution créatrice* (1907), estudios éstos en los que el filósofo puso en consideración “un retour conscient et réfléchi aux donnés de l'intuition”. El bergsonismo, que tuvo vasta influencia en el pensamiento europeo de entreguerras, sin perder validez en cuanto a sus planteos sustanciales cedió terreno, sin embargo, ante los postulados de otro pensador de relieve: Gaston Bachelard.

Este estudioso, químico de profesión, después de haber advertido que el saber puramente racional no le permitía el acceso a otras cuestiones inherentes a la naturaleza humana, se esforzó por dar fundamento epistemológico a un campo del conocimiento donde, en aras de comprender el funcionamiento de la psique, entraran en juego no sólo lo que el ser humano elabora de manera racional, vale decir, mediante el discurso “diurno” –atento al acto de la reflexión y al discernimiento crítico–, sino también lo que opera en el pensamiento “nocturno”, entendiéndose por tal lo referido a las lucubraciones inconscientes; son éstas las que, en definitiva, condicionan el ámbito “arquetipal” donde se fundamentan las ideas y los conceptos. Mediante esa introspección Bachelard trató de evitar la esquizofrenia que, desde hace casi dos milenios, viene escindiendo al ser humano al separar en él, por un lado, lo que compete al campo de la razón y, por el otro, lo que pertenece al terreno de los afectos.

Bachelard formula la idea –retomada hoy por Claude Lévi-Strauss– de que el hombre es un ser anfibio, en tanto deambula en dos mundos –el de la inteligencia y el de los afectos– y es por ello que, en aras de alcanzar una visión integral del ser humano, entiende este pensador que ambos mundos deben –necesariamente– ser tenidos en consideración. Tal punto de vista es el que, en otro lenguaje, los antiguos griegos expresaron mediante dos formas de lenguaje –el del *lógos* y el del *mythos*–, vistas éstas no como dos vías de entendimiento y expresión dicotómicas, sino complementarias.

El conocido trabajo de Wilhelm Nestle –*Von Mythos zum Logos* ‘Del mito al logos’ (1940)– intentó –en vano según nuestra opinión– mostrar la caducidad o, al menos, el opacamiento del mito ante al progresivo avance del pensamiento lógico o racional. De ese modo, el estudioso formula la irreversibilidad del pasaje del *lógos* al *mythos*, sin considerar que hay circunstancias en que el ser humano actúa movido por los afectos –la dimensión pasional, que encuentra asiento preferentemente en el mito–, sin que ello sea obstáculo para entender que existen otras circunstancias en que, en cambio, actúa impulsado por el intelecto –lo que corresponde al campo del *lógos*–. Una y otra funciones deben ser tenidas en cuenta a la hora de inteligir esa naturaleza, maravillosa y terrible al mismo tiempo –según refiere el coro en una de las piezas de Sófocles–, que llamamos hombre.

L’ imaginario, tal como lo interpreta Durand, se impone como un referente clave en el que confluyen todos los mecanismos que operan en el pensamiento, tanto en su quehacer consciente, cuanto en el inconsciente por lo que, en su operar, entran también en juego aquellos descubrimientos que Freud, Jung y otros cultores del psicoanálisis han proporcionado sobre la importancia del inconsciente –ya individual, ya colectivo– a la hora de establecer la dinámica de la psique.

El pensamiento racional es válido en tanto permite una reflexión lógica, una actitud crítica y un método que se interesa por las causas –*felix qui potuit rerum cognoscere causas* ‘feliz quien pudo conocer las causas de las cosas’, formula Virgilio en una de sus composiciones más celebradas (*Geórgica*, II 490)–; empero, existe un área de la psique en la que ese método no parece tener competencia: el ámbito donde moran las fantasías, la imaginación, los sueños, es decir, el mundo nocturnal que el psicoanálisis ha sacado a luz y que el surrealismo ha convertido en arte. Éste, por lo demás, parece funcionar como *background* que explica, condiciona y fundamenta las lucubraciones teóricas de “lo diurno”, según postula C. Jung.

Imágenes, símbolos, signos y otras figuras urdidas por la psique, tanto las pertenecientes al terreno de lo visual, cuanto al de otros dominios expresivos, son elementos valiosos para comprender la manera como el hombre “organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno”, Durand *dixit*. Y es *l’imaginaire* ese campo del saber –sin entrar a discernir si se lo debe considerar ciencia, disciplina o método– el que pone en funcionamiento una operación de naturaleza interdisciplinar. En esa dinámica entra en combinación una pluralidad de saberes –antropología, sociología, historia, historia de las religiones, filología, filosofía...–, en diálogo enriquecedor, en favor de proponer una hermenéutica capaz de aprehender al ser humano de manera integral.

Durand, discípulo de Bachelard, entiende por *imaginario* “el conjunto de representaciones (símbolos, imágenes, signos) a través de las cuales el hombre organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno”. *L’imaginaire* se impone así como un referente clave en el que confluyen todos los mecanismos cerebrales que operan en el pensamiento; en ese sentido, son decisivos los aportes que los cultores del psicoanálisis han brindado a la hora de discernir la actividad de la psique.

En la línea de Durand se inscribe una pléyade de estudiosos entre los cuales menciono los nombres de Joël Thomas, Jean-Jacques Wunenburger, Lambros Couloubaritsis, Corín Braga y Lucien Boia, entre los más conocidos.

En el propósito de dar fundamento epistemológico a los estudios sobre *l’imaginaire* –utilizo deliberadamente la palabra francesa para evitar la confusión a que suele prestarse la voz hispánica “imaginario”– son también de vital importancia las contribuciones de Jean Piaget a propósito de la formación del símbolo en la infancia, de Claude Lévi-Strauss y su lectura estructural de las ciencias sociales y, más modernamente, las de Cornelius Castoriadis; de este último destaco dos trabajos notables –*L’institution imaginaire de la société* y *L’imaginaire social et l’institution*–, en los que el autor delinea las bases de la red o tramado de representaciones mentales que denominó “imaginario social”.

Como podrá advertir el lector, el campo de estudios del *imaginaire* es vastísimo y compete a todas las manifestaciones del saber. En el caso específico de esta Jornada, hemos aplicado su enfoque al análisis de algunos mitos greco-latinos para ver de qué manera su “carga simbólica” ha sido resemantizada en obediencia a una nueva manera de entender los problemas históricos, políticos y culturales.

En cuanto al mito clásico, de las numerosas exégesis vertidas sobre su naturaleza, atiendo preferentemente al planteo del historiador de la religión helénica Walter Otto quien, juntamente con Erwin Rohde, en la conocida polémica sobre una nueva lectura de lo griego, en oposición a Wilamowitz-Möllendorf, defendió las ideas del entonces joven Nietzsche.

Para W. Otto, el mito implica la revelación de un saber primordial, saber suprahistórico mediante el cual cada momento del devenir vuelve a transmitir un conocimiento que escapa a la intelección racional. Con todo, soy consciente de que la lectura de este pensador no agota, ciertamente, la pluralidad de sentidos que encierra la voz mito, pluralidad sobre la que me he ocupado en un reciente volumen de mi autoría: *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica* (Buenos Aires, FCE, 2005).

Recoge también esta compilación una contribución del citado Joël Thomas, profesor en la Université de Perpignan, donde el estudioso delinea las ideas vertebrales del *imaginaire* durandiano. Tuve ocasión de escuchar este importante trabajo en el Coloquio internacional de filosofía “La pensée mythique: figures, méthodes, pratiques”, celebrado en Lyon y Bruselas, en octubre de 2005, con la coordinación de los profesores Lambros Couloubaritsis y Jean-Jacques Wunenburger. Mi agradecimiento al citado profesor Thomas por esta colaboración que enriquece el presente volumen y que, para comodidad de los lectores, hemos vertido a la lengua española.

Hugo Francisco Bauzá

GILBERT DURAND Y EL MITO-ANÁLISIS

Por GILBERT DURAND

Crede mihi, plus est quam quod videatur imago.
'Créeme, la imagen es más que lo que parece'.
(Ovidio, *Heroidas*, XIII 53)

El texto de presentación de este coloquio, propuesto por Lambros Couloubaritsis, Bruno Pinchard y Jean-Jacques Wunenburger, subraya que las exégesis mitológicas en general están marcadas “por la oposición entre la idea de que el mito sería comprendido como mito por todo el mundo y la que considera que no existiría un género autónomo que podría ser calificado como mito”. Esto es particularmente cierto respecto de los estudios sobre la Antigüedad, donde se advierte que ambas corrientes se oponen, contraponiendo, por un parte, a los “hipercríticos”, y, por la otra, a aquellos que se podría llamar los “fideístas”, que confieren valor primordial al mito.

Uno de los grandes méritos de G. Durand, en mi opinión, es haber, desde los años 60, superado esta aporía, y haber desbloqueado la situación proponiendo una tercera vía a la comunidad científica: una metodología que tome en cuenta dos parámetros. Si se me permite, por un lado, la memoria de las imágenes, estable, perenne; y, por el otro, su respiración, lo que las designa como cambiantes, móviles, inscriptas en las corrientes históricas y culturales, y en el movimiento mismo de la vida y de su evolución.

Ahora bien, la hermenéutica que nos propone G. Durand afirma justamente el entrelazamiento, la reconciliación de esas dos corrientes, y evita, pues, los discursos monocéntricos, diciéndonos: “todo vuelve hacia el Origen”, o “todo está en la diversidad”. Su concepción de una cuenca semántica muestra bien cómo el río de imágenes míticas se transforma desde arriba hacia abajo, de su fuente a su delta, y pasa por mutaciones, mestizajes, ropajes (en particular el de la literatura; puedo remitir en nota a Thomas (dir.), 1998; y a Monneyron y Thomas, 2002)¹.

¹ Se sabe que la mitocrítica y el mitoanálisis están asociados en una teoría de conjunto: la mitocrítica. Para los vínculos entre mitocrítica y mitoanálisis, cf. Durand,

La *Introducción a la metodología* (Durand, 1996) nos describe esas metamorfosis del río a través de esas corrientes fundadoras, la división de las aguas (el discurso plural de las diferencias, corrientes, escuelas), las confluencias, después el enlace de los ríos, y finalmente el agotamiento en los deltas, y las derivaciones.² Para hilar la metáfora referida al río, uno extrae de ella la idea de que el río del cuerpo mítico es a la vez existente e inexistente: como la partícula subatómica, no puede asírsela de otra manera que en una incertidumbre; es indisolublemente memoria y respiración.

La memoria mítica tiene necesidad de su respiración, y viceversa, pero es muy difícil asirlas juntas. Respecto de ese plan, es preciso prestar mucha atención a las intuiciones, a menudo fulgurantes, de un Pascal Quignard³, que subrayan, a partir de Derrida y Blanchot, que el origen no existe en sentido histórico. No hay comienzo, no hay memoria del comienzo (como J.-F. Mattéi lo ha puesto bien en evidencia en su comunicación a ese coloquio).

El mito es una de las formas que sueña esta memoria, como experiencia de la Pérdida; y el saber, como *episteme*, es la memoria de esa memoria. De ahí, el mito no *viene* de ninguna parte; el mito no hace más que *conducirnos* hacia allí; es, propiamente hablando, una *u-topía*, un no-lugar, al mismo tiempo que es una *u-cronía*, un no-tiempo. Es preciso entonces resignarse a un corolario del principio de incertidumbre: aquél de la interferencia del observador en el campo de su observación; se lo quiera o no, desde que se mira el mito, se lo hace con nuestra razón⁴. Desde que los racionalistas hacen pasar el mito de la esfera de lo dicho a la del saber racional, en cierto modo caen en la trampa: *ellos han hablado de esto*, y lo han matado⁵. El *anima* se oculta cuando el *animus* la observa, para para-

1996, p. 205: "Cuando la 'grandeza relativa' de una obra coincide, si no con el siglo, al menos con una 'cuenca semántica', es preciso deslizar una mitocrítica a un mitoanálisis. Ese deslizamiento es, en principio, muy simple: consiste en aplicar los métodos que hemos elaborado para el análisis de un texto a un campo más amplio, el de las prácticas sociales, de las instituciones, monumentos en tanto documentos. Dicho de otro modo, pasar del texto literario a todos los contenidos que le competen".

² De ese modo, la mitocrítica de las *Confesiones* de san Agustín desemboca en el mitoanálisis de las corrientes agustinianas. Cf. Durand, 1996, p. 217.

³ Bien replanteadas en el artículo de Benoît Vincent, "Epistemología y mito", publicado en *Questions de mythocritique* (Chauvin, Siganos et Walter, dir., 2005), que constituye el último y más interesante estado de la cuestión sobre el pensamiento mítico.

⁴ Incluso es preciso admitir, en esta perspectiva, y en la lógica sostenida por H. Gadamer, que el mitoanálisis de G. Durand no es heurístico sin una implicancia personal del investigador, que debe aceptar que él está en el objeto que estudia. Y, como lo sugiere no sin malicia J.-J. Wunenburger, en esta lógica, "por una suerte de astucia de la historia, el mitoanálisis ha contribuido, quizá, a remitizar el mundo" (Wunenburger, 2005, p. 82).

⁵ Mallarmé habría hablado de "lo ausente en todo aroma".

frasear a Claudel. Es también lo que expresaba Rilke, en tanto poeta, cuando escribía: “El lenguaje de los hombres me aterra. Ellos dicen: ‘Ésta es una casa, éste es un perro’, y al decir esto matan lo que nombran”. De este modo el mito existe, pero “en profundidad” no se lo puede describir, señalar o analizar como a cualquier relato. Quignard, en tanto poeta, lo dice: “Vinimos de una escena en la que no estábamos” (Quignard, 1994, p. 7). Y Ovidio, otro poeta, tenía ya la misma intuición:

Crede mihi, plus est quam quod videatur imago.

“Créeme, la imagen es más que lo que parece” (*Heroídas*, XIII 53)

Yo soy otro. Esto no nos simplifica la tarea, pero no podemos extender el mito sobre el lecho de Procusto sin mutilarlo. Explicarlo (etimológicamente, ‘extenderlo’), es aplanar su complejidad. En ese espíritu, J. Boulogne propone una teoría interesante según la cual el mito es la representación más eficaz que una sociedad haya encontrado para tener éxito en domesticar lo invisible y lo desconocido, pero en consonancia con el conjunto de otros conocimientos vigentes, en particular, los de la ciencia y la historia.

La complejidad, he ahí la palabra. Me parece que el análisis de los mitos es un campo donde las teorías de la complejidad dan los mejores resultados. Y allí encontramos a G. Durand y con él a E. Morin. Ellos han estado entre los primeros en medir el interés de la sistémica, como teoría de la complejidad, en las ciencias humanas en general, y en el análisis de mitos en particular. Corresponde a G. Durand haber establecido que, en el relato mítico, la lógica de lo inteligible y la de lo sensible no se oponen en términos aristotélicos de exclusión, sino en términos más platónicos de lógica del “tercer tipo”, que sobrepasa el discurso de exclusión (o... o...), pero también el discurso fusional (y... y...).

Ustedes subrayarán que es ése precisamente el último estado de la presentación de las estructuras antropológicas de lo imaginario de G. Durand. No siempre se ha visto allí la articulación entre estructuras binarias (los dos regímenes: diurno, nocturno) y ternarios (las tres estructuras: esquizomórfica, sintética, mística; las tres lógicas principales: exclusión, causalidad, analogía). De hecho, dos y tres están entrelazadas en torno de las nociones de complejidad y de organización. Lo “nocturno sintético” puede, en mi opinión, coincidir con el lugar organizativo de la transformación que opera a partir de dos polarizaciones dinámicas que son el régimen de la oposición, el del Padre, y el régimen fusional, el de la Madre. La zona central, metamórfica, inscripta en el tiempo, aparece entonces como la del Hijo y de la Hija: ella es por excelencia el lugar de la mediación.

Lo que vuelve a significar –y esto lo debemos a G. Durand– que, para asir la complejidad de una figura mítica, no debemos cortar sumariamente el nudo gordiano, porque, como lo dice M. Serres, “sólo el poder corta el

saber" (Serres, 1980, p. 153); sino desatar pacientemente el tramado urdido por las constelaciones de imágenes.

R. Calasso es quien subraya de manera poética, y muy profundamente, que "los mitos están constituidos por relatos entrelazados y trenzados a semejanza de la guirnalda de mundos, de "los rizos del cielo" que percibía Platón, coronas con las que se adornaba la cabeza de los héroes, cintillas que colgaban de los cuernos de los toros" (Dumoulié, 2005, p. 109). En particular, las figuras divinas de la mitología no son ni principios ni funciones: ellas tienen una naturaleza más compleja. Es, sin duda, por eso que dos clases bien diferenciadas de sacerdotes estaban asociadas a las figuras divinas mayores: el colegio de los Flamines, cuyo papel está ligado a la memoria y a la estabilidad de lo sagrado, que cuida para que las características de la divinidad no cambien; y el colegio de los Pontífices, los "paseantes", se sitúa, antes bien, con relación a una "respiración" ciudadana, que establece el lazo entre la sociedad y sus dioses, y de ese modo lleva a cabo el *aggiornamento*, las mutaciones necesarias, con el fin de adecuar la figura divina a los cambios de este organismo vivo y mutante que es la sociedad.

Para fundamentarme tomaré como ejemplo la figura de Apolo. Durante largo tiempo, se lo ha situado en el papel de dios luminoso, solar; dios de la victoria y de la elucidación, del que la mántica es una de las formas. Es preciso ascender de las tinieblas a la luz, de la barbarie a la civilización; y se comprende, en ese contexto, que Augusto lo haya elegido como su dios tutelar. Sobre ese plano, pertenece típicamente al régimen diurno "heroico" de G. Durand, ligado a la vez al combate y a la victoria.

Pero el reciente libro de M. Detienne, *Apollon le couteau à la main* (Detienne, 1998), muestra que Apolo mantiene lazos con esas tinieblas que combate, y justamente porque las combate. Lo puro supone lo impuro. De ahí pues que Apolo deba tener vínculos con lo impuro. Se estaría en una lógica próxima a la del *Tai-Ki* chino, con una referencia de lo negro en el blanco, y de lo blanco en el negro. A través de una oposición sumaria entre Apolo y Dioniso se descubre una suerte de parentesco entre el Apolo solar y el Dioniso nocturno; hay un poco de Dioniso en Apolo, aun cuando no se lo pueda conocer. El Apolo pítico de Delfos es sauróctono, matador de la serpiente Pitón, matador del dragón, en una lógica diairética. Pero *pytein* quiere también significar, en griego, 'podrir; esta pudredumbre fértil, ¿no es ella misma, en un culto misterico, símbolo del pasaje metamórfico hacia otro estado? Entonces se comprende mejor los mitos según los cuales el carro del sol deviene barca nocturna, en la cual remonta el río primordial, durante la noche y bajo tierra, para volver del Oeste al Este, del poniente al levante, y renacer en la aurora.

En cuanto a Dioniso, participa también, y por las mismas razones, del principio solar, pero bajo la forma del calor del entusiasmo. Nietzsche lo había intuido cuando decía que detrás de Apolo, hay un fondo dionisiaco, en tanto que Dioniso tiende a convertirse en Apolo. Es también lo que ha señalado A. Siganos en su literatura, a través de su distinción entre la escritura dedaleana (apolínea) del *cogito*, “pienso”, y la escritura minotáurica (dionisiaca) del *cogitor*, “soy pensado”, sobreentendiendo que esas dos escrituras no se excluyen la una a la otra (Siganos, 2005, p. 114). También se comprende mejor que los discursos esotéricos en torno del culto de Apolo y de Roma de los que nos habla Macrobio en sus *Saturnales*, hayan enseñado que “Apolo y Dioniso son lo mismo”. Y al mismo tiempo se comprende que Plutarco escribiera: “El sol es tan diferente de Apolo como la luna es diferente del sol” (*De E Delphico*).

Al poner en relación el mundo luminoso y el nocturno, Apolo es, pues, un “paseante”. En efecto, eso forma parte de sus epiclisis. Existe un Apolo tejedor de ciudades, un Apolo médico, *medicus* (cf. Thomas, 1985), un Apolo *loxias*, “torcido”, especialista en una aproximación “oblicua”; todos ellos son mediadores, transformadores, purificadores, ligados a un pasaje a la vez restaurador e instaurativo. En una palabra, Apolo es uno de los dioses por excelencia de la intuición y de la medición. En eso, como figura solar, no es el que encarna el principio luminoso, sino, antes bien, el que actualiza, lo que explica que a veces sea confundido con Janus, también él dios de los comienzos y dios de la iniciación (Thomas, 1987). Es la energía cósmica y solar controlada, transformada, puesta a disposición de los hombres, y merecida por ellos, en una forma de *feed-back*, para su apertura y su evolución civilizadora. Es este Apolo del que Sócrates es devoto: es también el que Virgilio convoca su retorno en la *Bucólica* IV, y retoma la profecía de la última Pitia, “Un día volverá Apolo, y será para siempre, religando en un hermoso resumen lo efímero (“un día”) y lo intemporal (“siempre”)⁶; y es, en el tiempo, lo que evoca Baudelaire en el *Poème du Haschich*: “¿No hay un Apolo para todo hombre que lo merezca?”.

De ese modo, lo impuro se encuentra en la misma génesis del arte apolíneo de dar forma. Existe un lazo entre el Apolo oracular y el Apolo fundador, tejedor de ciudades: es en el acto “heroico” y diáritico de separar que la gesta de fundar recibe el brillo de la purificación, al mismo tiempo que opera la fusión fraterna entre Apolo y Dioniso, y también entre Apolo y Diana, su gemela, su paredro femenina. Para inaugurar, fundar, comenzar, dar forma a los lazos sociales, la Fundación tiene necesidad de la luz

⁶ Al pasar del mitoanálisis a la mitocrítica, se podría hallar de esto un reflejo literario en el célebre *incipit* de la *Investigación*: “Durante largo tiempo, me he acostado *temprano*”.

de Apolo, pero también de la violencia y de la desmesura, que son también las virtudes de este Apolo en marcha. Para retomar una fórmula de M. Detienne, Apolo es *el arquitecto de lo puro y de lo impuro*. Como Dioniso, pero de manera diferente, Apolo tiene que ver con la locura, lo que coloca a ambos aparte de los otros dioses. Concluiré esta digresión sobre Apolo con una frase de Detienne: "Al marchar sobre los pasos de Apolo, he atravesado paisajes habitados por muertes y manchas; por plagas y locura. En todo momento, Dioniso estaba allí" (Detienne, 1998, p. 238). En el corazón mismo del proceso fundador y organizador, encontramos oposiciones estructurales tendientes a su propia liberación. Y en cada una de estas tres instancias, incluida la instancia organizacional, Apolo está presente.

J-P. Vernant ha puesto en evidencia un esquema muy comparable para el "dúo" Hermes/Hestia (cf. Vernant y Vidal-Naquet, p. 56): a Hestia, diosa del hogar, el interior, lo cerrado, lo fijo, lo estable, lo enraizado; a Hermes, dios de los viajeros y de los ladrones, de todo lo que pasa y transita, a él le corresponde tener competencia sobre todo lo que toca al exterior, a la movilidad, a la apertura. Pero la sociedad griega no se entiende más que en su relación: tejida entre lo móvil y lo inmóvil, la memoria y la respiración, la estabilidad y la movilidad. Los griegos tienen necesidad de rendir un culto a la vez a Hermes y a Hestia, al igual que su democracia, ese "milagro griego" fundador de nuestras democracias modernas, no puede situarse más que en un cruce, un equilibrio inestable entre fuerzas del orden y del desorden, de los que los dos rostros mortíferos y amenazantes son evidentemente la tiranía y la anarquía; pero de esos dos males potenciales nace el único régimen político vivificante: la vida se nutre de la muerte.

Así, la figura de Apolo, la de Hermes, no pueden ser aprehendidas más que en la complejidad de diferentes facetas que las aclaran mutuamente. Ellas son tomadas en una *unitas mutiplex*. Es preciso reconocer que habríamos podido ensamblar mucho peor las diferentes piezas del *puzzle*, si no hubiésemos tenido el recurso obtenido por la herramienta metodológica: el encuentro casual del mitoanálisis de Durand. El deambular durandiano utiliza la metodología de lo imaginario como soporte hermenéutico que da sentido a materiales preexistentes, reunidos por un método analítico. De un extremo al otro, estamos en una marcha fenomenológica. Subrayaré, finalmente, que nuestras conclusiones están en consonancia con las teorías de la complejidad y la sistémica: la figura de Apolo es una organización dinámica compleja, una aparición entre fuerzas de luz y fuerzas de tinieblas.

Este aspecto heurístico de las teorías de la complejidad, aplicado al estudio de los mitos, e inducido por el mitoanálisis de G. Durand, nos incita a abordar otra dimensión de la exégesis de los mitos, diacrónica, la

del trayecto antropológico de Durand. La misma definición de la cuenca semántica sitúa el principio de la respiración del mito en la duración. El mito vive en la historia, y se transforma. Les propondré dos ejemplos.

Tomaré el primero de la actualidad cinematográfica. Allí los mitos están de moda. *Troya* o *Alejandro*, retoman muy libremente relatos antiguos. Muy libremente, pero no de manera sin interés. El Aquiles encarnado por Brad Pitt tiene una enorme diferencia con el Aquiles de la *Ilíada*: aquél es accesible a una sensibilidad que estaba lejos del carácter del Aquiles homérico. Más exactamente, ellos no obedecen a los mismos códigos. El Aquiles homérico vive en un sistema clánico, que reposa sobre la palabra dada y el mito de la “vida corta” que asegura la gloria y la inmortalidad, bien advertido por J.-P. Vernant. El Aquiles de la Warner se comporta como un hombre de nuestro mundo: es accesible a la piedad, ama, vacila, sufre. Por cierto, el Aquiles antiguo conocía, a su manera, todos esos sentimientos: no era un animal, pero los vivía a través de sus propios códigos.

El film no se ha preocupado en absoluto, ha hecho un *aggiornamento*, más próximo a *Alerta en Malibú*, que a Homero. Frente a eso se puede tener dos reacciones. Los hipercríticos no dejaron de señalar el anacronismo: este Aquiles no existe. Pero, para convertirme en abogado del diablo, remarcaré que el otro Aquiles, el de Homero, tampoco existe; por otra parte, estaba visto casi desde tan lejos como el Aquiles hollywoodense, puesto que estamos de acuerdo en considerar que la *Ilíada* ha sido una reconstrucción escrita en el siglo VIII a.C., y que refiere acontecimientos que habrían pasado en el siglo XII. Eso verifica lo que hemos dicho: el mito es una utopía, no existe como un canon, un sustrato absoluto, que se lo pueda establecer con un rigor formal. Entonces, puesto que estamos en un ámbito español, ¿por qué no admitir un funcionamiento en rizomas (para hablar como Deleuze) más que en raíces? Aquiles visto por Hollywood es, sobre ese plano, tan “respetable” como el Aquiles homérico. Se puede aceptar el funcionamiento barroco, el desenvolvimiento vital de una figura cuyo último avatar no valga ni más ni menos⁷ (hecha abstracción del valor artístico) que el prototipo, la *Ilíada*, como primer relato conocido, y no como relato arquetipal, garante de un contenido invariable, sagrado, intocable⁸. De ese

⁷ Con los límites y aporías, sin embargo: los dioses están totalmente ausentes del film, lo que quiere significar que el realizador no ha podido (¿no ha querido?, ¿no ha sabido?) integrar lo maravilloso y lo sobrenatural en el relato.

⁸ ¿No sería, como lo ha señalado muy justamente J.-J. Wunenburger (Wunenburger, 2005, p. 76), lo que diferencia los mitos de las religiones? Por naturaleza, las religiones son más conservadoras, más situadas del lado de la memoria; en primer lugar porque vehiculizan un discurso revelado, cuya invariabilidad es la misma prenda de su eficacia; y también porque, en menor o mayor grado, son guerreras, se sitúan oponiéndose a los incrédulos, los heréticos, los cismáticos. Por el contrario, el movimiento del mito es, se lo ha visto, mucho más flexible, lábil, y su vida misma reposa sobre sus mutaciones.

modo se constituye una suerte de relato “total” que propone, en sincronía, todos los niveles de lectura que constituyen la figura del héroe.

En ese contexto, se puede, por otra parte, preferir la ucronía y la utopía total de un film como *El señor de los anillos*, que propone una suerte de síntesis de todos los viajes iniciáticos, en un cruce, en una *koiné* transhistórica del género épico. De ese modo el mito aparece menos como el vehículo de representaciones establecidas fuera de él, que como una producción fecunda de representaciones.

Guiados por G. Durand, hemos leído un mito en sincronía (la figura de Apolo) y otro en diacronía y en su trayecto antropológico (la figura de Aquiles). Querría tomar un último ejemplo, situando esta vez el problema de las mudanzas que pueden establecerse entre los diferentes campos culturales. He trabajado, con F. Monneyron, en un análisis del imaginario automovilístico contemporáneo (cf. Monneyron y Thomas, 2005, 2006), en particular sobre el plano de evolución de los estilos. Ahora bien, allí también el mitoanálisis es muy iluminador. Cuando hemos señalado y considerado los diferentes estilos de carrocerías, hemos percibido que se construyen con una gran economía de lenguaje mítico, en el número de sus innovaciones y de sus soluciones. Las mismas remiten a formas muy estables, y a constelaciones poco numerosas, de las que cada una tiende a ser dominante en ciertos momentos, según leyes conjeturales ligadas evidentemente a las circunstancias económicas y a la evolución de las técnicas, pero también según la moda, en su relación con el cambio y la periodicidad. En particular, si se toma una instantánea de la producción actual, uno se siente golpeado por la pregnancia de tres tendencias que reúnen tres constelaciones míticas:

- Un estilo agresivo, ligado a la relación del automóvil con la velocidad y con el mundo deportivo. El mismo se vincula fácilmente con las figuras “heroicas” de G. Durand.
- Inversamente, un estilo que privilegia el *cocooning*, el de las “voitures à vivre”, monoespacios, que tienden a desrealizar el automóvil tal como se lo conocía como vector de velocidad, para hacer de él otra cosa: un amparo, un lugar de intimidad, una segunda oficina, una sala de concierto. A través de ese mundo “maternal” y acogedor, se reconocerá ciertamente el imaginario nocturno místico y su “inclinación” protectora –falsamente protectora, además, porque esos automóviles desrealizados corren como los otros, y son también potencialmente peligrosos–.
- Finalmente, una tercera tendencia, ligada a las figuras del tiempo, la única que juega de manera específica sobre la duración, que integra una mirada hacia adelante o una mirada hacia atrás. La mirada hacia adelante es la del futurismo, y del compromiso de acentuar la modernidad del vehículo mediante su estilo; fue el caso de la famosa D. S. de Citroën,

cuyo motor era además el único elemento de arcaísmo... La mirada hacia atrás es la moda del “retro” –con frecuencia atemperada en “neo-retro”– donde cada marca declina las referencias a su propia leyenda, ya por verdaderas evocaciones (el P. T. Cruiser de Chrysler, que juega además sobre un clima, y no se refiere a ningún modelo preciso, sino que los toma de muchos), o, más sutilmente, mediante “referencias”, como lo hace con elegancia la firma Alfa-Romeo, al integrar en un conjunto muy moderno algunos toques evocadores del pasado glorioso de la marca y de los modelos míticos, como la placa de la matrícula colocada a la izquierda. Asistimos entonces a una suerte de *mise en abyme*, entre figuras míticas más vastas, que ponen de moda una tendencia de muy larga duración, y mitos más restringidos, que atañen a la leyenda de la marca.

Se habrá reconocido así, a través de la instantánea de esas tres tendencias, la perennidad subyacente de tres estructuras del imaginario durandiano. Su señalamiento aclara un conjunto de informaciones, una serie de análisis y de estados que, sólo entonces, cobran sentido. Ahora bien, recordémoslo, el referente sobre el que se apoya el modelo es muy estable e invariante, como si las leyes de organización de lo viviente, reproducidas por la *techne* de los productos automovilísticos –como también por la creatividad de los artistas– tendiera a la economía y a un número limitado de soluciones. Ya he indicado cómo el mundo contemporáneo de los deportes colectivos, y en particular el rugby, reproduce fielmente el imaginario de la época clásica, al definir su motivación en función de tres parámetros, que se inscriben, como la epopeya, en la triunidad durandiana, reencontrando la funcionalidad de tipo iniciático que ya había señalado, por ejemplo, en la *Eneida*:

- el combate y la exaltación de los valores guerreros: la victoria se premia. Eso nos remite a estructuras heroicas;
- pero también la solidaridad del grupo, el sentido del deber, del altruismo, las capacidades *funcionales*. He aquí la marca evidente de mística nocturna;
- pero todo eso no sería nada sin el principio que dinamiza el juego, lo inscribe, como la tragedia, en un espacio y un tiempo reglados, y le permite de ese modo tomar sentido: la *circulación* de una pelota, que crea un movimiento en un juego, y lo asimila de este modo a una suerte de juego cósmico.

Encontramos, en el mundo automovilístico, otro diálogo tal como ya hemos referido: el de Apolo y Dioniso; éste se encuentra en el corazón mismo del imaginario del corredor de autos. Por un lado –es lo más evidente–, el

corredor juega con la muerte y con todos los excesos; Dioniso está allí. Pero por el otro, tiene necesidad de rigor, de minucia, de regularidad, como una forma de ascesis, que va a contrabalancear el peso dionisiaco y evitar que lo conduzca a la muerte. Esta vez es ciertamente Apolo el convocado. De este modo, el corredor de competición parece sometido a una doble pulsión simultánea de tipo nietzscheano: está proyectado a la vez hacia las fuerzas de Apolo y hacia las de Dioniso. Dioniso, el dios de la ebriedad, de la locura, de lo irracional es con seguridad el amigo de la velocidad, como de toda embriaguez. Él lo impulsa, lo seduce, lo empuja a franquear el límite. Apolo, el dios de la claridad, de la luz tanto en el cielo cuanto en los razonamientos, de la eluidación (la clarificación), de la explicación, lo inscribe en caminos más sólidos: prudencia, precisión, verificación. El problema, es que cada uno de los dos caminos, tomados aisladamente, mata la competición: si no se escucha más que a Apolo, no se corre el riesgo de tener problemas... pero no se avanza. Y si no se escucha más que a Dioniso, uno se mata. Pero se desea escuchar a Dioniso porque es él quien premia la vida.

El arte del corredor es jugar constantemente lo uno contra lo otro, compensar un exceso por una incursión en el mundo del otro dios; es de este modo como, yendo rápidamente, uno permanece sobre el hilo, como el acróbata, en el límite, yendo rápidamente, pero sin caerse. Eso es, en efecto, lo que los orientales llaman el camino del Tao⁹: en la cima de la montaña, entre dos precipicios.

* * *

¿Puede hablarse de arquetipo, a propósito de esas constelaciones míticas y de sus avatares múltiples? No sé si es la fórmula más oportuna, a causa de los malentendidos y de las polémicas prematuramente vinculadas a esta noción, y que tienen como consecuencia el hecho de que, por mucho, un arquetipo es algo dado *a priori*, a la vez lo primero y perfecto, toda la actividad creadora que tiende a reencontrarlo, aun cuando antes lo hemos definido como *una información de la materia*, que no toma sentido más que en y por la plasticidad del contenido que le permite manifestarse. Sobre ese punto no podría hacer nada mejor que citar a Ovidio evocando, con las palabras del poeta, las mutaciones de lo viviente en el libro XV de las *Metamorfosis*:

Omnia mutantur, nihil interit; (...)
Vtque novis facilis signatur cera figuris

⁹ Es, al mismo tiempo, se lo ha visto, la "cabalgata del tigre"; y no es ciertamente producto del azar si, en muchas iconografías, muestran al mismo Dioniso representado cabalgando una pareja de tigres.

*Nec manet ut fuerat nec formas servat easdem,
Sed tamen ipsa eadem est; animam sic semper eandem
Esse, sed in varias doceo migrare figura."*

"Todo cambia, nada muere (...) La cera maleable, que recibe del escultor nuevas imágenes, no permanece tal como era, pues cambia incesantemente de formas, pero sigue siendo siempre la misma cera; de ese modo el principio vital, se los digo, es siempre el mismo, aunque mude en formas variadas" (*Met.*, XV 165; 168-171)¹⁰.

Adaptaría gustoso la última fase de nuestro propósito, diciendo: "El mito es siempre el mismo, aunque mude en formas temporales", y lo vincularía a la famosa fórmula alquímica: *Eadem mutata resurgo*, 'Renazco la misma, pero diferente', con su espiral mítica que las conferencias de *Eranos* iniciadas por C.-G. Jung había adoptado como *logo*, y que transcribe bien la capacidad de anamorfosis del mito. Para mí, si se desea conservar el arquetipo, la imagen arquetipal¹¹ sería, antes bien, una estructura de tipo especular y holística: por ejemplo, cada episodio de la *Eneida* verifica el entrecruzamiento memoria/respiración del que hemos hablado, pero la *Eneida*, ella misma, se inscribe, como creación poética, en ese mismo esquema: la *Eneida* continúa operando en el interior de quienes la leen, ella es una "máquina de deseos", para retomar la fórmula de Deleuze (Demoulié, 2005, p. 109).

Finalmente, me parece que esta noción de *unitas multiplex* es la que proporciona la mejor imagen del pensamiento mítico, como actualización constante de la Creación, vivida, lo hemos dicho, como principio iniciador, y no como dato histórico inicial. En primer lugar, porque respeta el lazo entre la unidad y la multiplicidad, que hace de éste el motor mismo de la figura mítica y que sitúa en términos de reconciliación lo que es muy a menudo vivido en términos de antagonismo. Luego, porque etimológicamente la noción de *multiplex* connota, en torno del tejido, la complejidad. Se establece así un lazo entre el mitoanálisis, como ciencia humana, la sistémica como descripción de un objeto que puede proceder de una ciencia "dura" y

¹⁰ A ese pasaje puede oponérsele uno "hipercrítico" separatista de Lucrecio:

*Nam quodcumque suis mutatum finibus exit,
Continuo hoc mors est illius quod fuit ante*

'Porque todo eso que al cambiar sobrepasa sus propios límites, moviéndose de este modo, entraña la muerte inmediata de su antiguo yo' (*De rerum natura*, I 670-671).

¹¹ Justamente por esta razón, el psicoanalista J. Hillman rechaza hablar de arquetipos, pero admite la noción de imágenes arquetipales; para él los arquetipos, como los noumenos kantianos, no existen; sólo existen los fenómenos, cuya relación con una forma principal capaz de informar puede ser designada como una característica calificada por el adjetivo "arquetipal". H. Corbin considera lo imaginario como ese "lugar intermediario", *intermundus*, donde los arquetipos devienen visibles en los productos de la imaginación.

la estructura misma del pensamiento mítico. De ese modo, tal vez, devendrá profética la frase de la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss: "Quizá un día descubramos que en el pensamiento mítico y en el pensamiento científico funciona la misma lógica, y que el hombre siempre ha pensado igualmente bien" (Lévi-Strauss, 1958, p. 255); pero es claro que si, en algunos años, la mitocrítica ha podido adquirir derecho de ciudadanía, incluso carta de nobleza en el mundo de las ciencias humanas, el hecho de dinamizar y rejuvenecer la antropología, la sociología, la historia de las religiones, la crítica literaria, lo debemos a hombres como G. Durand o E. Morin. Falto, lo hemos visto, de poder ser analizado por un discurso de razón, o por un discurso de fe, el pensamiento mítico ha permanecido, en gran medida, incomprendido hasta los inicios de la antropología contemporánea que, por su relación con las teorías de la complejidad, por recurrir a un comparatismo, le han otorgado su verdadera dimensión. En ese trabajo instaurativo, G. Durand es una de las figuras fundadoras de esta aventura que sólo empieza a escribirse.

Bibliografía

- Ballestra-Puech, S., "Antiquité gréco-latine et mythocritique", in *Questions de mythocritique*, París, Imago, pp. 21-26.
- Calasso, R., *Les Noces de Cadmos et Harmonie*, París, Gallimard, 1991 (Folio, 1995).
- Chauvin, D. (dir.), *Champs de l'imaginaire*, Gilbert Durand, Grenoble, Ellug, 1996.
- Chavin, D., Siganos, A. et Walter, Ph. (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, París, Imago, 2005.
- Deremetz, A., "Les mythes de la Création", in *Mythe et Création*, Uranie, 1, Lille, Presses Universitaires, 1991, pp. 31-52.
- Detienne, M., *L'invention de la Mythologie*, París, Gallimard, 1981.
- Detienne, M., *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, París, Gallimard, 1998.
- Dumoulié, C., "Désir et mythes", in *Questions de mythocritique*, París, Imago, 2005, pp. 101-110.
- Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, París, 1960 (11^a ed. Dumod, 1992).
- Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, París, Berg International, 1979 (Dunod, 1992).
- Durand, G., *L'Imaginaire, sciences et philosophie de l'image*, París, Hatier, 1994.
- Durand, G., *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, París, Albin Michel, 1996.
- Finley, M-L., *Sur l'histoire ancienne, la matière, la forme et la méthode*, 1987.
- Grandazzi, A., *La Fondation de Rome. Réflexion sur l'histoire*, París, Les Belles Lettres, 1991.

- Jasionowicz, S., "Archétype", in *Questions de mythocritique*, Paris, 2005, pp. 27-40.
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Madelénat, D., "Épopée et mythe", in *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 135-142.
- Monneyron, F. y Thomas, J., *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F., "Que sais-je?", 2002.
- Monneyron, F. y Thomas, J. (dir.), *Automobile et littérature*, Perpignan, P.U.F., 2005.
- Monneyron, F. y Thomas, J., *Dans le Miroir de l'automobile. Essai sur un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006.
- Morin, E., *La Méthode 3. La Connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986.
- Quignard, P., *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- Serres, M., *Hermès V. Passage du Nord-Ouest*, Paris, Minuit, 1980.
- Siganos, A., *Le Minotaure et son mythe*, Paris, P.U.P., 1993.
- Siganos, A., "Définitions du mythe", in *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 85-100.
- Siganos, A., "Écriture et mythe: la nostalgie de l'archaïque", in *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 111-118.
- Thomas, J., *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- Thomas, J., "L'Empire romain et la notion du *divus*", in *Os Imperios do Espirito Santo na Simbolica do Imperio, Angra do Heroismo*, 1985, pp. 205-224.
- Thomas, J., "Janus, le dieu de la genèse et du passage", in *Euphrosyne XV*, Lisboa, 1987, pp. 281-296.
- Thomas, J. (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1974.
- Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P., *La Grèce ancienne, 2. L'Espace et le Temps*, Paris, Seuil "Points", 1991.
- Veyne, P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?: essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983 (red. Points, Essais, 1992).
- Wunenburger, J.-J., "Création artistique et mythique", in *Questions de mythocritique*, Paris, 2005, pp. 69-84.

(Tradujo M. B. B.)

EL MITO ECUESTRE Y LA TRANSMISIÓN DEL IMAGINARIO HEROICO

Por FRANCISCO MARSHALL

Uno de los aspectos más interesantes del mito son sus procesos de transmisión entre las diversas tradiciones culturales. Al conectar diferentes épocas, continentes, idiomas, etnias, credos y clases sociales, el mito forma una cadena inmemorial, transhistórica y transcontinental de símbolos con que se transmite un saber enciclopédico de información cultural, animando comportamientos, estéticas, escrituras e ideologías. Los procesos con que se articula la transmisión nada tienen de lineales o meramente institucionales. Hay mitos en el paisaje, en las pinturas, en los templos y en las literaturas, en las formas de la ciudad, en los cuerpos y en el nombre de los astros. Pero antes, y más que en todo este vocabulario, el mito vive y habita en una palabra —la memoria; éste es el gran territorio donde vive— entre memoria y olvido.

Una vez que actualizamos el mito por medio de procesos mnemónicos, y que la memoria aparece de modo difuso en la sociedad, hay que pensar, en el contexto de un genoma complejo y preciso, las variadas genealogías de la memoria, sus variados estratos y cadenas de sentido. La cuestión es: ¿hasta qué punto conocemos las proteínas y combinaciones que forman el ADN mítico? ¿Cómo podemos comprender la dimensión amplia y exacta de los procesos con que se forman y vinculan nuestras identidades? ¿Dónde están las informaciones dominantes y las recesivas? ¿Cómo ocurren las mutaciones? Mucho puede hacerse en el plano histórico, mediante el rastreo linajes míticos, para ver en qué medida pesan las fronteras y lagunas de semejante empresa hermenéutica.

En esos linajes, la memoria cultural se vehicula y transforma en procesos históricos. Al estudiar un caso referencial, como es la iconología del mito del caballero, entre griegos, romanos, tracios y naciones cristianas, podremos explorar uno de los procesos más paradójicos de la memoria mítica que remite a una cuestión muy simple: ¿cómo nos llegan los mitos?, ¿mediante qué procesos?, ¿con qué cambios? y ¿con qué resultados?

Los procesos de transmisión comprenden diversas gamas de fenómenos de índole autoral e histórica, muchos préstamos y reverberaciones, repeticiones y publicaciones, conquistas y monumentos, genealogías y refundaciones, memorias y creaciones, en una cadena multiseccular de transmisión de la memoria cultural que incluye varios episodios de muerte y resurrección dentro de la tradición.

Eliminada la hipótesis de una transmisión inmutable del mito y considerada la necesaria interpolación histórica, muchas de las circunstancias de su transmisión se configuran como nuevas génesis, nuevas imaginaciones, en que el mito se actualiza y, reformulado, se proyecta hacia el futuro. Aún más, juntamente con la adición histórica de significados en cada enunciación (transformación) del mito, se preservan caracteres cuyo origen puede remontarse hacia millares de años, hasta una frontera intangible del tiempo y de la memoria.

Los casos de la erupción del volcán de Hasan Dag en 13.000 a.C. documentada en una pintura parietal de Çatal Hüyük cerca de 7 mil años después, con una imagen vívida que exhala el frescor de una narrativa asombrosa, exhalando el olor de chamanes, mitos y ritos, y recuerdo del *homo floresiensis*, documentado en el folklore de la Isla de Flores (Indonesia) más de 18.000 años después de su extinción (*National Geographic*, octubre de 2004). Estos hechos son testimonios impresionantes de la larguísima duración de la memoria mítica, y su expresión plástica y verbal en la vida de las comunidades, en una cadena de centenares de generaciones repetidoras y amplificadoras del mensaje mítico. Asimismo, simbolizando la memoria mítica, no está demás observar de qué manera la escritura y sus instituciones mimetizan y perpetúan el mito, como en este caso de Çatal Hüyük, en que la información originalmente preservada por la representación, ahora traducida, acaba de alcanzar el siglo XXI —atravesando cerca de 15.000 años—.

La civilización contemporánea está asediada de manera intensa por la presencia del mito clásico y de una colección de tradiciones míticas provenientes de diversas épocas y lugares. Los símbolos y narraciones de la antigüedad animan o perturban la creación, y se presentan a nuestros sentidos, decenas de veces por día, aun cuando no optamos por estas percepciones; muchas generaciones preservaron este patrimonio, y mitófilos contemporáneos renuevan la pasión mítica con muchos fines, desde el estético hasta el soteriológico.

Constituye una de las quimeras más ingenuas de la racionalidad clásica la presunción de haber superado o domesticado el mito, por medio de la denuncia y del análisis. La presunta victoria del *logos*, pretendida por los filósofos griegos y preservada como programa por numerosas progenies de pensadores, es el mito fundador de una corporación académica pero,

aunque sostenga a una plataforma de combate necesaria para la civilización, es decir, la causa esclarecedora (iluminista), ésta no fue capaz —ni lo es, ni lo será— de revocar la potencia del mito. La permanencia y la larga duración del mito son las condiciones que aseguran la presencia de memorias multiseculares en la ciudad contemporánea, en diversos estratos, y que nos llevan a preguntarnos por los mecanismos de transmisión del mito, así como por sus diversas formas de interactuar con la cultura, cooperando en la creación del tiempo histórico.

En los procesos de transmisión de la tradición mítica, se destaca el rol protagónico de las circunstancias laborales, es decir, el papel de los talleres y guías de trabajadores en la perpetuación del mito, con sus videncias y versiones y sus propios métodos de leer y enunciar la memoria cultural. Esas tradiciones pueden fácilmente desdeñar las determinaciones institucionales, políticas o culturales y transmitir sus memorias a partir de una genealogía formal relativamente autónoma. Si, por un lado, la condición básica del mito es la narrativa, hay que considerar con igual relevancia las reverberaciones plásticas del relato, propiciadas por el carácter concreto del evento mítico, constitutivas de líneas sustantivas de representación del contenido rememorado.

Esa reverberación plástica pone el mito en manos de escultores, epigrafistas, ceramistas, arquitectos y pintores, en el ambiente de talleres y en relaciones muy particulares con mecenas, constructores, comunidades y sus circunstancias. Así, la inmediata aparición del mito como expresión de poetas y su conciliación alegórica con las artes plásticas puede ser una ecuación insuficiente para percibir cómo se transmiten las tradiciones y para explorar lo que contiene un mito.

Seguidamente, examinaremos cómo el imaginario heroico ecuestre se perpetúa en distintas tradiciones, transmitido una suerte de código visual a través del clasicismo, del paganismo, del cristianismo y de diversas ideologías políticas y estéticas urbanas. La figura del héroe a caballo es una fuerza de representación mítica, un código formal que se modula en diferentes contextos y con diferentes funciones sociales; se lo ve así en los mitos ecuestres de la edad del hierro, en el advenimiento de un arte ecuestre en Grecia y en Roma, en las escenas transculturales del caballero tracio, en la figuración tardía de San Jorge, en el arte renacentista y en el imaginario oligárquico.

Imaginario ecuestre

El punto de partida, aquí, es la figura del caballero, que está documentada en la edad del hierro en el amplio circuito de las comunidades medite-

rráneas que incluye también el Mar Negro y el Oriente próximo. Es de suponer que la representación de la acción ecuestre se relacione con la domesticación del caballo. Éste es aún un tema de debate en la arqueología; los más recientes estudios, amparados por análisis comparativos del ADN mitocondrial, sitúan esa domesticación en torno a 6.000 años atrás, en la región sur de Ucrania y de Kazajistán (Vila *et al.*, 2001, p. 477), donde abundan remanentes arqueológicos, si bien acusan una declinación de las poblaciones ecuestres salvajes hacia la edad del hierro. Arqueólogos chinos, valiéndose igualmente de análisis de ADN, reivindican la primacía de la domesticación para el período de la dinastía Chang (c. 1600-1100 a.C.). Genetistas y arqueólogos discutimos sobre el origen múltiple o único de la domesticación, con preferencia respecto de la primera tesis.

En la órbita mediterránea, la incursión ecuestre está bien asociada a la expansión indo-europea, lo que permite dar luz dataciones en torno de los siglos XIII - XII a.C., con impactos inclusive sobre el derrumbe de la civilización del bronce. Podemos hablar con seguridad de una consolidación de la actividad de esa domesticación desde principios de la edad del hierro (c. 1200 a.C.), aun cuando esta competencia técnica, como todas las demás, sea tributaria de tradiciones muy anteriores. Su difusión, por lo tanto, es simultánea a la expansión de la nueva clase de guerreros y solidaria de todos sus procesos de conquista y mudanza social.

La edad del hierro, en el Mediterráneo, se podría llamar también “edad ecuestre”, en alusión a las transformaciones en el perfil de la nobleza heroica. Estas transformaciones, al propagarse, mudan el territorio político y simbólico de las ciudades, con efectos incluso en las condiciones y repertorios de los imaginarios. A partir de los siglos VIII y VII a.C., las clases ecuestres, tanto en Grecia como en Roma, progresivamente complementan y modernizan el perfil de la aristocracia tradicional¹, y se convierten de ese modo en fuerzas sociales de *élite*. Un arte ecuestre se desarrolla así, instalando problemas relativos a la traducción de valores sociales en mensajes culturales eficientes, es decir, dando espacio a la estructuración de un arte representacional apto para referir esta señal activa en el paisaje: el héroe a caballo.

Este arte ecuestre se expande por el Mediterráneo, especialmente en los ámbitos helénico y latino, y se torna un motivo convencional en las épocas clásica, helenística y romana (republicana e imperial). El perpetuar una ideología ecuestre como uno de los cánones del arte romano, reanimado en el renacimiento y difundido en todas las ciudades latinas (incluidas las de América), es uno de los grandes hilos estéticos e ideológicos que nos conectan con el mundo romano.

¹ Como señaló Aristóteles, solamente los ricos podrían montar a caballo (*Pol.* 1289b, 1297b e 1321a).

El advenimiento de un arte ecuestre es un fenómeno social y político bien ubicado en el tiempo. Considerando incluso que el arte antiguo se funda en el mito y que éste tiene raíces profundas en el espacio y en el tiempo precedente, no sería ocioso preguntarse sobre la posición ocupada por el imaginario ecuestre en el conjunto de registros del pensamiento mítico ancestral, así como sus procedimientos y traducciones simbólicas. Esta pregunta se insinúa, naturalmente, en el campo de los estudios del imaginario, sobre todo en su escuela francesa (Durand, Wunenburger, Diel, *i.a.*), debido al valor que esos estudios atribuyen a las estructuras remisivas y psíquicas de significación. Aquí, todavía, vamos a contentarnos con analizar en prisma histórico un fenómeno específico, localizado en una región de frontera cultural y dotado de algunas propiedades instigadoras y de algunos desafíos a la investigación: el mito del caballero tracio.

Trabé contacto particularmente con este *tópos* en el curso de una expedición científica realizada en Rumania en agosto de 2004, en la cual fueron examinados diversos sitios arqueológicos y museos en la comarca rumana del Mar Negro y en la región de la Dubrodja (entre el Danubio y la cuenca póntica)². Esta región experimentó, desde la época arcaica, una serie de intensos contactos culturales con la civilización mediterránea, es decir, griegos y posteriormente romanos, lo que impuso sobre el paisaje una marca patrimonial muy fuerte. Hasta hoy, los rumanos consideran a Trajano como a uno de los padres de la patria, y exhiben en cada una de sus plazas centrales una réplica de la escultura de la loba capitolina, al punto de que se consideran más romanos que los mismos italianos.

En lo que concierne a los griegos, aun cuando puede percibirse su presencia en el Mar Negro (*Pontos Euxinos*) desde muy temprano (es decir, desde la edad del bronce tardío), las primeras colonias griegas (Sinope y Trapezus) están datadas en el siglo VII a.C.³, y se sitúan en el cuadro del gran movimiento de colonización realizado por los griegos en la época arcaica (Tsetschlazde, 1998). El sitio que más directamente nos toca, Histria, tiene dataciones entre 656 y 630 a.C., y una historia continua a lo largo de las épocas clásica, helenística, romana y bizantina.

Tras las múltiples motivaciones de la colonización del Mar Negro (crisis en Grecia, razones agrícolas, minerales, esclavistas, etc.), la presencia

² Esta expedición fue realizada en el marco del proyecto *História e arqueologia da cidade antiga* (CNPq 2003/6), en colaboración con el prof. Dr. Marcos José de Araújo Caldas (UFF) y la hospitalidad de la Universidad de Galati, bajo los cuidados del prof. Dr. Vasily Lica y de la prof. Dra. Livia Buzoianu del Museo de Historia Nacional e Arqueología de Contanza.

³ Cf. Tsetschlazde, Gocha R., Greek Penetration of the Black Sea, *in* Kolchis, 27/06/2003, http://www.forumromanum.de/member/forum/forum.php?action=ubb_show&entryid=1056739798&mainid=1056739798&USER=user_84680&threadid=2 [in 28/05/2006]

griega, así como posteriormente la romana, impuso el establecimiento de relaciones con las poblaciones nativas —citas, tracios, dacios, getas—, las que estaban entonces en un grado de desarrollo cultural muy distinto del helénico. Los indígenas pónicos no poseían escritura, arte representacional o ciudades; Herodoto nos los presenta como bárbaros nómadas, figurando como la antípoda bárbara con que los griegos suelen admirar su propia identidad y diferencia (Hartog, 1980).

La carencia de códigos expresivos sólidos (arquitectura, pintura o escritura) nos pone ante la situación de percibir una cultura no por sus medios propios, sino por las representaciones producidas en situaciones de contacto cultural; en ese caso, las representaciones realizadas por los griegos, con sus registros y recursos idiomáticos, en una situación de polarización cultural. Los vínculos simbólicos que permiten esa suerte de traducción cultural están directamente influidos por la naturaleza y forma de las relaciones establecidas entre los pueblos confrontados. Hay que considerar, por tanto, que los griegos llegaron a las costas del Mar Negro en la condición de colonizadores, *i.e.*, de ocupantes del territorio, desembarcando en las costas y fundando ciudades, a la vez que avanzando en la domesticación del espacio y de los pueblos vecinos.

Presididos por diversas necesidades y finalidades económicas, los colonos tuvieron que entablar relaciones de comercio, así como provocar soluciones de convivencia. Esas soluciones no fueron en mayor grado pacíficas; así, hasta la época imperial romana, aún persistían reacciones bélicas contra el extranjero invasor, que vivía, desde los primeros tiempos, en ciudades amuralladas, acosado por la inminente reacción nativa. Ovidio, en su exilio en la ciudad de Tomis (Constanza), se mostraba inquieto ante dos temores: perder su cuidado latín y sucumbir ante los ataques bárbaros. Por referencias, sabemos que los tracios eran un pueblo beligerante, dotado de una estructura social guerrera y de tecnologías siderúrgicas y ecuestres prominentes, puestas al servicio de la insurrección contra el colonizador.

Hay, todavía, razones materiales para creer que una serie exitosa de negociaciones culturales fue llevada a cabo por los griegos en esas ciudades. El testimonio viene no solamente de la permanencia de las ciudades y de su conexión productiva con el mundo metropolitano, a lo largo de muchos siglos, sino también de la producción material local, que ofrece indicaciones precisas de los procesos de vínculos culturales entonces practicados. Se trata aquí de operaciones sobre el dominio simbólico y de comportamiento: la representación de figuras y cultos locales y su inscripción en el convivir olímpico, o sea la prueba de los procesos de aculturación y de sincretismo cultural que representan la ecuación de las variables culturales de colonizador y colonizado.

La contextualización cultural que hemos mencionado es aquí necesaria debido al hecho de que examinaremos una figura tracia en los ejemplos producidos por griegos y romanos. Vale decir, examinaremos un universo de lectura contaminado por las representaciones del otro y por el juego de espejamientos típicos de esta situación.

El caballero tracio

Las fuentes literarias clásicas no ofrecen noticias directas o indirectas de la figura del caballero tracio. Su existencia se acusa mediante centenares de representaciones en bajo y alto relieves y en esculturas encontradas en el territorio pónico oriental⁴, sin el soporte de narraciones literarias, aunque muchas veces se encuentre documentación epigráfica relacionada con las imágenes (Dimitrova, 2002, p. 209). En estas series de imágenes, hay un núcleo iconográfico centrado en la figura de un caballero vestido con una capa suelta al viento, el que aparece en una variedad de situaciones, con atributos complementarios que esclarecen su campo semántico y sus funcionalidades culturales. La epigrafía habla de este personaje como “el héroe” o “el caballero”, entre una gran variedad de designaciones⁵. El caballero frecuentemente marcha de la izquierda hacia la derecha y porta una lanza en la diestra. Suele ir acompañado de un asistente (a sus espaldas, a pie) o de un perro, o bien del asistente y del perro.

En muchos casos, el caballero enfrenta, con la ayuda del perro, a una bestia similar a un jabalí, al que hiere con su lanza. En otras representaciones, el caballero aparece en un escenario cultural, delante de un árbol en el que se enrolla una serpiente; ésta es, probablemente, un símbolo de Asclepios. Entre estas imágenes, junto al árbol, delante del caballero, hay con frecuencia un altar heroico (*bómos*), al que el caballo se acerca con la pata izquierda erguida; muchas veces, se encuentra alguna figura femenina junto al árbol. En otras ocasiones, el caballero aparece en compañía de otros dioses, como Hermes, Dionisos, Artemisa, Apolo o Heracles.

⁴ He fotografiado 27 imágenes en sitios arqueológicos y museos; en Rumania, donde están documentadas cerca de 200, entre bajo y alto relieves y esculturas (Covacef, 2002, 357); Dimitrova (2002, p. 209) refiere algo así como 2.000, lo que nos parece exagerado, aun cuando considere las colecciones y publicaciones rusas, pónicas y europeas.

⁵ En inscripciones en griego o latín, encuéntrase: *theós*, *heróos*, *kýrios theós*, Apolo, Hades, Asclepios, Hefestos, Sabazios, Iuppiter Optimus Maximus, Silvanos, Dióscuros, así como, en nombres locales y epítetos, Karabasnós, Keiladenos, Manimazos, Vetespíos (Outaspíos), Aularchenos, Aulosadenos e Pyrmeiroulas.

Los soportes más frecuentes son estelas funerarias, en granito vulgar o mármol. Se advierte una diferencia y una transformación en la cualidad artística de los artefactos, especialmente entre los de extracción helenística, que son los más antiguos; éstos son, generalmente, de fina labor, con expresiones estilizadas, hasta llegar a formas verdaderamente toscas, lo que revela su popularización y apropiación por talleres locales menos especializados, así como el decaimiento de las artes, en particular en la ciudad bizantina.

El carácter funerario subraya la especialización heroica de ese culto, su relación con expresiones locales de poder y territorialidad (Hägg, 1999). Altares y estelas heroicas están empleados, frecuentemente, como demarcadores de territorio, asignando una identidad a la región (*chóra*), y determinando los límites (*éschata*) y las rutas de peregrinación, entre el centro urbano, los núcleos habitacionales, los grandes altares y los altares periféricos (Polignac, 1984).

Fuentes, grutas, árboles, bosques y necrópolis cooperan decisivamente en la construcción de esta espacialidad domesticada, delimitando simbólicamente el espacio identificado a una comunidad (Osborne, 1987). En ese contexto, el culto heroico designa y proyecta una relación de poder hacia el pasado (la antigüedad de la figura motivo de culto) y el futuro (la esfera de poder alcanzada por la entidad, su carácter protector). Disputas territoriales se configuran también en torno de esos demarcadores, que representan, a los ojos que miran desde fuera, el espacio de una comunidad. En el mundo antiguo, la fuerza de un imaginario heroico está directamente conectada con la intensidad de la identidad territorial.

La recurrencia a un mensaje cultural ambivalente, clásico y nativo a la vez, y el empleo alternado de un gran arsenal de íconos y nombres, así como la enorme maleabilidad de la identidad de la figura del caballero tracio, pueden revelar la extensión del esfuerzo de asimilación del imaginario nativo, tal como el operado por los iconopoetas de las ciudades clásicas pónticas. Al mismo tiempo, este esfuerzo reconoce la relevancia de una figura de culto local, el caballero, y su fecundidad como símbolo de una comunidad, o, más bien, de una red de comunidades con las cuales los griegos y romanos se confrontaban.

La interpretación de la simbología del "héroe" es inconsistente; se la encuentra en museos y comentaristas, en algunas retóricas simbolistas asociándola a la vida, a la muerte, al tránsito *post-mortem* (como *psicopompos*), a la naturaleza, a la caza o al mundo ctónico (e.g., Covacef, 2002, p. 356). Los remanentes léxicos de su simbología antigua, además de fragmentarios e indirectos, están aún esperando una compilación analítica. Las indicaciones más seguras pueden provenir de su vecindad olímpica:

Dionisos, Cibeles, Apolo, Artemisa, Heracles, pero la semiología mítica, como he indicado más arriba, es un poco más compleja y supone, al menos, dos momentos: en tránsito o en reposo, *i.e.*, enfrentando amenazas o compareciendo en altares. Se tiene la fuerte sensación de la presencia de muchas narraciones, pero no se posee las palabras, solamente las imágenes y escasa epigrafía. En este capítulo, no interesa directamente la simbología, sino la plasticidad y las funciones socio-culturales de la figura heroica, así como la transmisión del mito.

Si se la considera desde la perspectiva de la transmisión del arte griego, hay que tener en cuenta que las representaciones ecuestres tracias son tributarias de una cultura plástica bastante desarrollada en el medio helénico, desde la época arcaica, lo que significa la existencia de cánones formales que modelan la realización formal de los artistas y su consumo entre los griegos de las colonias.

Existen incluso variaciones sintéticas y formales decisivas operadas en el medio cultural pónico, hasta llegar a determinadas reacciones por las “necesidades, oportunidades e idiomas” de las artes nativas (Boardman, 1994, p. 10) –como ocurre con todo fenómeno de recepción del arte clásico–. Pero aunque las representaciones del caballero tracio se relacionen con la matriz artística clásica y se encuadren en el conjunto de procesos sociales relativos a la difusión y recepción del mensaje clásico, es necesario subrayar la existencia de un *tópos* cultural potente, inscrito en el paisaje y fecundo como mediador simbólico entre el griego y el otro o, posteriormente, entre el romano y el otro. Vale decir que hay un mensaje nativo que dialoga con el clásico y le impone transformaciones genéticas, del mismo modo como esta acción del otro es extraña a los ojos de Narciso –como en la película *Solaris*, de Andrej Tarkowsky–.

Después de examinar una cierta cantidad de imágenes y epigrafías del caballero tracio, Nora Dimitrova (2002) prefiere considerar sus representaciones como expresión de “una imagen convencional de algún tipo de divinidad masculina, (...) que representa a un dios multifuncional conciliado con cualquier divinidad griega, romana, tracia u oriental” (2002, p. 227). Esa conclusión, en la que corresponde destacar la autonomía de la codificación formal del mito –lo que es muy interesante y fecundo–, no logra avanzar sobre la comprensión específica de la naturaleza del culto y de los procesos históricos que se realizan en esta topología de funciones, memorias e imágenes, pero que allana el camino, como lo observa la autora. Una antropología del culto y un estudio comparativo de imaginarios pueden eventualmente abrir caminos - soluciones que parecen bien irónicas, si consideramos que el problema se ubica mayormente en la patria y en el campo de Mircea Eliade, que nada dice sobre este asunto.

Hacia el cristianismo

Además del fenómeno de sincretismo y de todo el proceso de mediación cultural operado entre griegos y romanos, el caballero tracio fue el vehículo de una metamorfosis muy significativa, en que la forma del caballero pudo ofrecerse como una nueva plataforma para operaciones identitarias e históricas del imaginario. Se trata del tránsito entre paganismo y cristianismo operado en el alto Medievo, cuando esta "imagen convencional" (Dimitrova, 2002) asumió una posición inusitada, en un proceso de traducciones culturales repleto de episodios de mimetismo en el paisaje y en el imaginario, en todo el mundo mediterráneo y europeo (Freyburger, 1997).

Un observador suficientemente informado percibe de inmediato algunas similitudes entre la estructura formal del caballero tracio y uno de los íconos más célebres de toda la historia cultural y religiosa de muchos pueblos: San Jorge, el caballero que enfrenta al dragón, con su capa y lanza. Además de servirse de cánones formales producidos en las tradiciones del arte ecuestre, que ofrecen solución morfológica eficiente para sus clamores de representación, el mito de San Jorge sufrió transformaciones decisivas precisamente en el contexto tracio (búlgaro) medieval, donde la herencia del caballero tracio se confunde con la historia del soldado salvador. En su origen tardo-antiguo, este santo nada poseía de ecuestre; San Jorge era originalmente un mártir de Galilea, un centurión sacrificado y santificado por la fuerza de su fe. El atributo ecuestre se le añade entre los siglos IX y XII, en un proceso de transmisión y formación del imaginario mítico que aún carece de investigación exhaustiva, pero que presenta indicios animadores.

Además de variados indicios que se advierten en lugares de culto, sitios arqueológicos y museos de Rumania y Bulgaria, el hilo perdido parece estar en la capilla de Vetren-Dol, en Bulgaria, donde muchos vestigios de una ocupación romana y del culto del caballero tracio allí se presentan, incluyendo monedas del siglo II a.C. y un altar de culto a Apolo. En este sitio, se encuentra una capilla dedicada a San Jorge, activa desde el alto Medievo hasta la conquista otomana (1396). En este mismo emplazamiento, fue recuperado un bajo relieve clásico del caballero, que es expresivo de la iconografía ecuestre tracia tradicional, junto a la capilla. Se trata del testimonio que da cohesión al cuadro de la extensa presencia y vecindad de estas dos figuras clásicas (el caballero y el santo) del heroísmo ecuestre. Puede que suceda con esto algo similar al tránsito que ocurrió entre el altar de Asclepios y el de San Martín, en Tours (Francia), donde una mímesis del mito y una resignificación del espacio significó la reformulación (conversión) cristiana de un imaginario fuerte, incrustado en el paisaje (Rousselle, 1982). Los pasajes del paganismo al cristianismo significan,

muchas veces, substituciones en que se preservan las funciones y parte de la semántica, todavía bajo una nueva familiaridad teológica y simbólica.

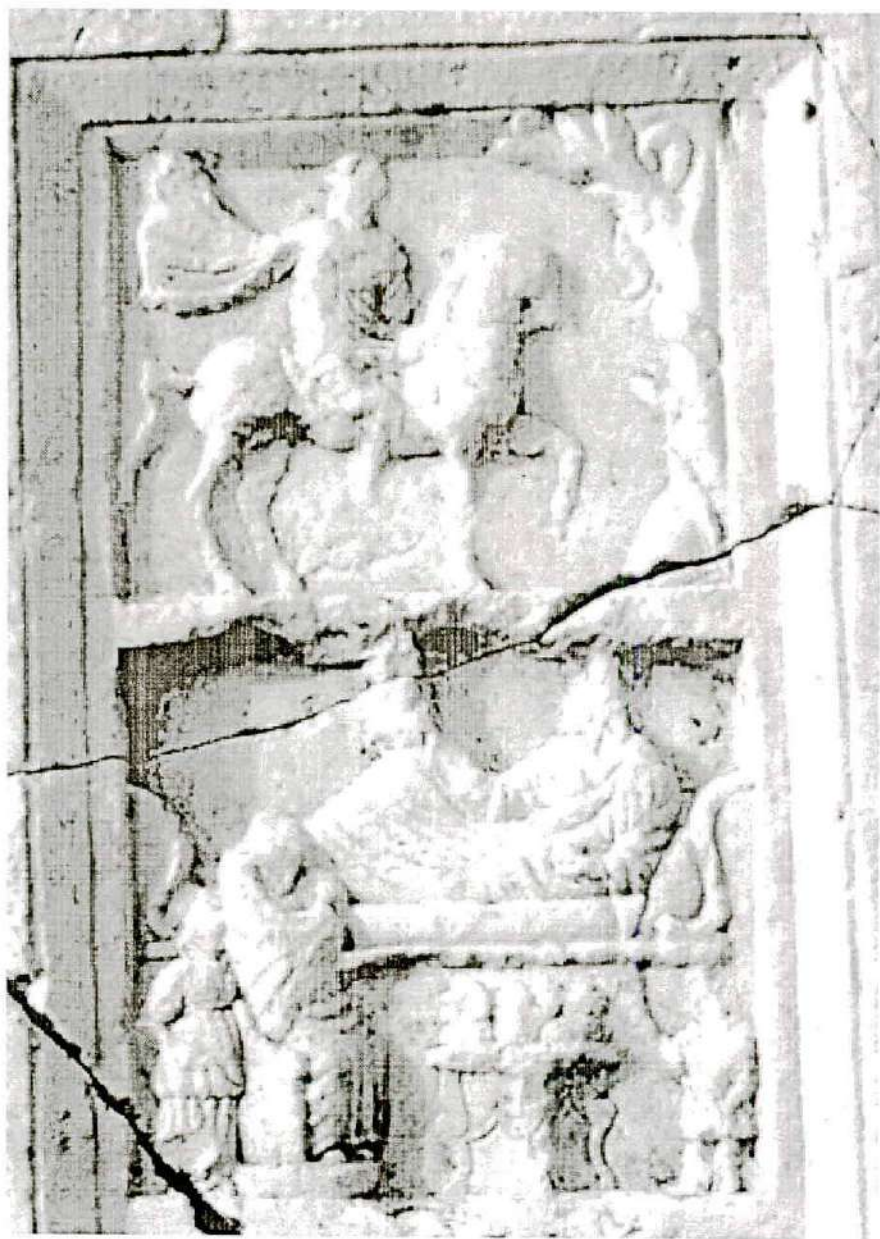
Las similitudes formales, la vecindad de los espacios de culto y la intensidad de los imaginarios tracios y jorgeanos apuntan hacia una senda inusitada de transmisión del mito por medio de imágenes o, de forma aún más sorprendente, la transmisión de la imagen como mito y del mito como imagen, en un abandono o subordinación de todas las determinaciones de contenido cultural, literario o teológico. Éste es el sentido sugerido por el título de este trabajo, en que se propone la imagen de un mito ecuestre, que cabalga entre siglos y tradiciones, que atraviesa muchas eras y fronteras culturales, conciliando los imaginarios donde se espejan tracios, griegos, romanos y muchos cristianos postmedievales, incluidos nosotros.

Bibliografía

- Aghion, I., Barbillon, C. y Lissarrague, F., *Gods and Heroes of Classical Antiquity*. Paris, Flammarion, 1996.
- Alcock, Susan; Osborne, Robin, *Placing the Gods - sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Antonaccio, Carla M., *An Archaeology of Ancestors, Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*, London, Rowman & Littlefield, 1995.
- Bauzá, Hugo Francisco, *El Mito del Héroe. Morfología y Semántica de la Figura Heroica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Boardman, John, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Bonnet, C.; Motte, A. (eds.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique* (Actes du colloque), Tournhout, 1999.
- Bowersock, Glen W.; Brown, Peter; Grabar, Oleg, *Late Antiquity - A Guide to the Postclassical World*. Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- Brown, Peter, *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- , *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, Chicago University Press, 1981.
- Cameron, Averil; Garnsey, Peter (eds.), *The Cambridge Ancient History - vol. XIII - The Late Empire, A.D. 337-425*, Cambridge, Cambridge U.P., 1998.
- Covcef, Zaharia, *Arta Sculpturala in Dobrodega Romana* (sec. I - III- p.Chr.), Cluj-Napoca, Editura Nereimia Napocae, 2002.
- Dimitrova, Nora, "Inscriptions and Iconography in the Monuments of the Thracian Rider", in *Hesperia*, n. 71, vol. 2, april-june 2002, págs. 209-229.
- Ekroth, G., *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the early Hellenistic periods*, Kernos suppl. 12, Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2002.
- Eliade, Mircea, *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid, Guadarrama, 1967.
- , *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Cosmos, 1977.

- Freyburger, G.; Pernot, L. (eds.), *Du héros païen au saint chrétien*, Actes du colloque Strasbourg, 1-2 décembre 1995. Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997.
- Geffcken, Joahannes, *The Last Days of Greco-Roman Paganism*, Amsterdam, North Holland Pub. C., 1978.
- Hägg, Robin (org.), *Ancient Greek Hero Cult. Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, 21-23 April 1995*. Stockholm, 1999.
- Hall, A. R.; Kenward, H. K. (eds.), *Urban-rural connexions: perspectives from environmental archaeology*, AEA Symposia No. 12. Oxford, Oxbow Books, 1994.
- Hartog, François. *Le miroir d'Hérodote*. Paris, Gallimard, 1980.
- Henig, Martin; King, Anthony, *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*. Oxford University Committee for Archaeology, Monograph 8. Oxford, Oxbow, 1986.
- Kerényi, Karl, *Os Heróis Gregos*, São Paulo, Cultrix, 1998.
- Lepelletier, Claude (ed.), *La fin de la cité antique et le début de la cité médiévale*, Bari, Edipuglia, 1996.
- MacMullen, Ramsay, *Christianizing the Roman Empire*. New Haven, Yale University Press, 1984.
- Mantero, Teresa, *Aspetti del culto degli eroi presso i greci*, Genova, Tilgher, 1973.
- Marinatos, Nanno, ed., *Greek Sanctuaries: New Approaches*, New York, Routledge, 1993.
- Murari Pires, Francisco, *Mithistória*, São Paulo, Humanitas, 1999.
- Nicolet, C., *Space, Geography and Politics in the Early Roman Empire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- Osborne, R., *Classical Landscape with Figures: The Ancient Greek City and its Countryside*. London, Routledge, 1987.
- Polignac, François de, *La Naissance de la Cité Grecque*. Paris, La Découverte, 1984.
- Rapp, Claudia, "Storytelling as Spiritual Communication in Early Greek Hagiography: The Use of Diegesis", in *Journal of Early Christian Studies* 6 (1998).
- Rousselle, Aline, "From Sanctuary to Miracle-Worker: Healing in Fourth-Century Gaul", in Forster, Robert & Ranum, Orest (eds.), in *Ritual, Religion, and the Sacred*, Baltimore, 1982, pp. 95-127.
- Salzman, Michele, "On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life", in *Late Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Segal, Charles. (ed.), *Hero Myths*, Oxford, Blackwell, 2000.
- Segal, Robert A. (ed.), *In Quest of the Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Sellier, Philippe, *Le Mythe du Héros*, Paris, Bordas, 1990.
- Silver, Morris, *Taking Ancient Mythology Economically*, Leiden, Brill, 1992.
- Snodgrass, Anthony, *An Archaeology of Greece. The Present State and Future Scope of a Discipline*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Stillwell, R., ed. *Princeton Encyclopedia of Classical Sites*. Princeton, Princeton University Press, 1976.

- Thébert, Yvon, "Private Life and Domestic Architecture in Roman Africa", in *History of Private Life 1. From Pagan Rome to Byzantium*, Ed. Paul Veyne, Belknap, 1987.
- Tsetschlazde, Gocha R. (ed.), *The Greek Colonization of the Black Sea Area: Historical Interpretation of Archaeology*, (Historia Einzelschriften 121), Stuttgart, Steiner 1998.
- Turcan, R., *The cults of the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Van Andel, Tjeerd H. & Runnels, Curtis, *Beyond the Acropolis: A Rural Greek Past*, Stanford, 1987.
- Wagstaff, J. M. (ed.), *Landscape and culture. Geographical and archaeological perspectives*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Whitley, J., "Tomb cult and hero cult: the uses of the past in archaic Greece", in *Time, tradition, and society in Greek archaeology: bridging the "great divide"*, London; New York, 1995.
- Zanker, Paul, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2003.



Estela funeraria romana (detalle). S. I a.C. (Histria, Rumania).
Fotografía: Francisco Marshall

ORFEO Y LA MÍSTICA GRIEGA

POR LEANDRO PINKLER

El presente artículo se propone delimitar la especificidad del fenómeno del *Orfismo* en el conjunto de otras manifestaciones de la religiosidad y de la filosofía de la cultura helénica, a las que en esta aproximación denominamos *mística griega*. Un conjunto que incluye –además del *Orfismo*– los Cultos dionisiacos, los Misterios de Eleusis y los testimonios del Pitagorismo. No intentamos desarrollar una elaboración teórica del concepto de *mística* como fenómeno universal sino profundizar en lo que en la antigüedad helénica se denominaba *tá mystiká* con referencia a prácticas y rituales en los que operaba un secreto reservado a los iniciados¹.

Ya Sabbatucci² –de la escuela de Pettazzoni– realizó una organización de los testimonios mencionados en términos del *misticismo greco*, así como más recientemente Ugo Bianchi³ propuso en la habitual oposición entre la religiosidad *olímpica* y la *ctónica* la denominación de *mística* en lugar de *ctónica* para aludir con este término a la actitud religiosa que hace “efectiva una participación entre lo humano y lo divino” como una variante propia de la cultura griega de la *unio mystica*. Por el contrario la religiosidad *olímpica* se manifiesta como la religión oficial de las distintas *poleis* y se caracteriza por el *pathos* de la distancia, por una esencial otredad entre hombres y dioses.

Y en este punto la representación simbólica más extendida de esta religiosidad que circunscribimos como *mística* se manifiesta en el *mitema del dios sufriente* –característico del Mediterráneo oriental y el Asia Menor– que difundió muy especialmente la obra de Frazer⁴. Se trata de

¹ Para el concepto de *mística* y su etimología a partir de la raíz *my* v. F. García Bazán, *Aspectos inusuales de lo sagrado*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 79 ss.

² *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1965 que conocemos por la traducción francesa *Essai sur le Mysticisme grec*, Paris, Flammarion, 1982.

³ “Misterios de Eleusis, Dionisismo, Orfismo”, en J. Ries (ed.), *Tratado de antropología de lo sagrado* III, Madrid, Trotta, 1997, pp. 253-278.

⁴ *The Golden Bough A Study in Magic and Religion*, Londres, McMillan 1907 - 1915.

un núcleo reiterado en relevantes mitos en los que una figura –una divinidad o un ser humano– retorna a la vida después de haber atravesado las puertas de la muerte. Este mitema de muerte y de regreso al mundo de la luz se ha expandido en una variada morfología en los mitos de Osiris, Atis, Adonis, Dioniso, en las figuras femeninas de Inanna y Core - Perséfone, en el *descensus ad inferos* de los héroes como Heracles y Odiseo, y en la especial formulación del mito de Orfeo. Que esta construcción mitológica responda unívocamente a la figura de *un espíritu de la naturaleza* y a los ciclos de las estaciones y a rituales agrícolas –como lo ha interpretado Frazer en su obra de principios del siglo XX– no deja de ser un reduccionismo, en tanto representa aspectos significativos de la cuestión pero no alcanza a dar cuenta de la totalidad del sentido, y después de Frazer han sido amplísimos los estudios al respecto⁵. La dimensión más profunda de la cuestión está de alguna manera expresada aforísticamente en el tan citado fragmento de Heráclito: *la naturaleza ama ocultarse* (*phýsis krýptesthai phileî* FR. 123 DK). Pues si atendemos al núcleo semántico del mitema, comprobamos que siempre se verifica una dinámica de latencia y manifestación (ocultamiento en el oscuro mundo subterráneo y retorno al de la luz) que representa la esencia de la *zoé*. En efecto, tal como lo ha notado precisamente K. Kerényi⁶, el significado de la palabra griega *zoé* como *vida* tiene la connotación del *flujo de vida universal* que incluye los aspectos antitéticos de la vida determinada (*bíos*) y su conclusión en la muerte (*thánatos*). La *zoé* se despliega en el ritmo de *bíos* y *thánatos*, como el ciclo total semejante al del día y la noche. Y en este sentido los mitos referidos aluden a diversas dimensiones de este tema central que incluye lo observado por Frazer pero se expande ampliamente hasta abarcar la cuestión fundamental del destino del alma, que es el punto en el que convergen los diversos fenómenos que hemos presentado con la denominación de *mística griega*.

Pues bien, si atendemos a precisar la singularidad del *Orfismo*, advertimos que éste es imposible de definir en pocas palabras. A partir del s. VI a.C. aparece –en el poeta Íbico– la primera referencia a *Orfeo de glorioso nombre* –*onomaklýten Orphéa*– y en torno de este personaje se desarrollará un movimiento de una riquísima y singular religiosidad que constituyó sin duda el problema más complejo del estudio de la religión griega. Alrededor de su figura fue creciendo –con gran diversidad de datación– una variada textualidad:

- de narración de mitos relativos a Orfeo
- de contenido teogónico y antropogónico

⁵ V. referencias en W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, 1987 (hay trad. esp. *Cultos místicos griegos*, Madrid, Trotta, 2005).

⁶ *Dionisos Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998, pp. 13-16.

- de referencia a prácticas catárticas que indican un modo de vida –bíos-órfico
- de testimonios en torno de la concepción de la *metempsychosis* y de la oposición entre el alma y el cuerpo⁷.

El gran filólogo clásico Erwin Rohde, célebre por su labor y por su amistad con Federico Nietzsche, en su famosa obra sobre las creencias en torno del alma⁸ afirma que el *Orfismo* es “una sangre ajena a las venas de Grecia”. Tal observación alude al hecho de que –como veremos– el *Orfismo* (como también el Pitagorismo en otras versiones) aparece como el movimiento que introduce en Grecia la creencia en la inmortalidad del alma, la particular forma de creencia de la *metempsychosis*. Lo que Rohde ha señalado tendrá que ver con una impronta que después queda en toda la determinación de lo que es lo específicamente helénico: que ni Homero es Homero ni la tragedia es la tragedia, si hay una creencia en la metempsychosis. Pues el heroico mito de Aquiles sería otro si existiera una creencia en la transmigración de las almas, y la tragedia perdería su esencial conflictividad tanática ante el horizonte de la inmortalidad. Esta concepción ha llevado a borrar de los testimonios griegos de cierto período cualquier insinuación en una creencia en la inmortalidad del alma, y ha construido un carácter de los griegos que después Federico Nietzsche hipostasiará como una forma naturalista que niega toda dimensión transmundana. De tal manera esta irrupción de la creencia órfica es interpretada por Rohde como una novedad y algo totalmente ajeno al espíritu helénico. Pero curiosamente –y sólo lo indicamos para mostrar que la realidad es siempre más rica y compleja– existen dos testimonios de la inmortalidad del alma en el texto homérico: en *Odisea* (4, 561), donde se alude al destino *post mortem* de Menelao en los Campos Elisios; y en el canto XI de la misma *Odisea* –en el relato de la *katábasis*–, al referir que Heracles tendrá por siempre como mujer a la diosa Hebe. En ambos textos se trata de un género de inmortalidad ciertamente distinta de la que propondrá el *Orfismo*, un tipo de inmortalidad heroica u Olímpica reservada a unos pocos, que tiene analogías con otros motivos de la mitología indoeuropea como la del *Walhala* germánico. Pero el caso es que ambos pasajes han sido declarados como una interpolación por los filólogos más estrictos⁹.

⁷ Cfr. A. Bernabé, *Hieros logos Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, Akal, 2003 pp. 13-25.

⁸ *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Friburgo, 1898 (trad. cast. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México, FCE, 1948).

⁹ V. H. Bauzá, *El imaginario clásico Edad de oro Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 96-98.

Significativamente en torno de la historia del *Orfismo* se desarrolló una polémica que reúne una oposición entre, por así decirlo, místicos y racionalistas. Es un debate que viene ya de la importantísima obra de Creuzer, que fue después recusada por críticos como Lobeck y el home-rista Voss¹⁰. Pues Creuzer subrayaba justamente la importancia de la dimensión ctónica en la cultura antigua, el relevante carácter de los cultos místicos y de las prácticas órficas, y la necesidad de una hermenéutica de las formas simbólicas que en ellos aparecían (su concepción derivaba en gran parte de una interesante comprensión de fuentes neoplatónicas de la Antigüedad tardía). A partir de Creuzer –si hacemos una sintética historia de esta *disputata quaestio*– el hilo del sustrato ctónico y místico será retomado por Bachofen¹¹. Y asimismo la concepción de lo dionisiaco en Nietzsche se nutrirá de lo expresado antes por Creuzer y por Bachofen, exaltada en términos filosóficos y estéticos. En esta dirección que puso énfasis en la importancia histórica de estos elementos es fundamental la obra de Otto Kern, que cumplió con la enorme tarea filológica de compilar los textos relativos al *Orfismo* –*Orphicorum Fragmenta*, Berlin, 1922–. Y como una continuación radicalizada de todos estos estudiosos que han insistido en la necesidad de dar un lugar relevante a este complejo fenómeno del *Orfismo*, en el siglo XX encontramos la tesis de Machiuro que ha sido calificada de *panorfismo* pues hace del Apóstol San Pablo un órfico más, reinstaurando los misterios órficos en términos de un sincretismo cristiano¹².

En total confrontación contra estos estudiosos acudió la pluma hipercrítica del gran Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, que ya había disparado sus dardos contra el texto de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia*. Su posición puede sintetizarse en estos términos: existen *orphiká*, pero no *orphikoí*. Es decir: según el filólogo alemán existe una literatura órfica, textos de referencia a ciertos temas que se pueden denominar órficos pero no grupos humanos efectivos que cultiven esta reli-

¹⁰ La obra de Frederic Creuzer *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonder der Griechen*, Leipzig, 1819 –que conocemos a partir de la traducción francesa de Guigniaut *Religions de l'Antiquité - Considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Paris, 1825– produjo un ardiente debate en el S. XIX, manifiesto en la obra de Voss *Anti-Symbolik* (1826) y en la de Lobeck *Aglaophamus* (1829). Para un planteo claro del problema y sus ecos posteriores v.: M. Frank *El Dios verdadero Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Serbal, 1994, pp. 94-101.

¹¹ Johann Jakob Bachofen, principal creador de la concepción del *Matriarcado* –o Derecho Materno, *Das Mutterrecht*– ha dedicado importantes estudios al orfismo y a la simbólica funeraria que el joven Nietzsche, su colega en la cátedra de Basilea, conocía muy bien. V. W. Burkert, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Alcantilado, 2002, pp. 86 ss.

¹² V. Zagreus *Studi dell'orfismo*, Bari, 1922.

giosidad. Sin embargo las visiones más cerradas y escépticas no son necesariamente las más científicas. Y los testimonios hallados por la arqueología en el s. XX han venido a desmentir los posicionamientos más escépticos. Contra lo que opinaban Wilamowitz y estudiosos de la categoría de Guthrie y Dodds y del investigador argentino Eggers Lan¹³ los descubrimientos de una gran cantidad de laminillas de oro y de hueso con inscripciones funéreas han demostrado la efectiva existencia de practicantes órficos con un mismo conjunto de creencias relativas a la vida *post mortem*.

En las últimas décadas la principal autoridad de los estudios de religión griega, Walter Burkert, ha dado una brillante síntesis del estado actual de la cuestión en un artículo titulado “El orfismo redescubierto”:

No existe ningún otro ámbito de estudios clásicos, y en particular de la historia de las religiones, en que la situación haya cambiado tanto en los últimos decenios como en el caso del orfismo. Al punto que cualquier tratamiento escrito anterior a 1980 ha sido plenamente superado. W. K. C. Guthrie escribía en su libro *Orpheus and Greek Religion* en 1935: “Sobre este tema no ha aparecido ningún testimonio notable ni es probable que aparezca”. Estamos contentos de que se equivocara.¹⁴

Burkert está subrayando una especial transformación porque era habitual tomar el famoso epitafio de la batalla de Potidea, del 431: “el éter recibió las almas (*aithèr mèn psykhàs hypedéxato*), la tierra, los cuerpos (*sómata de khthón*)”, como término antes del cual no era posible hablar de una creencia efectiva en la inmortalidad del alma. Sin embargo, los nuevos testimonios a los que Walter se refiere cambian por completo la situación. Éstos son fundamentalmente:

- el papiro de Derveni, un rollo del siglo IV a.C. encontrado en 1962, que contiene un comentario a la *Teogonía órfica*;
- las *lamellae aurae*: laminillas de oro encontradas en tumbas –de distinta datación y procedencia– que contienen textos con instrucciones en la vía del más allá¹⁵;
- las laminillas de hueso con grafitos, procedentes de Olbia, que es en la zona del Ponto, del s. V a.C.;
- pinturas en vasos de Tarento del s. IV a.C.

En virtud de estos descubrimientos los textos que teníamos adquieren un horizonte más vívido y necesitan una reformulación hermenéutica.

¹³ V. C. Eggers Lan, “Sobre los estudios del orfismo clásico”, *Méthexis* IV (1991), pp. 101-113, en donde se comentan las obras de Dodds y Guthrie en el contexto de un *status questionis* del orfismo.

¹⁴ W. Burkert, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Alcantilado, 2002.

¹⁵ V. G. P. Carratelli (ed.), *Le lamine d'oro orfiche*, Milán, Adelphi, 2002.

Problemas de la delimitación de la noción de Orfismo

Planteamos ahora las dificultades relativas a la circunscripción del Orfismo en tanto resulta difícil hacer una diferenciación entre lo que es específicamente órfico y otros cultos de misterios o escuelas filosóficas ligadas de una manera u otra con la inmortalidad del alma.

Hay que tener presente ante todo el complejo imbricado entre el Orfismo y el Dionisismo, tal como lo testimonia Heródoto (2.81) al mencionar los *orphikà kai bakkhiká*, los cultos órficos y báquicos. No hay duda de que la mención alude con dos términos a un mismo referente pero hay que precisar en qué sentido se utiliza la palabra 'báquico'. Pues lo que es nuclear –y de eso tenemos habida cuenta– es que el orfismo toma –hay que ver con qué alcance y con qué intención– mitos y elementos del conglomerado dionisiaco. El más importante de ellos, que es un mito fundante del orfismo, es justamente el mito del así llamado Dioniso Zagreo, el Dioniso descuartizado por los Titanes. Cabe recordar que en los estudios de mitología se distingue entre el primer Dioniso, el hijo de Perséfone, y el segundo Dioniso, el hijo de Sémele, el Dioniso tebano¹⁶. El mito del descuartizamiento de Zagreo y su carácter antropogónico se presenta con algunas diferencias en las distintas versiones¹⁷ pero puede sintetizarse así: nacido el niño Dioniso de Zeus y Perséfone, la celosa Hera envía a los tremendos Titanes, nacidos de la tierra, con funestas intenciones. Ellos con los rostros pintados por una especie de cal le llevan al bebé una serie de juguetes: un trompo, un espejo, y otros objetos. Y cuando él se encuentra fascinado ante su propia imagen en el espejo, los Titanes lo descuartizan, lo cocinan y lo devoran. Pero una vez que los Titanes comen al niño Zagreo, Zeus aniquila a los Titanes y con sus cenizas crea a la especie humana. Por lo tanto, nuestra naturaleza es tal que tenemos un 99,999% de Titanes y un 0,0001% de Dioniso. De tal manera en la visión órfica toda la vida tiene que ser un intento de purificación para despertar a Dioniso, este ser divino que tenemos dentro. En otras versiones Atenea recoge el corazón de Dioniso (Clemente de Alejandría *Protréptico* 2, 18) y Apolo recoge sus miembros.

El mito ha planteado enormes problemas de datación y de interpretación por sus analogías con el ritual dionisiaco de las Bacantes –el *diaspargmós*– y con los mitos del Osiris egipcio. En el contexto circunscripto del Orfismo resulta etiológico de las prácticas catárticas. Pero los principales testimonios son tardíos, de Olimpiodoro, de Atenágoras, de Clemente de

¹⁶ Al respecto, v. H. F. Bauzá, "El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética", en *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 79-94, donde el autor da prolija cuenta de los "diferentes" Dionisos.

¹⁷ Para una compilación de los testimonios v. A. Bernabé *Hieros logos Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, Akal, 2003, pp. 182-200.

Alejandro. Sin embargo, los más antiguos intérpretes, el mismo Otto Kern, habían afirmado la existencia de ese mito en el siglo VI o por lo menos V a.C. Porque hay referencias platónicas ineludibles, si se interpretan sabiendo leer al divino Platón, que no decía explícitamente todo, sino que sugería a quien tenía oídos para oír. Platón menciona en *Leyes* nuestra "naturaleza titánica" y asimismo habla de un crimen realizado por la humanidad, que tenemos que expiar¹⁸. Son muchos los testimonios órficos del *corpus* platónico así como los interesantísimos comentarios neoplatónicos.

Un estudioso francés de la escuela de Jean-Pierre Vernant, especializado en investigaciones mitológicas con una matriz hermenéutica fundada en Lévi-Strauss, el profesor Marcel Detienne, ha hecho un estudio comparativo del Dioniso órfico y el Dioniso tebano¹⁹, para diferenciar:

- el Dioniso de la bestialidad -del *enthousiasmós* ritual de las Bacantes- en el que el arrobamiento se produce por un retorno a lo instintivo animal -como se testimonia en *Las Bacantes* de Eurípides-;
- el espiritualizado Dioniso órfico, cuyo misticismo se realiza en prácticas de purificación y de abstinencia; hay que recordar que los órficos fueron los primeros vegetarianos (v. Aristófanes, *Ranas*, 1032, donde consta: *Orfeo nos enseñó iniciaciones y a abstenernos de matanzas*).

Marcel Detienne ha discriminado bien los ámbitos, para demostrar que en realidad el Dioniso órfico y el Dioniso bestial no tienen nada que ver en su horizonte de significado. Solamente confluyen en dos puntos: ambos refieren a la figura divina de Dioniso; ambos son contestatarios de la religión oficial representada por el texto de Hesíodo y las prácticas rituales del sacrificio sangriento. Remitiendo su análisis al *paso de lo crudo a lo cocido*, Detienne sostiene que el dionisismo subvierte la religión oficial que se expresa en el sacrificio sangriento comiendo la carne cruda, mientras que el orfismo la subvierte con el vegetarianismo. En este punto, el misticismo órfico supera lo humano-político apelando a la identidad del ser humano con lo divino; y el misticismo dionisiaco invierte las condiciones de la cultura recordando la dimensión instintiva animal en virtud de una mística de la naturaleza que transgrede las convenciones *ab inferiore*. Esta delimitación resulta clarificadora en la organización de las fuentes antiguas y puede ser útil para comprender

¹⁸ *Leyes* 701 c y 854 b. Pausanias sitúa la formulación del mito en el s. VI a.C. por obra de Onomácrita lo que supondría un origen anterior. La posición más escéptica en relación a la datación antigua fue nuevamente la de Wilamowitz que lo ubica no antes de la época alejandrina. La discusión de estos puntos se encuentra en E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 130 ss.

¹⁹ "El Dioniso órfico y el cocido asado", en *La muerte de Dioniso*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 129-169.

la complejidad simbólica del dios Dioniso que en los ecos posteriores siempre resultó una *coniunctio oppositorum* en la que se mezclan lo más sutil y lo más primitivo como vías de liberación de los atavismos de la condición humana. Esta cuestión es esencial en la reflexión germánica de lo dionisiaco desde Hölderlin hasta Nietzsche y Klages, como lo comenta M. Frank:

Schelling y Bloch distinguen entre un Dioniso venidero (cuya promesa de felicidad vale para los tiempos futuros) y un Dioniso primitivo y vicario del pasado al modo de Klages.²⁰

Dada esta primera diferenciación entre lo dionisiaco y lo órfico –que hay que verificar en cada una de las numerosas fuentes de la Antigüedad–, intentaremos ampliarla para precisar la interrelación entre lo que llamamos los fenómenos de *tà mystikà*. Y en este punto utilizaremos –porque resultan prácticas– las especificaciones realizadas por U. Bianchi²¹ para diferenciar entre tres planos distintos en la mística griega:

- Bianchi denomina *místico* de manera circumscripita al culto dionisiaco centrado en la participación de los rituales orgiásticos del dios –*tà órgia*– en los cuales existe una beatitud momentánea de éxtasis. En esta experiencia de participación en un todo mayor mediante la aniquilación momentánea de la individualidad resulta imposible comprobar en los testimonios más antiguos ningún tipo de soteriología trasmundana.
- Este fenómeno *místico* hay que diferenciarlo de lo llamado *misterioso*, que alude a *tà mystéria*, y que se aplica con precisión a los *Misterios de Eleusis que presentan* una iniciación organizada en un conjunto de rituales que se celebraban anualmente en el marco del culto ctónico de Deméter y Perséfone. Un famoso fragmento de Sófocles (FR. 837) dice: “tres veces dichosos (*tris ólbiói*) aquellos que conocen la iniciación de los misterios, porque al llegar a la morada de Hades serán entregados a la vida”. En donde se manifiesta que más allá de la beatitud momentánea –de la eoptía, la visión culminante de la iniciación en los Grandes Misterios que algunos estudiosos explican por la ingesta de alucinógenos²²– los iniciados tienen esperanza de un destino especial en la morada de Hades, porque saben que se reintegran a la fuente cósmica de la vida, la zoé.

²⁰ M. Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 45.

²¹ “Misterios de Eleusis, Dionisismo, Orfismo”, en J. Ries (ed.), *Tratado de antropología de lo sagrado III*, Madrid, Trotta, 1997, pp. 253-278.

²² Los denominan *enteógenos*; v. G. Wasson, *La Búsqueda de Perséfone. Los enteógenos y los orígenes de la religión*. México, FCE, 1992.

- La tercera manifestación de este conglomerado complejo de *Tá mystiká* lo constituye el grupo órfico al que Bianchi denomina *misteriosófico*. La diferencia del grupo órfico es que no propone solamente buenas esperanzas, sino supone una iniciación que adiestra y purifica para el logro de una liberación. Sólo en el orfismo se encuentra la concepción de un alma, una *psykhé*, como una entidad de origen y destino divinos. Esto es diferente del dionisismo y de los misterios de Eleusis y supone una *sophía acerca de los misterios* que se manifestará en el *bíos orphikós*, una vida pura.

Por cierto esta diferenciación entre tres niveles del conjunto de la mística griega deja sin plantear importantes problemas, que tenemos intención de mencionar como una conclusión inconclusa que retomaremos en próximas aproximaciones. En primer lugar, en qué medida esta llamada misteriosofía órfica, es decir, esta sabiduría acerca de los misterios propia del orfismo, es una transformación de un *background* anterior dionisiaco, como si de todas maneras reapareciera continuamente, incluso en las laminillas áureas, la figura de lo báquico y no se pudiera desprender el orfismo de este símbolo condensador. En segundo, cómo se diferencian dentro de los testimonios del orfismo los de un carácter más facilista en las que se ofrecen las iniciaciones como un remedio para la vida futura (v. Platón *República* 364 e) y el orfismo filosófico que constatamos en tantos pasajes platónicos en donde se manifiesta que la verdadera iniciación es la dedicación a la filosofía –todo el texto del *Fedón* da prueba de ello–. En tercer lugar y como continuación lógica del segundo problema planteado resulta especialmente interesante la diferenciación entre Pitagorismo y Orfismo –que necesita un tratamiento particular²³ para poder distinguir entre dos movimientos con grandes afinidades –especialmente en la concepción de la *metempsychosis*– e importantes diferencias (no hay entre los órficos una arquitectura matemáticodivina del universo ni entre los pitagóricos una referencia dionisiaca –prepondera lo apolíneo– ni un mito del descuartizamiento de los Titanes). Por último –lo que constituye una cuestión de gran envergadura– resta plantear cuál es el origen de esta concepción del carácter divino del alma en relación a las influencias orientales –dejadas de lado por los que sostenían la visión del *Milagro griego*– que ha sido uno de los temas más profundizados por la investigación de las últimas décadas, cuyos resultados apuntan indudablemente a la cultura persa²⁴.

²³ V. A. Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 137 ss.

²⁴ V. F. García Bazán, *Presencia y ausencia de lo sagrado en Oriente y Occidente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 61 ss.; W. Burkert, *The Orientalizing Revolution. The Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Harvard, 1995, pp. 125 ss.

EL MITO DEL ANDRÓGINO Y LA NATURALEZA HUMANA. NÚCLEO CLÁSICO E IRRADIACIONES HELENÍSTICAS

Por FRANCISCO GARCÍA BAZÁN

Desde que Platón, en el *Banquete*, en los seis elogios y discursos que dedica al eros a través de diversos personajes introdujera el relato del comediógrafo Aristófanes referido al mito del andrógino, las referencias sobre este último tema se han multiplicado en la filosofía, las enseñanzas religiosas, la literatura y el arte en general¹.

El mito de la androginia y su contexto tradicional y esotérico

En el diálogo platónico mencionado a continuación del elogio inicial al amor de Fedro como un dios, de la alabanza de Pausanias quien enlaza el origen de eros con la fiesta que brindan los dioses al nacimiento de Afrodita –tanto en su aspecto uránico como pandémico–; de la exaltación del médico Erixímaco, quien lo presenta de acuerdo con su técnica de curar pitagórica como armonía o proporción de los contrarios, y antes de que se haga presente la tentativa de caracterización de eros de Agatón, Aristófanes realis-

¹ Cf. E. Zolla, *L'Androgino. L'Umana nostalgia dell'interrezza*, Red Edizioni, Como, 1989 (trad. de *The Androgyne. Fusion of the Sexes*, Londres, 1980); A. Faivre e F. Tristan (eds.), *Androgino*, ECIG, Génova, 1991 (trad. de *L'Androgyne*, París, 1986). De suma utilidad los artículos de J. Libis, L. Brisson, F. Bertin y E. Zolla; L. Brisson, *Le sex incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, "Les Belles Lettres", París, 1997; F. García Bazán, "Nuevas precisiones sobre el mito del andrógino", en *La Nación*, Domingo 25 de mayo de 1980, 4ª Sección, p. 2; ídem, "La concepción griega y cristiana del amor", en *OMOOÛSIOS* 1/1 (1986), 10-33; ídem, "El eterno femenino y el andrógino", en *Letras e Ideas* 6, pp. 1-2, diario "El Sol", 28/2/1991; "La androginia, el tabú y lo sagrado", en *Axis Mundi* 5 (Otoño 1995), 49-54; "Androginia y lenguaje sexual entre los gnósticos", capítulo III de *Presencia y ausencia de lo sagrado en Oriente y Occidente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, 97-126; Ch. Jacq, "Androgyne. Égypte Pharaonique", en J. Servier (dir.), *Dictionnaire critique de l'Ésotérisme*, P.U.F., París, 1998, p. 80 y "Androgyne. Rome Antique" por J. Thomas, íbidem, ps. 80-81, con amplia bibliografía.

ta y observador de los fenómenos eróticos, señalará que hay tres tipos de *érotá* o de inclinaciones sexuales: atracción heterosexual y atracción homosexual, subdividida esta última en sí misma en afinidad del varón por el varón y de la mujer por la mujer. Estos vestigios temporales del amor, heteroeróticos y homoeróticos se iluminan en su consistencia, en realidad, por los modelos en germen de las tres razas (*tría tà géne*) de la naturaleza humana (*anthrópine phýsis anthrópine*) primordiales, completas y terriblemente poderosas (*deiná*): andrógina, varonil y femenina, respectivamente, las que actualmente se ofrecen como barruntos de lo que fueron y que castigadas y divididas ante su insolente altanería (*aselgaínein*) por el celo de los dioses buscan con nostalgia su primitivo estado unitario por el amago aproximativo al que impulsa la simpatía sexual.

Sin embargo, el “misterio” de la atracción universal contenida en el eros que débilmente se refleja en el llamamiento sexual que despierta asimismo particularmente entre los seres humanos, es una cuestión que tampoco es ajena a la enseñanza que avanzado el escrito ofrece Diotima de Mantinea –mujer, sacerdotisa e instructora– a Sócrates, la que, en síntesis, después de caracterizar correctivamente al amor en sí mismo como de naturaleza careciente (*éndeia*) e intermediaria (*metaxý*) entre sabiduría y desconocimiento, belleza-bondad y fealdad-maldad, felicidad e insatisfacción, inmortalidad y mortalidad, descubre la función que le corresponde a su naturaleza intermedia: la de conservar la continuidad de la realidad bajo las dos formas de analogía más difundidas. Echando lazos entre los dioses y los hombres tanto en estado de vigilia como de sueño, mediante los ritos, la adivinación, la magia y las imágenes oníricas. Son éstas las actividades propias del *daimónios anér* –el varón demónico–, que poseído por los dioses es más que un artesano (*kheirourgos*) y que se presenta como un real antecedente de los teúrgos posteriores. El Eros que anima a los mortales, además, es un digno vástago de Poros y de Penía, cuyo deseo nunca saciado, aporta –al menos– una imagen de unidad, armonía e inmortalidad a través de frutos efímeros que se repiten indefinidamente a lo largo del devenir cósmico y temporal. Se trata de la otra forma de la continuidad que el amor aporta. Articulando ambos puntos de vista, el horizontal y el vertical, el amor se muestra fecundo tanto por el cuerpo como por el alma, como deseo indeclinable de “alumbrar en la belleza” (*tókos en kaló*), por ser, en última instancia, “el eros un deseo de tener siempre el bien” (*ho éros tou to agathón autô einai aei*), lo que explica que su realización sea un camino de elevación por la iniciación (*mýesis*) en la pedagogía y los ritos conclusivos del amor (*prós télos erotikôn*) hasta alcanzar un límite en el que súbitamente (*exaiphnes*) sobreviene la transformación única.

Lo que Platón no puede acallar, entonces, tanto aquí en el *Sympósion* como posteriormente en el *Fedro*, es que la reflexión sobre el eros y su

connatural polisemia, es inseparable prácticamente de las acciones místicas capaces de regenerar los atributos de las edades de tiempos cualitativamente más fuertes y que, por lo tanto, cuando introduce un relato mítico como el del andrógino que tampoco éste sea ajeno al tejido del ámbito de los ritos de iniciación. Motivos y vocabulario usado lo confirman y dentro de este cuadro Diotima vuelve a aludir a lo dicho sobre el andrógino, aunque de manera más breve, sutil y en otro plano de comprensión más profundo: “Y se refiere, ciertamente, una enseñanza autorizada (*lógos*), dijo, según la cual, quienes busquen la mitad de sí mismos (*to hémis y heatón*) son los que están enamorados; pero según mi propia apreciación (*lógos*), el amor no es de una mitad ni de un todo, a no ser que se logre, mi amigo, algo realmente bueno (*agathón on*), ya que los hombres están dispuestos a amputarse sus propios pies y manos, si les parece que esas partes de sí mismos son malas (*ponerá*). Pues no es, creo yo, a lo que se tiene en propiedad a lo que cada cual se aferra, a no ser que se identifique lo bueno con lo propio y de uno mismo y lo malo, en cambio, con lo ajeno. Así que, en verdad, lo que los hombres aman no es otra cosa que el bien”².

El amor encerrado en el simbolismo de la androginia no se mueve para lograr una suma cuantitativa de partes fragmentadas, sino por recuperar una identidad distinta, diferenciada por reduplicación, que se ha perdido, pues lo que unifica no agrega elementos, sino que concentra, otorgando intensidad a lo expandido y disperso. Inversamente lo que aleja de uno mismo mantiene en diseminación y desbandada. El bien en cada uno es el que anima esta operación centripeta, que subyace como unidad desvanecida bajo la atracción de los sexos. Una situación, por otra parte, que desde la perspectiva cósmico-antropológica se ofrece como equivalente en el *Timeo* cuando se describe la actividad del demiurgo en relación con la siembra de las almas en el universo y el origen de la humanidad al comenzar un gran ciclo universal:

“Dijo el demiurgo estas palabras (a los dioses) y volviendo a la crátera, en la que primeramente había mezclado y fundido el Alma del universo, vertió en ella los residuos de las primeras sustancias y las mezcló del mismo modo... Una vez que hubo constituido la mezcla total, la dividió en almas en un número igual al de los astros, distribuyó a cada una en cada uno y habiéndolas puesto como sobre un vehículo les mostró la naturaleza del universo y les notificó las leyes del destino: que la primera generación sería establecida única para todas, para que ninguna recibiera menos de lo debido de él, que

² Cfr. 205d-e. Ver Platon, *Oeuvres Complètes*, t. IV, 2ª Parte, *Le Banquet*. texto y trad. de L. Robin, Les Belles Lettres, París, 1929, p. 59; asimismo cfr. la versión castellana de M. Martínez Hernández, *Banquete*, Ed. Gredos, Madrid, 1993 y los comentarios de O. Velásquez, *Platón: El Banquete o siete discursos sobre el amor*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2002 (esp. 101 ss).

las almas sembradas en los instrumentos del tiempo, cada una en el que convenía, deberían dar nacimiento al viviente que de todos los vivientes es el más capaz de honrar a Dios, que la naturaleza humana sería doble, y que de tal género el más vigoroso sería el que posteriormente recibiría el nombre de varón; que cuando las almas hubieran sido plantadas en los cuerpos a partir de la necesidad, también el cuerpo se acercaría, y se alejaría del cuerpo de ellas, que sería necesario que en todas esas almas naciera primero una sensación connatural (*aisthesis symphyton*) a partir de las afecciones violentas (*biaion pathematon*), en segundo lugar el amor (*eros*) mezclado con placer (*hedonē*) y aflicción (*lype*) y, además, el temor (*phobos*) y la ira (*thymos*) y los sentimientos que resultan de éstos y los que son naturalmente contrarios (*enantios*). Si los hombres los dominaran vivirían en la justicia (*dike*), si fueran dominados, en la injusticia. Y el que hubiera vivido bien en el tiempo asignado vuelto de nuevo a la residencia del astro coasignado tendría una vida feliz y acorde con su naturaleza; pero el que fallare en estas cosas en la segunda generación cambiaría en naturaleza de mujer y si en esa vida todavía no abandonara el vicio, sufriría un cambio hacia una naturaleza animal semejante a la especie del carácter en que se hubiera envilecido³.

Pero el contexto tradicional en relación con el andrógino al que Platón es permeable y del que es tributario ofrece una amplia difusión tanto en el ámbito de la cultura indoiraniana, como en el sumeroacádico y egipcio y esto en los mismos planos en que lo tiene presente Platón: el más antiguo, el de la religiosidad arcaica, y el más reciente y a él vinculado, el de la reflexión intelectual, la poesía y la iconografía. Se vislumbran de este modo notables paralelos y la oferta de una hipótesis heurística que abre el horizonte de la exploración, que, en cambio, con la metodología cientificista habitual queda condenada a un estéril confinamiento.

Platón a través del mito hace hincapié en el motivo del poder generativo sobrehumano implícito en la unión de opuestos complementarios, pero esto es también lo propio del relato de origen del Zurvan iranio, divinidad del tiempo andrógina—Padre-Madre—que genera como consecuencia del sacrificio y de la duda, respectivamente, a los gemelos espirituales, Spenta y Angra Mainyu. También la pareja humana primitiva, Masye-Masyane, nacida de la planta de ruibarbo, es un andrógino formado de hermano-hermana y en el hinduismo antiguo el placer sensible ha surgido justamente de la disolución del abrazo de los esposos primordiales, que ahora siguen buscando aquel enlazamiento⁴. El tardío fragmento 56 de los

³ Cfr. 41d-42c. Ver Platon, *Oeuvres Complètes*, t. X, *Timée-Critias*, texto y trad. de A. Rivaud, Les Belles Lettres, París, 1963, pp. 157-158; cfr. también la trad. española de F. Lisi, Ed. Gredos, Madrid, 1992 y la de O. Velásquez,

⁴ Cfr. F. García Bazán, "La religión irania y lo sagrado", en *Presencia y ausencia de lo sagrado*, pp. 67-70 y 76. Brihadaranyaka Up. IV, 3-4: "Tampoco existía el placer. Efectivamente el placer no existe para quien está solo. Quiso un segundo. El *âtman* tenía la amplitud de un hombre y una mujer abrazados. Se dividió en dos. Es el origen

Orphicorum fragmenta hace referencia al viviente macho-hembra contenido en el huevo primigenio⁵, pero los testimonios pitagóricos de Nicómaco de Gerasa y Anatolio reflexionan sobre la naturaleza indiferenciada, marcada por el carácter *arrenóthelys* de la mónada, la péntada y la hécada⁶. Y si los helenos conservan el icono de la Afrodita barbada de Chipre⁷, la tradición romana testifica la ambigüedad de la *Venus calva*, la *Fortuna Prenesta* o de *Antium*, las díadas de hermano-hermana (Apolo-Diana), de parejas (Júpiter-Juno) o los espíritus protectores de género incierto, como expresa la dedicatoria de la inscripción capitolina: *Genio urbis Romae sive mas sive femina* (“al genio de Roma macho-hembra”), e incluso el nombre secreto de Roma ofrece el mismo carácter⁸. Por estas razones si la figura del andrógino se coloca en el *illud tempus* primordial, su imagen corporal, el hermafrodita, se interpreta como un *portentum*, un prodigio monstruoso y *nefas*, que se expulsa de la ciudad, depositándolo en las aguas como un retorno a lo indiferenciado⁹. Entre los babilonios con sus influencias subyacentes en los mitos antropogónicos hebreos, el Dios Marduk presenta un rostro esférico completo con dos pares de ojos y otros dos de orejas¹⁰, pero en el Egipto, en notable paralelo con lo dicho sobre Grecia, la androginia invade todos sus rincones manifestándose tanto en la religión del Egipto Antiguo como en la etapa reflexiva helenística que representa el hermetismo¹¹.

del esposo y la esposa. Éste es el motivo por el que Yajñavalkya ha dicho: “Individualmente cada uno somos una mitad”. Por esto el vacío dejado es completado por la mujer. Él se une a ella. De aquí nacieron los hombres. Entonces la mujer pensó: “¿Cómo es que habiéndome engendrado de él mismo se ha unido conmigo? ¡Debo ocultarme! Al decir esto se transformó en vaca y él en toro. Se unió a ella. De aquí nacieron las vacas”, etc. (texto y trad. de É. Senart, *Les Belles Lettres*, París, 1967, p. 10).

⁵ Cfr. O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Wiedmann, Dublin/Zurich, 1972 (=1922), p. 134. Ver A. Bernabé, *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, AKAL/Clásica, Madrid, 2003, p. 121.

⁶ Jámblico, *Theol. arith.* 4, 1; 41; 43 (F. Romano, Giamblico, *Il numero e il divino*, Rusconi, Milán, 1995, 396-399; 444-445 y 446-447, respectivamente). Ver F. García Bazán, *La concepción pitagórica del número y sus proyecciones*, Biblos, Buenos Aires, 2005.

⁷ Cfr. Ch. Kerényi, *La Mythologie des grecs*, Payot, París, p. 81.

⁸ Cfr. J. Thomas, “Fortuna. Rome Antique”, en *Dictionnaire critique de l'Ésotérisme*, p. 520 y “Noms secrets de Rome”, pp. 939-940.

⁹ Cfr. J. Thomas, “Androgyne”, en *Dictionnaire critique de l'Ésotérisme*, pp. 80-81.

¹⁰ Cfr. Enuma Eliac, 91-98 (Peinado, F. L. y Cordero, M. G. (eds.), *Poema babilónico de la Creación*, Editora Nacional, Madrid, 1981; F. García Bazán, en *La Nación*, 25/5/1980 y M. Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, pp. 396-403 y *Mefistófeles y el andrógino*, Guadarrama, Madrid, 1969).

¹¹ Ver Ch. Jacq, “Androgyne”, “Atoum” y “Nout”, en *Dictionnaire critique de l'Ésotérisme*, pp. 80, 189-190 y 941; *Corpus hermeticum*: “Dios... plenísimo por la fecundidad de uno y otro sexo, preñado siempre de su propia voluntad, engendra siempre lo que quiere procrear” (*Asclepio* 20); “¿Dices que Dios posee ambos sexos, Oh, Trismegisto? –Sí, Asclepio, y no sólo Dios, sino todos los seres animados e inanimados” (*Asclepio* 21); C. H. I, 9 y F. García Bazán, *El hermetismo*, Ediciones del Orto, Madrid, 2005.

La exégesis de los platónicos retomará los temas del *Banquete* y del *Fedro*, aunque poniendo el acento en determinados motivos. Por ejemplo, el medioplatónico Plutarco de Queronea se detendrá en el relato sobre Afrodita, y la generación del Eros por Poros y Penía y cuando se refiera a la androginia será para evocar la naturaleza hermafrodita de la luna, como intermedia entre la índole varonil del sol y la femenina de la tierra. Plotino, a su vez, dedicará una *Enéada* al eros y a su naturaleza intermediaria, describiéndolo como un sentimiento del alma, como un demon y como dios. Sus funciones son de este modo abarcativas y eficaces dentro de los dominios de las hipóstasis segunda y tercera, pero asimismo descarta cualquier alusión a la concepción del andrógino¹². La exégesis judía de los capítulos 1 a 3 de *Génesis* de la época en contacto con la reflexión filosófica, será, en cambio más generosa. Es notable el caso de Filón de Alejandría en *De opificio mundi*, así como en *Legum allegoriae* y *Quaestiones et solutiones in Genesis*¹³.

No es de extrañar, entonces, que los gnósticos, trayendo a colación lo que Gersom Scholem afirmara atinadamente hace más de medio siglo: “El gnosticismo, una de las últimas grandes manifestaciones de la mitología en el pensamiento religioso, y definitivamente concebido en la lucha contra el judaísmo, fue el campeón de la mitología, y prestó figuras de expresión a la mística judía”¹⁴, hayan usado y reinterpretado en sus escritos la fórmula de la androginia en todos sus registros y gradaciones.

La androginia entre los gnósticos

En primer lugar, los autores gnósticos han puesto de relieve la propiedad de la naturaleza andrógina, o mejor patrimaterna, de la divinidad como la expresión más elevada de la fertilidad productiva inabarcable e inagotable, ya que la plenitud de la potencia fecunda en sí misma supera toda distinción de agentes, pero al mismo tiempo el tránsito de lo uno solo a lo distinto implica la coincidencia de lo paterno-materno en unidad inseparable.

Registra brillantemente un documento perteneciente a los barbelog-nósticos –los “concedores de Barbeló”– el *Pensamiento trimorfo* (NHC

¹² Ver O. Cattedra-F. García Bazán, “La concepción del ‘camino de los padres y de los dioses’ en la India Antigua y en el Mundo Helenístico”, en *EPIMELEIA. Revista de Estudios sobre la Tradición* II/3 (1993), pp. 9-60 (esp. pp. 30-50 y 54-60) y F. García Bazán, el tratamiento de *Enéada* III, 5 (50), en *OMOOUSIOS* I/1, pp. 19-22.

¹³ Cfr. Verma E. F. Harrison, “The Allegorization of Gender: Plato and Philo on Spiritual Childbearing”, en V. L. Wimbush & R. Valantsis (eds.), *Asceticism*, Oxford University Press, N.Y.-Oxford, 1995, pp. 520-534.

XIII), haciendo referencia al Pensamiento en el seno del Padre: “Yo soy andr[ó]gino (*shooutshime*). [Soy madre, so]y padre, puesto que [llego a ser] sola conmigo [y] el Todo por mí so[l]a [permanece firme]. Soy la matriz [que da la ima]gen al Todo al dar nacimiento a la luz que [brilla] esplendorosamente. Soy el Eón por[venir]. S[oy] la perfección del Todo, es decir, M[i] [rot]ea, la gloria de la Madre, emitiendo un lenguaje [de la V]oz en los oídos de los que me conocen”¹⁵.

El *Apócrifo de Juan* redactado dentro de la misma corriente, ratifica idéntica ilustración relacionando la androginia con la triplicidad de constitución propia del Eón en reposo, puesto que la androginia se relaciona con la plenitud y estabilidad del Hijo como Hombre Primordial del que todo pneumático o espiritual es miembro. Dice el texto: “Barbeló, el Eón perfecto de gloria. Ella lo glorifica porque se manifestó por él y lo concibe. Es el primer Pensamiento (*Ēnnoia*), su imagen (*eikón*). Ha llegado a ser primer hombre, que es el Espíritu (*PNA*) virginal (*parthenikón*), el triple varón, la triple potencia, el triple nombre, la triple procreación y el eón (*aión*) que no envejece, andrógino que surgió de su Prepensamiento (*Prónoia*)”¹⁶.

Analíticamente expresan los valentinianos el mismo tema en el *Evangelio de la Verdad* (NHC I, 3): “El Padre descubre su seno. Pero su seno es el Espíritu Santo. Descubre su secreto, su secreto es su Hijo, para que por la misericordia del Padre los eones dejen de inquietarse buscando al Padre y descansen en Él sabiendo que es el reposo”¹⁷.

Inmediatamente antes hay en el escrito una referencia sucinta a la tríada Padre-Madre-Hijo, por lo tanto, ahora se explica: El seno es el Espíritu Santo, lo femenino de Dios Padre, su matriz, que una vez encinta del Hijo seminal, puede darlo a luz en Él mismo como Intelecto pleromático.

Los rasgos característicos de este estilo de abordaje reflexivo delatan una modalidad de especulación metafísica, que tampoco ha sido ajena a la teología protocatólica en relación con el misterio trinitario que en sus primeras formas comparte con el gnosticismo la misma imaginaria simultáneamente varonil y ginéica. Salmodian de este modo las *Odas de Salomón*:

“Una copa de leche me fue ofrecida/ y la bebí con la dulzura de la suavidad del Señor./ El Hijo es la copa,/ el que fue ordeñado es el Padre/ y el que ordeñó

¹⁴ Cfr. G. G. Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Payot, París, 1960, p. 48.

¹⁵ 45. 2-10, cfr. A. Piñero, J. Monserrat Torrents, F. García Bazán, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Trotta, Madrid, 2000, p. 342.

¹⁶ Cfr. 27.14-28.5, F. García Bazán, *La gnosis eterna. Antología de textos gnósticos griegos, latinos y coptos I*, Trotta-Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 264.

¹⁷ Cfr. 24.9-20. A. Piñero, J. Montserrat Torrents, F. García Bazán, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi II. Evangelios, hechos, cartas*, Trotta, Madrid, 2004, p. 151.

es el Espíritu Santo./ Porque sus pechos estaban llenos/ y no era conveniente que se derramara su leche en vano./ Abrió su seno el Espíritu Santo/ y mezcló la leche de ambos pechos del Padre"¹⁸.

Clemente de Alejandría no pudo sustraerse a estas influencias y no es menos elocuente cuando escribe en *¿Qué rico se salva?*:

"Y entonces contemplarás el seno del Padre a quien sólo declaró Dios como Hijo Unigénito. Dios mismo es amor y por amor a nosotros se hizo mujer. En su modo de ser inefable es Padre, pero en su compasión hacia nosotros se hizo Madre. El Padre amándonos se feminizó y la gran prueba de esto es aquel a quien engendró de sí mismo. Y el fruto generado por el amor es amor"¹⁹.

En estos viejos testimonios citados y otros más que se pueden aducir, tanto extracanónicos como canónicos, el Espíritu se identifica últimamente como sustrato femenino indisociable del Padre y, de esta suerte, como posibilidad de generación del Hijo, o sea, como un aspecto del Pensamiento interior del Padre, un estadio del Pensamiento que es anterior al Intelecto o Palabra mentalmente proferida. Y es ese sustrato incorruptible o espíritu virginal el que permitiendo la manifestación del Padre oculto como Hijo, se constituirá, al ser la profundidad de las entrañas paternas, en la compañera del Padre, la Madre, la Mujer, en donde yace en paz o reposo el Hijo²⁰.

Estas especulaciones sobre funciones, en las que lo masculino y lo femenino, lo paterno, lo materno y lo filial están unidos y diferenciados eternamente por sus funciones predeterminadas e inconfundibles, que son previas tanto a las distinciones de sexo como a las de persona entendida subjetivamente, están en la base de la doctrina trinitaria cristiana como la formularon con matices y riqueza expresiva primeramente los gnósticos —y con magisterial precisión el autor del *Tratado tripartito* (NHC I, 5)— ins-

¹⁸ Cfr. 19. 1-5, según la versión de A. Peral-X. Alegre, en A. Díez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento III*, Madrid, Cristiandad, 1982, p. 85.

¹⁹ 37, 1 ss. y véase asimismo A. Orbe, *Estudios valentinianos I/1*, Roma, 1958, pp. 324 ss.

²⁰ Dice asimismo el valentiniano Ptolomeo según la gran noticia que registra Ireneo de Lyon: "Hay, según dicen, cierto Eón perfecto, anterior a lo que es, en alturas invisibles e innominables. Le llaman Preprincipio, Prepadre y Abismo. Incomprensible, invisible, permanente e inengendrado estuvo por siglos infinitos en paz y gran tranquilidad. Con él coexistía también Pensamiento (*Énnoia*), al que llaman asimismo Gracia y Silencio. Una vez el Abismo pensó emitir desde sí un Principio de Todo y esta emisión, que pensaba emitir, la depositó como semilla en la matriz del Silencio, que con él convivía. Habiendo recibido esta simiente y encinta dio a luz un Intelecto (*Noûs*) semejante e igual al que le había emitido y el solo que abarca la Grandeza del Padre", *Contra los herejes* I, 1, 1 (F. García Bazán, *La gnosis eterna I*, p. 168).

pirando en diverso orden a Orígenes, a los *Oráculos Caldeos* y a Mario Victorino²¹, y exigiendo posteriormente el esfuerzo más abstracto, aunque bien justificado en la aritmología pitagórica, de los PP. Capadocios, Basilio el Grande y los dos Gregorios²². La teología latina no ha tenido la misma fortuna en sus formulaciones del misterio de la Trinidad.

Pues bien, si los gnósticos fueron capaces de vislumbrar y exponer lo máximo en sus doctrinas respecto del símbolo misterioso del andrógino, también podrían referirse con facilidad a sus apariciones en instancias menores y mínimas e incluso llevar a cabo exégesis sobre el carácter andrógino del eros que permiten adivinar en qué fuentes específicas abrevó el mismo Platón.

Prosiguiendo. Se hace predominante entre estos creyentes cristianos la aparición de la naturaleza andrógina en el dominio del Pleroma, que señala la plenitud en la constitución de las entidades (eones) y parejas (syzygias) del ámbito espiritual, seres eternos dotados tanto de conocimiento como de libertad. Sobre la androginia pleromática los mismos heresiólogos han escrito repetidamente, aunque hoy debe insistirse sobre los testimonios directos.

Dice, dentro de la corriente setiana y de manera perfilada el *Evangelio de los egipcios* (NHC III, 2 y IV, 2): "A partir de este lugar (es decir desde el Silencio del Padre oculto) [pro]cedieron las tres potencias. Las tres Ogdóadas que [el Padre] en (el) Silencio junto con el Prepensamiento [manifestó] desde su seno, es decir, el Padre, la Madre y el Hijo, la pri[me]ra Ogdóada, por la que el Triple Varón p[ro]cedió, que es el Pensamiento (*énnoia*) y [la Pa]llabra (*lógos*) y la Incorruptibilidad y la Vi[da e]terna, la Voluntad (*thélema*), el Intelec[to] y el Preconocimiento (*prógnosis*), el Andró[gi]no paterno"²³.

La primera manifestación que procede del Silencio paterno es ogdóada por sus miembros cualitativamente paternos y tétrada por las parejas

²¹ Ver Orígenes, *De principiis* I, 2, 10 (García Bazán, "Tratado tripartito", en *Textos gnósticos I*, p. 160, n. 3), *Oráculos Caldeos* 1, 8, 11, 16, 18, 20b, 30, 31, 34, 39 (García Bazán, Gredos, Madrid, 1991, pp. 55, 58-61, 64-65 y 68) y Mario Victorino, *Adv. Arium* I, 58, 11-14: "No se engañaría, pues, el que se representara que el Espíritu Santo es la madre de Jesús, tanto allá arriba como aquí abajo; allá del modo como se termina de exponer, aquí del siguiente modo" –ver con mayor amplitud *Ad Candidum* 12, 1- 17, 13 y *Adv. Arium* IV, 21, 26- 23,11– (cfr. F. García Bazán, "Sobre la Trinidad y las tríadas en san Agustín y Mario Victorino", en M. E. Saechi [ed.], *Ministerium Verbi. Estudios dedicados a Monseñor Héctor Aguer en ocasión del XXV aniversario de su ordenación sacerdotal*, Basilea, Buenos Aires, 1997, pp. 315-329 [esp. 320-329]).

²² Cfr. K.-H. Ohlig, *One or three? From the father of Jesus to the trinity*, Frankfurt, Peter Lang, 2002 y ver F. García Bazán, *La concepción pitagórica del número y sus proyecciones*.

²³ Cfr. 41.24-42.12, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi II*, p. 109.

inescindibles que conforma, y se revela así el conjunto configurado como un “andrógino paterno”.

Otro texto original, *Eugnosto, el Bienaventurado* (NHC III, 3), señala: “De inmediato el principio de esta luz se manifestó como un Hombre Inmortal andrógino (). Su nombre mas[culino] es [‘Intelecto engendrado per]fecto’, [y s]u nombre femenino, ‘sapiéntísima Sabiduría generadora’. Se dice también que ella se parece a su hermano y cónyuge (*sýzygos*)”²⁴.

Confirma el mismo escrito más adelante: “Por consiguiente, la Iglesia de la O[gdóada se man]ifestó como un and[rógino], y se denominó en parte masculinamente y en parte femeninamente. La masculina se llamó ‘Iglesia’, la femenina, ‘Vida’, para mostrar que a partir de una Mujer vino la vida a todos los eones”²⁵.

Ahora bien, la “Iglesia” es andrógina, porque en su unión completa se complementan sin división los miembros de la Totalidad plena. Se la llama “iglesia” por su aspecto masculino e indeclinable –en hebreo *qahal*, es decir, asamblea, es sustantivo masculino–. Su dimensión femenina se llama “vida”, porque de la *Mujer* viene la vida. *Mujer* es el Preconocimiento del Prepadre, deseo aperceptivo de conocer, raíz de la distinción de los seres eternos, y así la “Vida”, nombre primero, genera vida, dicha en reposo.

Pero si descendemos un poco más en el orden de las realidades, del espíritu al alma, resulta también de acuerdo con la *Exposición sobre el alma* (NHC II, 6), que: “Los sabios anteriores a nosotros, dieron al alma un nombre femenino. Por su naturaleza también es realmente mujer, e igualmente tiene su matriz. Mientras que estaba sola con el Padre, era virgen (*parthénos*) y un andrógino por su aspecto (*eine*), pero cayó en un cuerpo y vino a esta vida natural (*bíos*) y cayó en manos de numerosos bandidos y los insolentes se la fueron pasando de unos a otros y la [mancillaron]... y perdió su virginidad... Pero si el Padre de arriba la ve... arrepentirse de la prostitución... tiene misericordia de ella... desvía su matriz de las realidades exteriores y de nuevo la dirige hacia el interior. El alma recupera su disposición primera... recupera primero su órgano y retorna. Tal es su bautismo... Pero puesto que el alma es mujer, no puede engendrar un hijo sola. El Padre le ha enviado del cielo a su marido, que es su hermano primogénito. Entonces el esposo descendió hacia la esposa... Entonces el esposo según la voluntad del Pa-

²⁴ Cfr. 76, 25-77, 10. *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I*, p. 519, ratificaciones en *Sabiduría de Jesucristo* 101, 9, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi II*, 199.

²⁵ Cfr. 86.22-87.8, *ibídem*, I, 524 y n. 37; ver asimismo SabJS 111, 5, *Textos gnósticos II*, 203.

dre, descendió hacia ella en la cámara nupcial que estaba preparada y adornó la cámara nupcial. Este matrimonio, pues, no es como el matrimonio carnal. Los que se unen entre sí se colman y como un lastre abandonan el tormento del deseo carnal (*epithymía*) y no se [separan] uno del otro... sino que cuando alcanzan la unión [entre sí] son una sola vida (*ouot*)²⁶.

Estos pasajes reúnen diversos elementos e ilustran con transparencia la doctrina gnóstica del alma como psiquis caída y dominada por la dispersión. No es el deseo el que origina la caída, porque él es connatural a la naturaleza anímica, sino su desvío. Cuando el eón Sofía amaba al Padre en la plenitud amando a su compañero Deseado, el Pleroma irradiaba libremente la voluntad del Padre, pero cuando se excedió, tropezó con su mismo escándalo y sufrió el desliz. El alma vive en su plenitud como andrógina, pero lo debe querer plenamente. Si debilita su anhelo se confunde, desea acá y allá, cae en mano de muchos salteadores. Si concentra el deseo reencontra al esposo y cumple el misterio de la "cámara nupcial" con el retorno a la culminación de la *syzygia* matrimonial.

Este último texto evoca a otros que como *Sobre el origen del mundo* (NHC II, 5), presenta diversos tipos de seres andróginos muy sugerentes para nuestra exposición. *Sobre el origen del mundo* que como su mismo título deducido de las primeras líneas del manuscrito lo justifica, trata sobre la cosmogonía y antropogonía según la preconizan los gnósticos. La temática de la androginia abarca grandes partes del documento y esto al mismo tiempo se ofrece en un triple nivel.

1°) El plano narrativo. Porque después de la frustración de Sofía y el nacimiento por su iniciativa del demiurgo y primer arconte, Ialdabaot, procedente de los productos de su caída, es un ser congénitamente andrógino, constituyendo la pareja Ialdabaot-Prónoia. De su determinación procede un mundo ilusorio, poderosamente animado y ordenado gradualmente formado por arcontes y demonios, todos los cuales asimismo son andróginos por su poder generador, capacidad de autodomínio y autoconservación, características que se atribuyen incluso a los últimas generaciones de vicios y a la muerte, límite asimismo bifronte, porque destruye, pero anuncia el nacimiento de los entes devinientes. La androginia que se adjudica al demiurgo y a sus agentes, indican tanto la fuerza procreativa contenida en su proliferación cuantitativa y reiterada, cuanto su intrínseca debilidad, pues, pese a todo, retornarán a la nada cumplido el periplo histórico, con la consumación del mundo²⁷.

²⁶ Cfr. 127, 20 ss., F. García Bazán, *Presencia y ausencia de lo sagrado*, pp. 107-109.

²⁷ Cfr. 99.10-107.15, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I*, pp. 397-402.

2º) En el mismo plano del relato hace aparición distinguiéndose del Hombre de luz superior, el hombre psíquico, el Adán del paraíso, hombre igualmente andrógino en cuya plasmación han intervenido tanto el primer arconte y sus potencias, como subrepticamente Pistis-Sofía. El segundo Adán o Adán andrógino, es Adán-Eva en unidad y se declara que es equivalente al hermafrodita griego. Todo lo descrito forma parte de la etapa que precede a la historia en la que se desarrollará la aventura del tercer Adán, el hombre terrestre, después de la expulsión del paraíso por obra de los arcontes. La aproximación observada de ambas figuras —el Adán andrógino y el hermafrodita— sugiere que la acuñación contiene la equivocidad o doble significado de la enunciación oracular, según sea el caso: la reproducción indefinida en el tiempo propia de la división y unión consecutiva de los sexos, así como de su necesaria superación asexual marcada por el símbolo de la androginia estricta²⁸. Es el preámbulo ambiguo de la salvación de los espirituales y la condena de la naturaleza y el mundo.

3º) La temática de la androginia en esta instancia, sin embargo, es de orden metanarrativo. Se inserta oportunamente como una aparente interpolación dentro del relato sobre el hombre de luz y a través de una narración sobre el nacimiento del Eros andrógino, explica cómo el mito del Eros es básicamente primogénito y protogenerador y, por lo tanto, incluye el error de la perspectiva platónica, en la que la inagotabilidad de la circularidad cósmica, movida por el eros andrógino presente en la generación natural y temporal, desvanece la posibilidad de la eternidad propia de la androginia divina. El relato expresa, pues, que después que Prónoia vio bajo la forma de Ángel a la luz salida de la Ogdóada y la amó, no se pudo unir a él, porque estaba en la tiniebla y así como reacción, extendió su luz sobre la tierra, y:

A partir de esta primera sangre se manifestó Eros, que era andrógino. Su masculinidad es Hímeros, un fuego que proviene de la luz. La feminidad que está en él es un alma de sangre que proviene de la sustancia de Prónoia. Es bellissimo en su hermosura y supera en gracia a todas las criaturas del caos. Entonces, cuando todos los dioses y los ángeles vieron a Eros, lo amaron. Pero desde que se hizo manifiesto en todos ellos, los incendió, tal como de una sola lámpara se alumbran otras muchas: la luz es una sola y en la primera lámpara no se debilita. Así es como Eros se dispersó entre todas las criaturas del caos sin debilitarse.

Como si se tratara de surgir en lo intermedio (*mesótes*) entre la luz y la oscuridad. Eros se manifestó en lo intermedio entre los dioses y los hombres y así es como se consumó la cópula (*synousía*) de Eros, de tal modo

²⁸ Cfr. 113.20-115.5, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I*, pp. 407-408.

que de la tierra brotó el primer placer (*hedoné*). La mujer siguió a la tierra y el matrimonio (*gámos*) siguió a la mujer y la generación siguió al matrimonio. La disolución siguió a la generación.

Después del mencionado Eros, de la sangre que había sido esparcida sobre la tierra brotó la vid. Por esta razón los que beben de ella hacen nacer en sí mismos el deseo (*epithymía*) del coito. Después de la vid brotaron de la tierra la higuera y el granado junto con el resto de los árboles "según su especie teniendo cada uno su simiente" (Gén 1, 11-12), que procede de la simiente de las potestades y de sus ángeles. Seguidamente la justicia (*dikaíosýne*) creó el bello paraíso, fuera de la órbita de la luna y de la órbita del sol, en la tierra de la delicia "al Oriente" (Gén 3,23 y 2,15), rodeado de piedras. El deseo estaba en medio de los árboles, bellos y altos. Y el árbol de la vida inmortal, tal como se había manifestado según la voluntad de Dios, estaba al norte del paraíso, a fin de hacer inmortales las almas de los santos, las que provendrán de las obras de pobreza en la consumación de este eón. El color del árbol de la vida es como el sol y sus ramas son bellas. Sus hojas son como las del ciprés. Su fruto brilla como los racimos de uva. Su altura alcanza el cielo. Junto a él se halla el árbol del conocimiento, que posee la potencia de Dios. Su gloria es como la luna resplandeciente, sus ramas son bellas, sus hojas como hojas de higuera. Su fruto es como los dátiles, muy sabrosos. Se halla en el norte del paraíso, a fin de levantar las almas que estaban sumidas en el letargo de los demonios (*daímon*) para que puedan acercarse al árbol de la vida y comer su fruto, condenando a las potestades (*exousía*) y a sus ángeles.

La efectividad de este árbol está consignada en el *Sagrado libro (hierá bíblos)* con estas palabras: "Tú eres el árbol del conocimiento que está en el paraíso, del cual comió el primer hombre; su intelecto (*noûs*) se abrió y amó a su viva semejanza al tiempo que condenó a las otras semejanzas extranjeras (*allótrion*) y tuvo asco de ellas. Después de esto brotó el olivo, destinado a purificar a los reyes y a los sacerdotes de justicia que se manifestarán en los últimos días, puesto que el olivo se manifestó en la luz del primer Adán en orden a la unción (*chrísma*) que reciben. Pero la primera alma amó a Eros que estaba con ella, y derramó su sangre sobre él y sobre la tierra. De esta sangre brotó la rosa sobre la tierra, primero a partir del espino, para gozo de la luz que iba a manifestarse en el matorral (*bátos*). A continuación brotaron de la tierra las flores hermosas y perfumadas según sus especies, a partir de las vírgenes de cada una de las hijas de Prónoia, las cuales amaron a Eros y derramaron su sangre sobre él y sobre la tierra. Después brotaron de la tierra todas las plantas según su especie, teniendo la simiente de las potestades y de sus ángeles. Luego las potestades crearon de las aguas todos los animales según sus especies, y también los

reptiles y los pájaros según sus especies, teniendo la simiente de las potestades y de sus ángeles²⁹.

Este pasaje es digno de ponerse de relieve tanto por su ubicación estratégica que corta el relato del hombre de luz —como deseo ígneo que asciende y deseo de sangre que baja y da vida cósmica y natural—, como porque por las nociones que contiene orienta hacia Platón y el discurso de Aristófanes en el *Banquete* y muestra indicios del subsuelo latente que a él subyace, y envuelto todo esto en las líneas de la relectura gnóstica del motivo del eros andrógino.

Recuérdese, en primer lugar, como lo observáramos hace años, la arcaica versión del *Eros protógonos* del orfismo transmitida por el mismo Aristófanes en *Las aves*: “En un principio reinaba el Caos, la Noche, el negro Erebo y el vasto Tártaro. La tierra, el aire y el cielo no existían. En el seno infinito del Erebo, la Noche de negras alas puso un huevo sin germen, del cual nació, al correr del tiempo, el Amor, al cual toda cosa aspira, con alas de oro resplandeciente en la espalda y rápido como la tempestad. Unido, en el seno del vasto Tártaro, con las tinieblas aladas del Caos, engendró nuestra raza (= la de los pájaros), la primera que vio la luz. La raza de los inmortales no vivía todavía, antes que el amor hubo operado la mezcla de todas las cosas. De esta unión de diversos principios nacieron el Cielo, el Océano, la Tierra, y la raza eterna de los Bienaventurados³⁰. Ésta sería la versión más antigua y original del relato consignada por Aristóteles, Eurípides, Eudemo de Rodas y el papiro de Derveni. Los autores gnósticos han conocido también la composición más reciente del *Discurso sagrado en veinticuatro rapsodias* en la que la androginia del eros no es camuflada, advirtiendo que el fondo órfico es común³¹.

Obsérvese, además, que Hesíodo en la *Teogonía*, es quien señala el carácter de ligadura (*désmos* = *metaxý*, *mesótes*) del bello Eros —ratificado por Ferécides de Sira³² y que menciona al bello deseo (Hímeros) en terna con él y Afrodita, es decir, sin declinación³³, a cuyas espaldas está la teogonía órfica mencionada.

Platón, pues, a través de la figura popular de Aristófanes reactualizó elementos de la teología órfica para dar cuenta de la androginia del eros y

²⁹ Cfr. 109, 1-111, 28, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I*, pp. 403-405 y ver M. Tardieu, *Trois mythes gnostiques. Adam, Éros et les animaux d'Égypte dans un écrit de Nag Hammadi* (II, 5), Études Augustiniennes, París, 1974, pp. 102-118 y pp. 141-214.

³⁰ Cfr. O. Kern, o.c., fr. 1, p. 80 y su buen tino al comentar en la página siguiente: “*Memoratu dignum est, etiam mythum Aristophaneum in Platonis Symposio 189d doctrinam Orphicam sapere, ut Conr. Ziegler... recte quidem observavit*”.

³¹ Ver F. García Bazán, “La concepción griega y cristiana del amor”, pp. 15-16.

³² Cfr. Proclo, *In Tim.* II, 54, 25 y Parménides fr. B 13.

³³ *Teogonía* 116-122 y 195-201.

otros datos inherentes a los orígenes cósmicos de la raza humana caída, una interpretación que subordinada a la tempieternidad del universo, los gnósticos desestiman.

Cuando el dos sea “uno”

Ahora bien, hay una secuencia de textos del cristianismo primitivo que transmiten una sentencia directa de Jesús cuyo significado debe interpretarse de acuerdo con los elementos proporcionados por los escritos que se han presentado en relación con la androginia, si se tiene en cuenta el contexto judío-helenístico sapiencial en el que se ha inspirado la enseñanza del mismo Jesús de Nazaret.

La huella más antigua de las palabras de Jesús se ofrecen en el *Evangelio de Tomás* (NHC II, 2), si bien la formulación que de ellas se presenta en este texto no es la más arcaica.

Dice la sentencia 22 de este escrito:

“Jesús vio a unos pequeños que mamaban. Dijo a sus discípulos: ‘Estos pequeños que maman son semejantes a los que entran en el Reino’. Le dijeron: ‘¿Entonces haciéndonos pequeños entraremos en el Reino?’ Jesús les dijo: ‘Cuando hagáis de los dos uno y hagáis lo de dentro como lo de fuera y lo de afuera como lo de dentro y lo de arriba como lo de debajo, de modo que hagáis lo masculino y lo femenino en uno solo, a fin de que lo masculino no sea masculino ni lo femenino sea femenino; cuando hagáis ojos en lugar de un ojo y una mano en lugar de una mano y un pie en lugar de un pie, una imagen en lugar de una imagen, entonces entraréis [en el Reino]’”.

Esta sentencia es una clave que permite interpretar otras más sucintas e incompletas como la segunda parte de la sentencia 114 sobre la transformación de la mujer en varón o la 75 acerca de que solamente los “solitarios” entrarán en la cámara nupcial³⁴. Pero para justificar el trasfondo que anida en estas líneas, se debe atender al medio literario-religioso paralelo. Ante todo fijándose la atención en el texto que encierra la misma formulación transmitida bajo su forma más arcaica, que se mantiene dentro de un pasaje más extenso de un escrito clasificado entre los Padres apostólicos, la *Carta segunda de Clemente*, de mediados del siglo II. Escribe el autor:

³⁴ “Simón Pedro les dijo: Que María salga de entre nosotros, porque las mujeres no son dignas de la vida. Jesús dijo: Mirad, yo la impulsaré para hacerla varón, a fin de que llegue a ser también un espíritu (*pneûma*) viviente semejante a vosotros los varones, porque cualquier mujer que se haga varón, entrará en el Reino de los cielos” -114, *Textos gnósticos II*, pág. 97- y 75 -*Textos gnósticos II*, 92-: “Jesús dijo: Hay muchos que están junto a la puerta, pero los solitarios (*monakhós*) son los que entrarán en la cámara nupcial”, ver igualmente 16 y 49.

“Preguntado, en efecto, el Señor mismo por alguien sobre cuándo vendría su reino, contestó: ‘Cuando el dos sea uno y lo de afuera como lo de adentro y lo masculino (*to ársen*) con lo femenino (*metá tês théleias*) ni masculino ni femenino. Cuando vosotros—dice el Señor—hicieris esto vendrá el Reino de mi Padre”³⁵. Esta enunciación de la sentencia que por su composición simple, sin agregados, se admite que es la más original³⁶ va, sin embargo, acompañada por una interpretación catequética superficial. El dos es uno, cuando nuestras obras coinciden con nuestras virtudes, porque entonces lo interior y lo exterior se hacen uno. Y el varón se hará hembra y la hembra varón, por consiguiente, cuando el trato entre ellos sea tal, que viendo el varón a la hembra no la considere ya hembra y viendo la hembra al varón tampoco lo considere ya varón. Esto es bastante pueril.

Pero las palabras aludidas también se han conservado en el *Evangelio de los egipcios*, en un fragmento de este escrito conservado por Clemente de Alejandría en medio de una interpretación de naturaleza cristiana, de ascetismo encratita que condena el matrimonio, difundida en Egipto y otras regiones y que el gran Alejandrino repudia. Dice del siguiente modo:

“Preguntado Salomé cuándo llegarían a realizarse aquellas cosas de que había hablado el Señor, dijo el Señor: ‘Cuando holléis la vestidura del rubor y cuando los dos vengan a ser una sola cosa, y el varón juntamente con la hembra no sea ni varón ni hembra’”. Así se registra en este evangelio la sentencia del Señor y así instruye también Clemente al lector desprevenido: “La primera frase ciertamente no la encontramos en los cuatro evangelios retransmitidos, sino en el que es según los Egipcios. (...) El Salvador no dice estas cosas para vituperar la generación, porque la generación es necesaria para la salvación de los que creen”³⁷.

Lo que la posible sentencia literal de Jesús: “Cuando el dos sea uno y lo de afuera como lo de adentro y lo masculino con lo femenino ni masculino ni femenino. Cuando vosotros hicieris esto vendrá el Reino de mi Padre”, transformada gnósticamente—sin perder su esencia—en: “Cuando hagáis de los dos uno y hagáis lo de dentro como lo de fuera y lo de afuera como lo de dentro y lo de arriba como lo de abajo, de modo que hagáis lo masculino y lo femenino en uno solo, a fin de que lo masculino no sea masculino ni lo femenino sea femenino; cuando hagáis ojos en

³⁵ Cfr. 12, 2, 6.

³⁶ Cfr. H. Koester, *Ancient Christian Gospels. Their History and Development*, SCM Press Ltd-Trinity Press Int., Londres-Filadelfia, 1990, pp. 357-360.

³⁷ Cfr. Clemente de Alejandría, *Stromata* III, 13 y *Extracto de Teodoto* 67 (puede verse A. De Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, BAC, 1963, ps. 56-57). Ver también *Evang. Tomás 37 y Diálogo del Salvador* (NHC III, 5) sentencias 59, 91 y 92.

lugar de un ojo y una mano en lugar de una mano y un pie en lugar de un pie, una imagen en lugar de una imagen, entonces entraréis en el Reino”, quiere expresar es lo siguiente:

En primer lugar, el uno que supera al dos, a lo que rebasa, en realidad, es a toda dualidad, como lo quiere ejemplificar universalmente la tabla pitagórica de los contrarios elementales³⁸, representados en nuestra sentencia esquemática y estratégicamente por “lo de fuera y lo de dentro y lo de arriba como lo de abajo”, porque también la péntada es andrógina y la polisemia de su simbolismo encierra el significado de la justicia, “el equilibrio entre el exceso y la deficiencia” que genera igualdad o una nada de realidad diferencial³⁹. El *Evangelio de Tomás* se mueve con el símbolo de la pareja o matrimonio humano, imagen de la *syzygia* primordial o pleromática en la que el dos de la pareja caída llega a ser uno, identidad distinta, por encima de la separación sexual, y la dualidad de los sexos: interior-exterior (matriz-miembro viril) y las posiciones corporales (arriba-abajo), son igualmente sometidas.

En esta situación de plenitud recuperada lo masculino no es masculino ni lo femenino es femenino, “porque es uno solo”, ya que concluida la separación que trajo con la caída la muerte, no se necesita ni de la generación, ni de la atracción sexual, ni de los sexos, que ya no existen para reproducir, sino para bendecir al unísono al Padre. No ve esta realidad espiritual desde luego el ojo humano que descansa en los objetos sensibles, sino la mirada unificada, y la mano y el pie de la imagen perfecta. Y si los testimonios gnósticos anteriormente presentados como el de la *Exposición del Alma* y *Sobre el origen del mundo* han podido ayudar para descubrir el sentido de la sentencia 22 del *Evangelio de Tomás*, la exégesis realizada hace cristalino el significado de las otras sentencias que se emparentan con ésta:

Sentencia 114: “Mirad, yo impulsaré a María para hacerla varón, a fin de que llegue a ser también un espíritu viviente semejante a vosotros los varones. Porque cualquier mujer que se haga varón entrará en el Reino de los Cielos” y 106: “Cuando hagáis los dos uno, llegaréis a ser hijos del hombre. Y si decís: Monte, arráncate, se arrancará”.

O bien, aquellas otras: “Jesús dijo: ‘Hay muchos que están junto a la puerta, pero los solitarios (*monakhós*) son los que entrarán en la cámara nupcial”’, o bien, “Jesús dijo: ‘Yo os escogeré, uno de entre mil y dos de entre diez mil y se mantendrán haciendo uno solo’”⁴⁰.

³⁸ Aristóteles, *Metafísica* I, 5 986^a 22-26.

³⁹ Cfr. F. García Bazán, *La concepción pitagórica del número y sus proyecciones*, pp. 44-45 y *passim*.

⁴⁰ Sentencias 16 y 23, respectivamente.

Los unificados, los reintegrados, los que han permitido que lo masculino y lo femenino no sean más masculino ni femenino, son ellos los que entran en el Reino. En esta situación como la fuente y el origen de la masculinidad y la feminidad —funciones perennes que como imagen perfecta cumplen—, “son fecundos y se multiplican”⁴¹ con frutos espirituales en el Pleroma —la cámara nupcial—.

San Pablo algo de esto había escuchado, por eso en una de sus primeras epístolas sobre la base del bautismo en Cristo lo indica: “Todos los bautizados en Cristo os habéis revestido de Cristo: ya no hay judío ni griego; ni esclavo ni libre; ni hombre ni mujer, ya que todos vosotros sois uno en Cristo Jesús”⁴², aunque posteriormente, en trance polémico, no sólo no lo repite, sino que las enumeraciones paralelas guardan silencio oportuno al respecto: “Porque en un solo Espíritu hemos sido todos bautizados, para no formar más que un cuerpo, judíos y griegos, esclavos y libres”⁴³.

⁴¹ Cfr. Gén 1, 28.

⁴² *Ad Galatas* 3, 27-28.

⁴³ Cor 12, 13, ver igualmente Col 3,11, no paulina y con alusiones antignostizantes.



Estela funeraria romana (s. I a.C., Histria, Rumania)
Fotografia: Francisco Marshall

LA IMAGEN DEL PADRE EN EL MITO CLÁSICO

Por RAÚL BALLBÉ

Sostenía Hans-Georg Gadamer que quien se preocupe e inquiete por la acrimonia y virulencia de los conflictos entre padres e hijos, o se sienta cada vez menos capaz de captar las posibilidades de su paternidad haría bien en dirigir su atención a las más tempranas épocas de la cultura griega. No sólo porque en ellas encontrará una densa trama de tradición religiosa y poética que hace patente la imagen paterna de los griegos en escenas e imágenes fáciles de retener en la memoria sino, también, una crisis de esa figura en tiempos de los sofistas comparable a la que actualmente padecemos. Por añadidura, hallará una respuesta de la filosofía ática a esa crisis, que podemos considerar como una de las más impresionantes y eficaces creaciones del pensamiento que ha acuñado nuestra historia.

En las relaciones entre padres e hijos los conflictos siempre están latentes. Cuando la patria potestad no tiene una validez absoluta, la emancipación no es sólo un derecho de la mayoría de edad, sino más bien un acto decisivo de la conciencia autónoma, del encuentro consigo mismo, de la posibilidad de acertar y de autoafirmarse en la vida adulta. Puede ser un proceso pleno de tensiones en el que mando y subordinación se alternan hasta que se configura una nueva relación entre el hombre de edad avanzada que lentamente se va retirando y el joven que toma el mando, como ocurre todavía en la vida económica y, sobre todo, en las familias de artesanos. Ese empujar y atosigar de los jóvenes para mandar no significa perderle el respeto al padre, ni la reprobación y el rechazo de la autoridad por él ejercida ni, tampoco, la acusación de una generación contra padres declarados culpables de todos los males que los hijos puedan padecer, tópico de la revolución juvenil que, desde hace varios decenios, se expande por todo el mundo.

En las postrimerías del siglo V, ante todo en Atenas, la autoridad paterna conoció una profunda conmoción y es instructivo tener presente la historia de la imagen del padre griego desde la perspectiva de cómo se llegó en esa crisis y a qué nuevo fundamento filosófico dio lugar.

Hasta ahora, el padre es el jefe de la familia y, en general, la socialización humana, llevada a cabo por medio de la creación de órdenes de dominación patriarcales, ha seguido con esa relación familiar originaria. En cambio, según opina Gadamer, no ha podido ser confirmada la visión de Bachofen quien, a partir de algunas extrañas tradiciones legendarias, infirió un pasado de matriarcado y de hetairismo generalizado que habría constituido el trasfondo remoto del orden patriarcal de nuestras civilizaciones. Pero si insistimos en preguntar retrospectivamente, tras el orden de dominación patriarcal y más allá del muro del tiempo, se nos ofrece el acceso mediante el mito griego y su interpretación poética a través de los siglos.

La imagen que evocó Homero de la humanidad y de la divinidad griegas, concebida por la posteridad, tanto griega como "humanística", como la imagen más elevada de la humanidad, configuró un ideal, aunque se manifieste el trágico y pesimista trasfondo que se expresa comparando al hombre con las hojas que el viento hace caer (Homero) o en la historia que relata Heródoto de la madre que implora a Apolo que conceda a sus hijos el mayor de los bienes liberándolos de la vida cuanto antes y que puedan morir sin sufrimientos. Desde Nietzsche sabemos que la interpretación apolínea del mundo heleno es unilateral y que la poesía griega nos da otras respuestas que muestran la imagen del padre con todo su poder y su majestad. Tras el ordenado panteón de los dioses que nos describe la epopeya homérica, con su jefe indiscutible Zeus, padre de los hombres y de los dioses, hay una prehistoria aún más cruel que se entreluce muy raramente en Homero. Es el tema de la gran epopeya de la teogonía de Hesíodo.

Esta prehistoria de la olímpica soberanía de Zeus fue narrada por un poeta filósofo que no sólo unió con su prolífica imaginación la religión griega, dispersa en los cultos locales, en una colosal genealogía sistemática, sino que parece haber tenido en cuenta, al mismo tiempo, un fundamento teológico, bien meditado, de la dominación de Zeus. Por cierto un fruto tardío del pensamiento poético—comparado con las sagas más tempranas de las que da cuenta—, basado en la prehistoria del derecho olímpico y del más antiguo orden soberano, tal vez en historias de dioses griegos o de sus predecesores. Ésta es, precisamente, la terrible historia de esas tres generaciones de Urano, Cronos y Zeus que permite poner en evidencia, en mítico espejo, qué material conflictivo y agobiador se oculta detrás de la estabilizada dominación paternal. Ella cuenta la espantosa castración de Urano por su hijo Cronos, un tenebroso motivo primitivo de rivalidad sexual, por el cual el hijo se rebela contra el padre, dueño absoluto. En esta rivalidad sexual está entretejida la figura materna, Gea, cuyo odio al hombre exigente la lleva a representar el papel de instigadora del crimen de su hijo. Con ello se entremezcla de manera natural la rivalidad del poder que

se refleja, como en una acentuada repetición, en la figura de Cronos, que se come a sus propios hijos, potenciales rivales de su dominio.

Sólo con astucia Zeus se pone a salvo del mismo destino ocultándose secretamente en una cueva en el Ida cretense, donde fue criado. La idea "teológica" de la historia parece ser que cuando Zeus consigue al final la dominación y endereza el orden olímpico, ya no es simplemente otro criminal y sacrilego malhechor cuya soberanía está sujeta a una breve duración. Él es un restaurador y liberador a cuyo lado está el derecho. Zeus, como padre de los dioses y de los hombres es, al mismo tiempo, el administrador de la justicia. Por eso sigue siendo superior a todos sus adversarios; también en la sublevación de gigantes y titanes.

Una obra poética posterior añade a ese cuadro de la prehistoria de la religión de Zeus una nueva fase interpretativa: el mismo dios debe aprender el papel de custodio del derecho. Éste parece ser el sentido de la saga de *Prometeo* de Esquilo. *Prometeo encadenado* es un puro drama de dioses, indudablemente la primera parte de una trilogía en cuyo final ha debido tener lugar la reconciliación de Prometeo con Zeus y la admisión de aquél en el Olimpo. La pieza conservada describe, sin embargo, la venganza de Zeus en Prometeo, amigo de los hombres quien, contrariando la voluntad de aquél, llevó a los hombres el fuego guardado en el Olimpo y, con ello, les abrió el camino a la destreza y a la civilización.

El drama que hemos conservado comienza con el encadenamiento de Prometeo en el Cáucaso, donde diariamente el águila le devora el hígado. La dominación de Zeus es aquí la de un tirano descomedidamente rencoroso. El drama cobra su tensión de la posesión, por parte de Prometeo, de un secreto que Zeus pretende arrancarle por la fuerza: sólo Prometeo sabe con qué diosas Zeus no debe trabar relaciones, si quiere evitar que el hijo engendrado de esa unión lo destrone. Prometeo no revela el secreto, de manera que el trueno de Zeus abandona a un dios inmortal en el último confin de la Tierra, en la soledad nunca hollada del camino al país de los escitas, en el Tártaro. Pero no sabemos con precisión cuál ha sido la solución posterior del conflicto.

En resumen, es un paradigma de la rivalidad por la sucesión del trono. Justamente en el ámbito dinástico se encuentra esa forma de rivalidad por el poder y la preocupación que genera en innumerables variantes. Siempre tuvo el heredero del trono un papel ambivalente. Por un lado es el legítimo sucesor, interesado en heredar íntegros el esplendor y la gloria del padre; por otro lado, como futuro soberano, está siempre enredado de algún modo con las cosas del poder ya que el poder futuro, como el ser apreciado en el presente, lo erigen en un rival.

También la saga de Edipo, abandonado y expuesto a morir, tiene ese cruel trasfondo que confirma el motivo de la rivalidad por la sucesión del

trono. Ninguna palabra delata una culpa en esta tragedia en la cual se cometen los más atroces crímenes a partir del abandono, o sea el homicidio del niño ordenado por Layo, que pone en marcha con plena razón y cuyo fracaso causará, finalmente, su muerte perpetrada por su propio hijo sin que cada uno sepa la identidad del otro. Tal como Layo busca escapar del oráculo de Delfos la tragedia no parece aludir de ningún modo a un hecho culpable que deba llevar a ser muerto por su hijo. Así es el mundo y en eso consiste, precisamente, la impotencia de los hombres y la prepotencia de las fatalidades que causan la tragedia sin que medien la culpa y la expiación. Enredado en horripilantes y monstruosos crímenes, tampoco termina el rey Edipo ni como paria, una vez perdido el derecho paterno, ni castigado como hijo infiel con la maldición paterna. En todas estas terribles historias de los dioses y de los destinos de los más descolantes linajes de héroes, se descubre la materia de los conflictos humanos que se ocultan tras el orden legal y familiar vinculado a la soberanía de Zeus. Además, podríamos preguntarnos si tales conflictos no se encuentran, acaso, tras toda urbanidad, decencia y civilización humanas; y hasta qué punto no es ésta sino una monstruosa excrecencia que ahoga la verdad del ser del hombre y trivializa su existencia. De estos asuntos sabía muy bien Platón, como lo muestra el siguiente fragmento:

“¿Y qué deseos son esos de que hablas?

Los que surgen en el sueño –respondí–, cuando duerme la parte del alma razonable (*logistikón*), tranquila y buena rectora de lo demás y salta lo feroz y salvaje de ella, hartado de manjares y de vino y, expulsando al sueño, trata de abrirse camino y saciar sus propios instintos. Bien sabes que en tal estado se atreve a todo, como liberado y desatado de toda vergüenza y sensatez, y no se retrae en su imaginación del intento de cohabitar con su propia madre o con cualquier otro ser, humano, divino o bestial, de mancharse en sangre de quien sea, de comer sin reparo el alimento que sea; en una palabra, no hay disparate ni ignominia que deje atrás” (*República*, libro IX.571d).

Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, 1102b, comparte estos puntos de vista fundamentales sobre la lucha entre las partes superiores e inferiores del alma.

El principio, a partir del Caos, es un infierno de violencia, asesinato e incesto y el mundo se nos presenta finalmente como una alianza de paz que se impone finalmente después de una tremenda guerra civil entre los dioses. Con la teogonía de Hesíodo, los griegos miran al abismo que les trae a la mente los horrores de los que la civilización y el cosmos han escapado, plástica imagen que llama a la prudencia, a la *phrónesis*.

La saga de los héroes, nuevamente interpretada en la tragedia griega casi como en la epopeya homérica, exalta al padre como jefe indiscutido.

No solo los héroes, como hijos de los dioses, son conscientes del modelo divino del que ellos o sus antepasados descienden, sino que tienen tan elevada conciencia de su propia honra y de su linaje que, como la auténtica unidad, fusiona al padre con el hijo. Por eso vale la estirpe que en ellos sobrevive, su gloria, su fama, su honra y su distinción. Padre e hijo son uno, como ya enseñó Heráclito.

“El padre, cuando llega a ser padre, es hijo de sí mismo”; así reconstruyó Gadamer una de esas teorías contenidas en un fragmento de Hipólito: el “devenir” de un hijo y el llegar a ser padre son uno y el mismo acontecimiento. Se trata de una agudeza heracliteana que se enhebra con otros testimonios especulativos de identidad —como verano e invierno, día y noche, hambre y saciedad, vida y muerte— y también es transmitido en ese contexto. Pero también se puede captar otro trasfondo que se refiere a la evidencia de la unidad genealógica. Lo primario no es el individuo, sino la familia y la estirpe que, en última instancia, determinan la relación padre-hijo.

El citado aforismo de Heráclito señala un cambio de perspectiva que eleva explícitamente a la conciencia que domina la saga de los héroes, la ingenua obviedad del orgullo paterno y filial. Cuando en la época de la ilustración sofista se disuelve esa unidad y la dialéctica socrática busca su nueva fundación, se manifiestan, en la relación padre-hijo, esas tensiones que es necesario registrar en toda interpretación y en sus transfiguraciones.

La historia de la vida griega está en gran parte dominada por el ejemplo que representan las poderosas imágenes de los tiempos heroicos, modelos que permiten la propia comprensión de los estratos dominantes. Tras la evidente identidad del linaje hay siempre un saber comprometido que expresa la preocupación por el honor y, en particular, el del hijo llamado a la sucesión. En el auge de las ciudades griegas siguió prevaleciendo el modelo heroico que también para la conciencia individual significaba sentido del honor y la honra de la familia, un motivo, este último, que va más allá de la mera individualidad. El honor no es sólo un bien que fácilmente se pierde comprometiendo la propia culpa y responsabilidad sino un bien de cuya posesión jamás el individuo tiene total seguridad, como Aristóteles justamente señaló y que vale, en particular, para el honor familiar. Precisamente en este punto nace la fuerza normativa del llamado a la confirmación, a la verificación, a la prueba, derivada de la ética heroica.

Iluminado por la ética heroica, merece citarse el pasaje del primer canto de la *Odisea* en el que Telémaco se encuentra con la diosa Atenea, que aparece como Mentis, hijo de Anquíalo, quien le ordena que le diga sinceramente si es el hijo del propio Odiseo. Telémaco contesta: “Mi madre afirma que soy hijo de aquél y no sé más; que nadie consiguió conocer por sí su propio linaje. ¡Ojalá que fuera vástago de un padre dichoso que enve-

jeciese en casa, rodeado de sus riquezas!; pero ahora dicen que desciendo del más infeliz de los mortales". No es el hijo feliz de un hombre que goza del esplendor del heroísmo y se siente el más miserable de los mortales porque su padre no está ahí y tampoco le ha legado la gloria de una muerte heroica. Sólo le ha dejado dolor, despojado de fama e inexperto.

La particularidad de esa relación padre-hijo está determinada por el singular destino heroico de la odisea paterna que coloca al hijo, mediante esa acción, ante sí y lo hace tomar conciencia de sí mismo y del papel que el padre representa para él. Ese es el sentido de la famosa escena del segundo canto, en el que Atenea, que había tomado el aspecto y la voz de Mentor anima a Telémaco con estas palabras: "No serás ni incapaz ni atolondrado si realmente la buena fuerza de tu padre está en ti instilada"; o, en otra versión: "No serás en lo sucesivo ni cobarde ni imprudente, si has heredado el buen ánimo que tu padre tenía para llevar a su término acciones y palabras; si así fuere, el viaje no lo harás en vano, ni quedará por hacer". Pero también se cierne la amenaza de lo contrario, pues si no es el hijo de aquél y de Penélope, entonces no logrará lo que pretende y, además, pesa aquello de que pocos hijos llegan a parecerse a sus padres pues los más devienen peores y pocos mejores que el padre.

Esta última frase requiere una explicación. No se trata de una afirmación pesimista sobre la decadencia general de la vida a través de las generaciones, sino auténtico reflejo de la gran ejemplaridad mediante la cual los héroes se destacan de los simples mortales. Por cierto, a la ética de la saga heroica pertenece también el hijo glorioso de un padre glorioso. La toma consciente de un modelo ideal acentúa el esfuerzo y la grandeza de la condición que se le exige al hijo, que debe acreditarse como hijo de su padre (en el hijo pequeño del cartonero también resplandece la nobleza del alma humana). No es sino por su *areté* que legitima ser hijo de su padre. Aquí se entremezcla de manera singular la ética de la sangre y del nacimiento legítimo con la legitimación mediante la propia *areté*.

El encanto poético de la escena homérica, descrita en un único suceso, reside en la aparición de la divinidad y en el despertar del joven a la autoconciencia. La mítica aparición de Atenea como Mentor representa el encuentro del hijo consigo mismo quien, para sorpresa de todos, se vuelve, de repente, un joven sensato, juicioso y prudente que toma la palabra tanto en el círculo de los pretendientes como en la asamblea del pueblo. El cambio es tan inesperado que ese primer paso de su auténtica condición los deja a los demás, con su pretendido escarnio, de una pieza.

También la tragedia, porque es oriunda del mundo de la saga heroica, confirma en las situaciones conflictivas la validez y subsistencia de la ética de la ejemplaridad en la vida de la polis. El delirante Áyax, al darse cuenta de la ignominia que lo ha puesto furioso, se pregunta cómo podrá volver a

mirar a su padre: “¿Y qué espectáculo daré al aparecer ante mi padre Telamón? ¿Cómo soportará el verme aparecer desnudo, sin premios al valor, de los que él obtuvo una ingente corona de gloria? No es tolerable esto. ¿Iré entonces a la muralla de Troya y atacándola yo solo y entre sólo enemigos, tras hacer algo honroso, moriré al fin? Pero así sin duda alegraría a los Atridas. No es posible esto. He de hallar una prueba tal que me permita mostrar a mi anciano padre que yo, su hijo, no soy de natural un cobarde. Es vergonzoso que un hombre desee una larga vida, si no encuentra un cambio en sus males. ¿Qué puede alegrar un día tras otro día al acercarnos y alejarnos del morir? No compraría yo en precio alguno al hombre que se inflama en vanas esperanzas; preciso es que el noble u honrosamente viva u honrosamente muera” (Sófocles, *Áyax*).

Mientras *Áyax*, que sigue lleno de odio busca, en consideración a su padre, su propia justificación y encontrarse consigo mismo, se sana del delirio. Pero, al mismo tiempo, se impone la unidad genealógica y la inclusión del propio hijo en su despedida, cuyo sentido es claro para los iniciados. *Áyax* se dirige a Tecmesa con estas palabras: “Tráele, tráele acá; no se asustará al mirar esta sangre recién derramada, si en verdad es hijo mío. En seguida conviene adiestrarle en las duras costumbres de su padre y asemejarse a su natural. ¡Oh hijo, sé más feliz que tu padre y en lo demás igual, y no serás un cobarde! Mas ahora te tengo envidia por esto, porque ninguno de esos males adviertes (se refiere a la feliz inconsciencia de la infancia que hallamos asimismo en Simónides); en el no sentir nada está la vida más grata, hasta que aprendes lo que es alegrarse y entristecerse. Cuando llegues a esto, conviene muéstrame entre los enemigos quién eres y de qué padres has nacido. Mientras aliméntate de ligeros aires, nutre tu joven vida, goza de tu madre. De los aqueos, bien lo sé, ni uno te insultará con odiosos ultrajes, aunque estés lejos de mí. Tal guardián de tu puerta dejaré en Teucro, atento siempre a tu crianza, aunque ahora lejos ande en persecución de enemigos. Mas ea, escudados guerreros, marina tropa, a vosotros confío este común favor, dad a aquel mi encargo para que, llevando este niño a mis moradas, se lo muestre a Telamón y a mi madre, a Eribea digo, para que sea para ellos sustentador de su vejez por siempre, hasta que alcancen las profundidades del dios de abajo. En cuanto a mis armas, que ni jueces de certámenes las pongan entre los aqueos, ni el que ha sido mi perdición. Tómalo tú, hijo mío; él te dio su nombre, Eurísaces; maneja firme por la abrazadera bien unida el escudo irrompible de siete pieles de buey. Mis otras armas, junto conmigo serán enterradas. (A Tecmesa) Mas cuanto antes toma ya a este niño, y asegura las puertas; no llores con gemidos ante la tienda. Cosa muy gemebunda es la mujer. Cierra cuanto antes. No es de médico hábil entonar ensalmos ante el mal que hay que sajar” (*Ibid.*). En todo este pasaje se restablece, en torno al tema

de la despedida, la antigua ejemplaridad y la unidad genealógica: aquí se amalgaman, absolutamente, el motivo genealógico con la relación ejemplar.

Aún Eurípides alude en *Alcestes* al argumento de la consanguinidad, aunque de manera claramente sofisticada, cuando escenifica el conflicto entre Admetos y su padre. Porque éste no estaba dispuesto a morir en su lugar mientras que sí lo está su esposa, Alcestes, que sin embargo es precisamente una extraña, de ningún modo puede aceptar que Feres sea su padre: "Alguien me ha puesto en el pecho de mi madre; yo no puedo ser un hijo legítimo". Vale la pena detenerse en la escena XIII de *Alcestes*.

Tales testimonios de la tragedia reflejan de manera indirecta la persistencia de una tradición heroica en una cambiante realidad social que le da su sello a los siglos VI y V. Aún preceden la familia y el honor del linaje a todos los demás valores morales, lo que se expresa de modo más directo en la lírica parenética¹ en la cual se da la transición de los lazos de sangre, en los que se transmiten nobleza y virtud, a la confirmación—expresada en las enseñanzas de Teognis— hecha consciente en la vida burguesa de que: "Engendrar y criar un mortal es más fácil que inculcarle un carácter noble. Esto aún no lo ha logrado nadie, como poder hacer de un mentecato un sabio o de un carácter ruin uno noble. Si un dios les diera a los asclepiadeos la facultad de curar la maldad, la perfidia y la estupidez de los hombres, entonces podrían embolsar cuantiosos honorarios. Si eso fuera posible e implantar en los hombres una mentalidad adecuada, jamás resultaría un mal hijo de un buen padre mientras simplemente obedezca sus bienintencionadas palabras. Pero por medio de la enseñanza jamás harás de uno malo uno bueno". Estas preocupaciones por la educación y su resultado muestran la novedad de una sociedad urbano-burguesa que ya no está dominada por los incuestionables lazos de consanguinidad y del honor. Ya

¹ Se trata de producir una exhortación o amonestación, o también, consejos o advertencias dados para cumplir con un ideal de educación. Los *Erga* de Hesíodo, por ejemplo, se pueden tomar como doctrinas prácticas expresadas por medio de sentencias que otorgan al trabajo el más alto valor. De modo análogo en cuanto a su intención pedagógica, Teognis de Megara escribió un libro de sentencias, de carácter didáctico, texto dedicado y dirigido a un joven llamado Cirno. Desde el punto de vista de la forma, el libro de Teognis pertenece al mismo género que la sabiduría campesina de los *Erga* de Hesíodo y las sentencias de Focílides. "Son enseñanzas". Esta palabra aparece al fin del proemio, inmediatamente antes de las sentencias propiamente dichas: "Quiero enseñarte, Cirno, puesto que me dirijo a ti como un amigo, aquello mismo que aprendí yo de los nobles cuando era muchacho". Así, es esencial en su doctrina el hecho de que no nos ofrece las ideas individuales de Teognis, sino la tradición de su clase. Quiere enseñar la educación entera de los nobles, aquellos preceptos sagrados que hasta ahora sólo han sido transmitidos verbalmente de generación en generación. Así, se halla en perfecta y consciente contraposición con la tradición campesina codificada en los *Erga* de Hesíodo (W. Jaeger, *Paideia*).

no estamos en el mundo heroico, en la sociedad de los nobles que se comprende desde sí misma. Teognis se lamenta de que la riqueza todo lo domina. Son las luchas sociales entre el patriciado urbano y el pueblo, las masas plebeyas, las que constituyen el trasfondo de las amonestaciones del poeta.

En tiempos del patriciado urbano la ética heroica persiste en el concepto de "lo noble", que tiene que defenderse de lo malo, de la canalla, de lo vil y despreciable, es decir, de la ruindad. Pero ya se siente la nueva mentalidad de las clases en ascenso cuando se requiere la explícita defensa de la opinión según la cual se puede llegar a ser noble por medio de la enseñanza y del aprendizaje. De esta manera nos aproximamos al auténtico giro, al cambio que, en tiempos de la ilustración sofisticada, invierte y trastrueca totalmente la imagen del padre.

La manifestación de este cambio tiene íntima relación con la comercialización de las relaciones humanas y se convertirá, más tarde, en el tema principal de la comedia para convertirse, sobre todo a través de la versión romana de Plauto y Terencio, en un estereotipo de la comedia occidental que siempre ofrece lo mismo: el hijo descastado y el padre excelso, el padre egoísta y el hijo generoso, padre e hijo renegados, la herencia que el hijo despilfarra o que el padre derrocha. En todas esas formas transcurre el conflicto padre-hijo con la imagen lastimosa de la codiciada herencia, tan conocida hasta hoy como momento fatal que persiste en la sociedad con inconfundible nitidez.

La comercialización siempre va de la mano de la racionalización. La época sofisticada es, al mismo tiempo, la época del ascenso económico y social de una próspera clase de comerciantes que la colonización y el comercio de los siglos VIII y VII a.C. acelerará y que sabrá luego aprovecharse del descontento dirigido contra la aristocracia para imponerse en la política. El tema dedicado a la crisis de la imagen del padre desde los sofistas hasta Platón y Aristóteles y a la respuesta ejemplar del pensamiento griego a este problema, rebasa la presente exposición y se aborda en una publicación aparte.



“Caballero Tracio” (bajo-relieve romano en Vetren Dol, Bulgaria)

EL MITO DEL VELLOCINO DE ORO EN LA TRADICIÓN ALQUÍMICA

Por BERNARDO NANTE

Nicolás Flamel escribió hacia fines del siglo XIV: “este bien inestimable ... este rico vellocino (*Toison*)”¹ y unos dos siglos más tarde, Giovanni Agnelli (s. XVI) señaló: “el vellocino de oro no le es dado a Jasón, si primero no pasa las labores seguras y peligrosas”². El testimonio de estos dos alquimistas, tomados al azar, es breve porque está dirigido al lector que pertenece a una tradición que ya concibe al vellocino de oro como un *locus classicus*. El mítico vellocino representa y presenta su meta, la obtención del *lapis philosophorum*, o bien el laborioso y aventurado *opus alchymicum*.

Sin embargo, la indagación de las fuentes referidas al mito del vellocino de oro en la alquimia, no sólo permite detectar algunas variantes de interés erudito para los estudios históricos de una tradición aún poco conocida, sino que arroja luz al mismo significado de la hermenéutica de la alquimia. Tal hermenéutica, que aspira a acceder a una pre-comprensión constitutiva del hermeneuta, opera con los símbolos que develan y transforman a la Naturaleza aún imperfecta, y a través de ella, al mismo alquimista. La meta, presente en el proceso alquímico, se dice de muchas maneras; una de ellas, rica en connotaciones, es la del “vellocino de oro”, pues en el símbolo confluye no sólo la preciada meta de la “piedra filosofal”, el “tesoro difícil de alcanzar”, sino que tal meta es “lenguaje”, es *lógos*, pero un *lógos* que reúne dando sentido (*légō*) sin reducir al *mýthos* y, como tal, que sobrepuja mediante el discernimiento a todo el proceso alquímico.

Ben Jonson (1572/3-1637), mofándose de la alquimia, puso en boca de Mammon: “I have a peece of IASONS fleece, too / Which was no other,

¹ Flamel, Nicolas, *Les figures hiéroglyphes*, en *Les oeuvres de Nicolas Flamel*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1973, pág. 57.

² Giovanni Baptista Agnelli o Baptista Lambye, *Revelation of the Secret Spirit declaring the most concealed secret of Alchymie*, translated by R.N.E., London, Henrie Skelton, 1623, pág. 46 en Abraham, Lyndy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pág. 88. El *oxýmōron* “seguras y peligrosas” enfatiza el sentido de una labor arriesgada, emprendida en pos del más alto ideal y sostenida por la seguridad de un saber tradicional.

then a booke of alchemie, / Writ in large sheepe-skin, a good fat ram -vellam"³. La burla sólo puede basarse en una tradición ya asentada, según la cual el vellocino es un libro y, tanto la misma clave de la 'Obra' cuanto la 'Obra' misma.

El estudio de la resignificación alquímica del mito del vellocino de oro no puede desconocer dos cuestiones complejas o dos conjuntos de cuestiones complejas: por una parte, la diversidad de versiones antiguas y de interpretaciones antiguas y bizantinas que la preceden y, por la otra, la diversidad de interpretaciones alquímicas, en su mayoría renacentistas. Por cierto, la tradición alquímica no es de por sí unívoca y asimismo carece de una delimitación precisa, pues bajo el término 'alquimia' suelen agruparse una serie de autores y textos diversos, en algunos casos disímiles. Es inevitable, por lo tanto, apoyarse en la vasta literatura crítica contemporánea que ha abordado y evaluado de modo bien diverso a la alquimia⁴ y que –esquemáticamente– puede clasificarse así: en primer lugar, los historiadores de la alquimia que conciben a la misma como una etapa embrionaria de la química o como una trasnochada deformación de la misma; en segundo lugar los tradicionalistas y hermetistas –teóricos y/o operativos– para quienes es una ciencia y una técnica espiritual y verdadera; en tercer lugar, los historiadores de las ideas y estudiosos de la religión, que la abordan como un fenómeno cultural relevante, cuyo valor intrínseco varía según el autor. Puede agregarse, además, una cuarta modalidad, la aproximación psicológica de Jung, que se vale de un método fenomenológico - hermeneútico *sui generis*, aunque afin a un abordaje fenomenológico de la religión⁵. Nuestro abordaje, privilegia las aproximaciones propias de la historia y la fenomenología de la religión, por una parte, y la junguiana por la otra, aunque sin desconocer el resto.

Una exposición completa de la cuestión requeriría asimismo un estudio pormenorizado de la apropiación alquímica de las fuentes clásicas, lo

³ Jonson, Ben, *The Alchemist*, 2.1.89 - 91, en *Ben Jonson*, edited by C. H. Herford & Percy Simpson, Oxford, Clarendon Press, 1937, vol 5.

⁴ No podemos detenernos en ahondar en los criterios correspondientes a la clasificación de la historiografía de la alquimia. Nos basamos en Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid, 1974, págs. 125 y s., con la revisión que consignamos en "La imaginación en la alquimia occidental: una lectura junguiana del *Aurora Consurgens*", en *Epiméleia. Revista de Estudios sobre la Tradición*, Año XI - N° 21/22, 2002, pág. 170 y s. y en García Bazán, F., y Nante, B., "Introducción a la edición española", Jung, C. G., *Psicología y alquimia*, Madrid, Editorial Trotta, 2005, págs. XXVIII y s.

⁵ Para Jung el alquimista –desde el punto de vista del proceso psíquico– es un hombre que busca el misterio divino, el misterio de lo inconsciente proyectado en la materia y, en este sentido, es *lato sensu* un alquimista quien tiende hacia una realización directa, de una experiencia de lo inconsciente. La obra de Jung sobre la alquimia es extensa y constituye un aporte a los estudios de esa tradición, más allá de su interés principal que es psicológico. Para una introducción a esta cuestión, cfr. *supra* nota 4.

cual excede los límites de este trabajo. Para limitarnos a algunas modestas referencias de tales fuentes, basta recordar que las menciones de la expedición de Jasón y los Argonautas en busca del vellocino son frecuentes en la literatura griega desde Homero y Hesíodo, pero las mismas son aisladas e insatisfactorias hasta la época de Píndaro. Entre todas las fuentes principales (Píndaro, Eurípides, Apolodoro, Diodoro Sículo, Ovidio, Higino, etc.) se destacan por su prolijidad las tres "Argonaúticas"; el largo poema erudito *Argonautiká* de Apolonio de Rodas (ca. 240 a.C.) y los poemas homónimos de Valerio Flaco (ca. 80 d.C.) y el atribuido a Orfeo (ca. s. IV).

De acuerdo con Antoine Faivre, en la aproximación alquímica al mito del vellocino de oro convergen –al menos– tres temas: primero, el de la piedra filosofal oculta dentro de un texto enigmático; segundo, el de un mensaje inscripto en un objeto mítico (el vellocino) y, tercero, el de un viaje o peregrinaje espiritual⁶. Por cierto, cada una de estas aproximaciones –que no son excluyentes– presentan antecedentes o influencias pre-alquímicas y –lo que es más relevante– pueden ser comprendidas en clave concretista, semiótica, alegórica o estrictamente simbólica⁷. Asimismo, las diversas claves están vinculadas a la misma variabilidad que de la concepción de la alquimia tiene la propia tradición: desde un saber protoquímico (que a veces oculta sus procedimientos) y que permite alcanzar determinados logros materiales ordinarios (tinturas, aleaciones) o prodigiosos (transformación de metales, salud perfecta, inmortalidad), hasta un saber iniciático que aspira a una transformación espiritual.

⁶ Este trabajo es deudor de uno de los pocos estudios bien documentados sobre el tema, a saber, Faivre, Antoine, *Toison d'or et alchimie*, Paris-Milano, Archè, 1990. En este trabajo citamos de la versión inglesa, *The Golden Fleece and Alchemy*, New York, State University of New York Press, 1993.

⁷ Por cierto, excede a este trabajo la realización de un estudio sobre el "conflicto de las interpretaciones" en la tradición alquímica, aunque no cabe duda de que los múltiples abordajes que la tradición alquímica hace de sus propios textos –sumados a los de la historiografía– lo exigen. Basta señalar, utilizando la terminología de Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1971, que nos basamos en su clasificación de los tres modos de conocimiento indirecto: signo, alegoría y símbolo (cfr. Cuadro 1: 'Los modos del conocimiento indirecto', págs. 22 - 23). Para limitarnos a uno de sus criterios, a saber, la relación entre significado y significante, en el signo tal relación consiste en una equivalencia indicativa, en la alegoría en una traducción y en el símbolo en la epifanía de un misterio. Sin duda, en la literatura alquímica predominan las lecturas alegóricas y simbólicas, aunque también los abordajes "concretistas", es decir, la representación de la cosa (la obra) ante el sujeto cognoscente, como en la simple senso-percepción. No obstante, la vacilación o tensión "concretista-simbólica" que se advierte en ciertos textos alquímicos que parecen reconocer la obra como una cosa a la que le es inherente el sentido, requerirían recurrir al concepto de "imaginal" acuñado por Henry Corbin, como resultado sus indagaciones en la mística y teosofía islámicas.

En este último caso, en la tradición alquímica predomina una clave simbólica, según la cual para el “alquimista-intérprete” el texto que interpreta y la acción interpretativa forman parte del mismo proceso alquímico. Por otra parte, que la “piedra” (“vellocino”) *es* y *esté* oculta en un texto y que su lectura visionaria promueva una transformación espiritual, sugiere una teoría y una comprensión más o menos implícita de la imaginación creadora. Y aunque no nos sea posible detenernos en el concepto de imaginación creadora, cuestión central y verdadero arcano de la alquimia, el tema que nos ocupa exige que la tengamos en cuenta. Para limitarnos al *Lexicon Alchemiae* de Ruland –un texto tardío, datado en 1610, pero que tiene la virtud de introducirnos brevemente en el tema–, define la ‘*imaginatio*’ o ‘*meditatio*’, en definitiva la “imaginación creadora”, del modo siguiente: “Se usa la palabra ‘*meditatio*’ cuando se sostiene con alguien, que es empero invisible, un íntimo coloquio, así como con Dios después de haberlo invocado, o con nosotros mismos, o con el ángel bueno”⁸.

Se trata, sin duda, del descubrimiento de una potencia que mueve al alma y le otorga discernimiento; tal es la cualidad de la piedra *filosofal* y no puede ser otra la condición del vellocino, pues entendido como meta, ha de ser fuente de sabiduría. La imaginación creadora permite avizorar cómo un objeto (un mero “vellocino”) puede proporcionar claves (se trata de un “libro”), pero no entendido ni como un mero objeto escrito, ni aun como un texto, sino como un símbolo que es epifanía de un misterio.

Nuestro propósito consiste en dar cuenta, aunque sea de modo panorámico, de una convergencia de las diversas líneas de interpretación que la tradición alquímica hizo del mito del vellocino de oro en esta dirección.

La interpretación alquímica del vellocino de oro (que no es unívoca) aparece desarrollada explícitamente y profusamente en el Renacimiento, pero la misma recibe el influjo de diversas interpretaciones previas que a su vez se reelaboran variadamente. Aparentemente, una de las primeras interpretaciones suficientemente precisas y circunstanciadas se la debemos a Gianfrancesco Pico della Mirandola, erudito alquimista, sobrino del gran Pico. En su *De Auro* (incluido en el *Theatrum Chemicum*⁹), escrito

⁸ Ruland, Martin, *Lexicon alchemiae sive dictionarum alchemisticum*, Frankfurt, 1612. S.v., pág. 327. Los términos *meditatio* e *imaginatio* parecen aludir a un mismo fenómeno; a veces se refieren al proceso imaginativo - creador, otras a la facultad o función imaginativa o, más aún, a su estructura antropológica que se concibe como fundamental. Así Ruland, que sigue a Paracelso, define la *imaginatio* como el astro en el hombre, el cuerpo celeste o supracelste.

⁹ Pico della Mirandola, Gianfrancesco, *De Auro libri tres*, Venecia, 1586 (aunque escrito unos sesenta años antes). Esta obra fue reeditada en dos célebres antologías renacentistas: *Theatrum Chemicum*, t. II, 1659, pág. 312 (véase nota 13) y *Bibliotheca Chemica Curiosa*, ed. J. Jacob Manget, Ginebra, 1702, 2 vols. Hay una reedición de esta última, publicada por Arnaldo Forni en 1977.

hacia 1527 o 1528, apenas después del saqueo de Roma, y en el diálogo que éste sostiene con Lilio Gregorio Giraldi encontramos una aproximación muy amplia al mito del vellocino de oro, al que interpreta en clave alquímica pese a adjudicarle también una verdad histórica. Así, indagando en Apolonio de Rodas II, 1144, se preguntan qué quería decir este autor cuando señalaba en ese pasaje que el vellocino se tornó en oro con el mero toque de Mercurio. No es difícil pensar en una alusión al agente de transmutación, el ubicuo, inasible y dual mercurio filosófico sin el cual no es posible llevar a cabo la obra. Pero estos autores discuten otras tradiciones; una que sostiene que los pastores de Cólquida se tornaron ricos vendiendo la lana de sus ovejas, otra referida a los ríos auríferos de la región que se extraía con pieles utilizadas a modo de cribas (Eustatio y Estrabón), una tercera según la cual los bárbaros de la región eran ricos y pobres y, finalmente, una cuarta según la cual el vellocino consiste en un pergamino que consigna un texto que contiene los secretos de la crisopea.

Esta última tradición la encuentran en Suda; enciclopedia bizantina de fines del siglo X, en donde leemos: "Es el vellocino de oro que Jasón trajo luego de ir a Colchis con los Argonautas, navegando a través del Mar Negro, y luego también de que trajo consigo a Medea, la hija del rey Aetes. Sin embargo, no fue una piel como lo consignaría la leyenda, sino un libro escrito sobre pieles y que enseña cómo el oro puede ser producido químicamente, artificialmente. Esta es la razón por la cual los libros correctamente llamaron a este escrito el vellocino de oro, debido al arte que contiene"¹⁰.

Ésta parece haber sido una interpretación bizantina que se retoma en el Renacimiento y que se remonta a Juan de Antioquía —un autor sirio-palestino que no debe confundirse con el obispo homónimo del siglo V—, que hacia el 610 d. C. escribió una crónica del mundo ya perdida. Juan de Antioquía autor, de quien no tenemos más información, floreció bajo el reinado del emperador Heraclius (575 - 641 d. C.), en un período clave para la integración de la alquimia en Bizancio. Esta referencia, por una parte nos ha servido para indicar que —hasta donde sabemos— recién en el siglo XVI se advierte una reflexión y una indagación desde la alquimia sobre el mito del vellocino de oro, aunque la tradición lo haya tomado mucho antes como un *locus classicus* y, por la otra, nos sugiere cuáles fueron las referencias clásicas que inspiraron una lectura propiamente alquímica¹¹.

Las menciones e interpretaciones alquímicas, variadas y a veces ambiguas, referidas al mito del vellocino de oro se suceden en un gran número

¹⁰ Suda, *Lexicon*, ed. A. Adler, Leipzig, 1928 - 1931, vol II, 24,21: cf. art. Déphas.

¹¹ Es evidente que no podemos ser concluyentes pues para ello sería menester agotar la literatura alquímica y consignar todos los textos referidos al tema. No obstante, constituye un indicio que sirve de base a la formulación de una hipótesis, el hecho de que el texto de Pico llegue trabajosamente a una lectura alquímica.

de textos, pero una interpretación de inspiración hermética recién puede advertirse a fines del siglo XVI y a partir del siglo XVII¹². Si excluimos las meras menciones e ilustraciones del proceso alquímico, las alegorizaciones del proceso de transmutación metálica (tal el caso de Dom Pernet¹³) y las alegorizaciones del viaje y nos concentramos en elaboraciones hermeneúti- cas que enriquecen a la propia literatura alquímica, podríamos mencionar –hasta donde sabemos– tres grupos de obras:

1. En el siglo XVI (fines) y XVII (comienzos): un oscuro alquimista denomi- nado Guilielmus Mennens (1525 - 1608), autor de *Aurei Velleris* de 1604 y reeditado en el *Theatrum Chemicum*; Michael Maier 1566/8 - 1622 en sus obras: *Arcana Arcanissima*, *Atalanta Fugiens* (un emblema 49), *Symbola Aureae Mensae* y Johann Valentin Andreae (1586 - 1654) en la célebre *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* 1616¹⁴.
2. En el siglo XVIII: las obras de Ehrd Naxagoras y Hermann Fictuld¹⁵.
3. En el siglo XX: la obra de Fulcanelli y de su mentor Eugène Canseliet¹⁶.

¹² Tal es la postura del mismo Antoine Faivre. Cfr. *op. cit.*, pág. 21

¹³ Dom Joseph-Antoine Pernet (1716 - 1796) en su célebre *Diccionario mito- hermético*, Barcelona, Índigo, 1993, art. 'Jasón', pág. 254, señala que: "Por poca aten- ción que se quiera prestar a esta historia fabulosa [del vellocino de oro] y por poco que se hayan leído los libros de los Autores que lo tratan, se reconocerá fácilmente que esta pretendida historia no es más que una alegoría de la gran obra ...". Y tal explicación que allí se consigna brevemente, aparece detalladamente en su curiosa *Les Fables Égyptien- nes et Grecques dévoilées et réduites au même principe, avec une explication des hiero- glyphes, et de la Guerre de Troye*, Paris, 1758, que fue reproducida en facsímil en Milano, Archè, 1971. La reedición de 1786 también fue reproducida en facsímil en Paris, La Table d'Émeraude, 1980, con un texto introductorio sobre el vellocino de oro, escrito por Syvain Matton, t. I, págs. 437-493.

¹⁴ Se trata de obras fundamentales de la alquimia renacentista. Una referencia bibliográfica exhaustiva excedería el espacio disponible y el propósito de este trabajo. Basta mencionar que en los últimos veinte o treinta años, pese a la proliferación de versiones espurias, contamos con más ediciones facsimilares y versiones autorizadas de un mayor número de obras de alquimia. Tal es el caso de la edición facsimilar del *Theatrum Chemicum*, antología fundamental publicada en seis volúmenes publicada en 1659/61 que reeditó con índices Bottega d'Erasmus, Torino, 1981. Con relación a Johann Valentin Andreae, la primera edición es de 1459 y fue publicada en Strasbourg; nosotros citamos de la nueva edición de 1973 que se menciona en la nota 21.

¹⁵ Naxagoras, Ehrd von, *Aurum Vellus, ...*, Frankfurt, 1731-1732 y Fictuld, Hermann, *Aurum Vellus oder Gùldenés Vlies*, Leipzig, 1749. Lamentablemente, a la fecha, no hemos tenido acceso a estas dos obras.

¹⁶ No nos detenemos en el abordaje peculiar de estos alquimistas y hermeneutas de la alquimia tradicionalista. Las obras referidas al vellocino son: Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales et l'interprétation esotérique des symboles hermétiques du Grand Oeuvre*, Paris, 1925, (con numerosas reediciones) y Canseliet, Eugène, *Alchimie*, Paris, 1964 y *Deux Logis alchimiques*, Paris, 1979. Estos autores se detienen también en la hermeneútica de iconografía arquitectónica de gran interés, pero la peculiaridad de sus muy controvertidos abordajes requerirían un estudio separado.

Intentaremos presentar esquemáticamente las aproximaciones hermeneúicas a partir de tres interpretaciones básicas, registradas por la misma tradición y enlazadas con tradiciones previas, que pueden presentarse ya sea de modo reductivo o ya de modo simbólico. Interesa destacar aquella aproximación hermeneúica instaurativa del mito del vellocino de oro que constituya un aporte peculiar a la misma comprensión de la alquimia. Para ello es menester comprender, como ya se señaló, que en la alquimia, concebida como un proceso psíquico espiritual, el proceso interpretativo constituye parte del proceso alquímico. Cabe, sin embargo, tener en cuenta que no queda en claro hasta qué punto el alquimista (o todo alquimista) conoce o ignora tanto los procesos “químicos” cuanto los “interiores”. Es esta vacilación –al menos en el lenguaje– la que suscita una tensión entre una interpretación concretista y otra simbólica. Los alquimistas antiguos sabían que su obra no se trataba de una química ordinaria y que su búsqueda era espiritual, interior (*aurum non vulgi*, indicaba una máxima alquímica), pero pocos habrían sido aquellos que registraron que la obra se produce en una realidad “intermedia”, a la vez material y espiritual.

Pueden agruparse las interpretaciones de la tradición alquímica referidas al vellocino, sea en clave reductiva o simbólica, en tres grandes grupos: primero, aquellas que interpretan el vellocino técnicamente; segundo, aquellas que enfatizan el viaje, ya sea de modo real o imaginario, exterior o interior y, por último, aquellas que interpretan al vellocino como un libro. Es evidente que estas interpretaciones no son excluyentes; para empezar, la primera toma al vellocino como un objeto y la segunda se centra en el proceso de obtención, en la “gesta” para obtenerlo. No obstante, en clave simbólica “objeto” (que es aquí meta) y “vía” se corresponden. Un breve recorrido permite aclarar lo señalado:

1) Como señaló Robert Halleux¹⁷, la interpretación técnica suele concebir al vellocino de oro como una criba. Un antecedente de esta inter-

¹⁷ Debemos a Robert Halleux el establecimiento y la traducción de textos fundamentales de la alquimia griega, con destacados estudios preliminares. Contamos con *Les Alchimistes Grecs*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, vol 1. El segundo volumen, que aún no se ha publicado, y su tesis doctoral, *La métallurgie des métaux non ferreux dans l'antiquité*, Liège, 1979, hacen referencia a una triple interpretación del vellocino de oro, que aquí sólo seguimos en parte: la interpretación técnica para la cual el vellocino es una criba, la interpretación crisográfica (que nosotros asimilamos a la anterior) según la cual el vellocino es un método para escribir letras de oro en pergaminos y, por último, la interpretación alquímica, según la cual el vellocino es un libro. Como hemos privilegiado una aproximación simbólica, si bien incorporamos esta útil clasificación, no disociamos el vellocino como “objeto”, del vellocino como “mito”. Por ello, la idea de viaje o gesta (iniciática) permite iluminar que ese objeto es símbolo y clave de interpretación para la misma tradición o, al menos, para una parte de ella. Una referencia más detallada a este aporte de Halleux puede hallarse en Faivre, A., *op. cit.*, págs. 15 y ss. y sus referencias bibliográficas correspondientes completas en la nota 18, págs. 101-102.

pretación alquímica la hallamos en Plinio, *Historia Natural*, 1.33 c.5, que aborda el mito de modo evehmerista y simbólico: “Salauces gobernó en Cólquida y Esubopos, de quien se dice que encontró una tierra virgen (*terram virginem*) de donde extrajo grandes cantidades de plata y oro, en las tierras del pueblo de los Samnitas, famosos dicho sea de paso por sus pieles áureas (*velleribus aureis*)”. Tal expresión “*terra virgo*” la utilizarán los adeptos para referirse a la materia prima, el sustrato original de la creación y el aspecto dual, femenino y receptivo del mercurio, si bien Plinio parece referirse simplemente a tierra inexplorada. La interpretación técnica sostiene, como se dijo, que el vellocino de oro es una criba (Plutarco, Estrabón) para juntar partículas de oro. A esta interpretación puede agregarse la de Charax de Pérgamo (s. II y III d.C.) consignada en Eustatio según la cual el vellocino de oro es un método que permite escribir en pergaminos letras de oro y que se denomina “interpretación crisográfica”¹⁸. Si bien se mantiene en una clave concretista y/o semiótica, esta interpretación constituye la base de la interpretación del vellocino de oro; sus letras son de oro, meta última de la transformación. Estas referencias serán copiadas por los bizantinos y desde allí influirán en el Renacimiento, tal como pudo verse más arriba en relación con Pico.

2) El motivo del “vellocino” como viaje, más aún como meta, es el más antiguo; no sólo es la interpretación más antigua del mito, sino que según una tradición, quizás la gesta de Jasón, su viaje heroico, constituye la más remota de las odiseas griegas, anterior incluso a la del propio Odiseo. De hecho, un ciclo de relatos acerca del viaje del Argo al país de Aetes estaba “en labios de todos” (Homero, *Odisea* XII, 40) y los viajes de Ulises conservan la memoria de “la célebre nave de altura de Argos” (Homero, *Odisea*, XII, 70). Y si no debe descartarse una correspondencia con movimientos migratorios y comerciales (particularmente Frixos; según algunos autores puede tratarse de un viaje o corriente del siglo XIII a. C.), es evidente que puede aludir o haber sido leído como un viaje iniciático. Es probable que tal carácter se haya desarrollado en contexto órfico; Jeannie Carlier escribió: “La historia de los argonautas oscila entre la búsqueda del grial y las enseñanzas náuticas; o más bien, confunde los dos motivos en el entrelazamiento de los relatos excesivamente eruditos a través de los cuales seguimos las aventuras de Jasón leyendo las epopeyas escritas por Apolonio de Rodas o Valerio Flaco”¹⁹. Con esta breve descripción de la ver-

¹⁸ Cfr. Faivre, A., *op. cit.*, pág. 15. Charax de Pérgamo escribió una crónica evehmerista en la cual interpreta a los mitos históricamente.

¹⁹ Carlier, Jeannie, “Argonautas”, en Bonnefoy, Yves (dir.), *Diccionario de las mitologías*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, vol. II, “Grecia”, pág. 325.

sión antigua, y sin detenernos en las tradiciones medievales, puede comprenderse que cuando en el Renacimiento se retoma el motivo del viaje como viaje iniciático, se lo hace a partir de una interpretación que ya ofrece la más antigua tradición. Durante el siglo xv, es decir, antes de la aparición de las primeras interpretaciones propiamente alquímicas del mito, la historia misma registra interpretaciones aparentemente herméticas del mito del vellocino de oro que sin duda sirvieron de inspiración a las primeras²⁰. El ejemplo más evidente es el de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, que en 1430 creó una Orden denominada del "Vellocino de Oro" (*Toison d'Or*). Esta referencia es importante porque antecede casi inmediatamente en el tiempo a las interpretaciones alquímicas de inspiración hermética. El collar que llevaba todo caballero y que supuestamente producía chispas invisibles consistía de una cadena de oro de ocho eslabones que contenía dos pedernales y un pendiente hecho de la lana áurea del vellocino. Durante la fiesta que se realizaba en el día de su fundación se presentaba un cordero azul con cuernos de oro, cuyo significado nos dispensamos de interpretar. Felipe esperaba que sus caballeros luchasen contra los sarracenos tal como figura en los estatutos de 1430. Numerosas gestas se inspiraron en la Orden; el carácter espiritual puede advertirse en las palabras que pronunció el propio Felipe en 1461 cuando el Capítulo del Vellocino de Oro se encontró en Saint Omer, en ocasión de recibir una embajada de príncipes orientales: "¡Observad! Los Magos han venido del Oriente, siguiendo la estrella podían ver hacia el Occidente, es decir, a Uds. que llevan el noble vellocino y cuyo poder ahora se expandió lejos y a lo ancho, radiando desde las costas del Oriente, de tal manera que da luz a sus príncipes y naciones, y los guía hacia Uds., que son la verdadera imagen de Dios"²¹. Otro ejemplo histórico de la época es el del papa Eugenio IV quien, hacia 1447, ocho años más tarde de la fundación caballeresca de Felipe de Borgoña, hizo representar la conquista del vellocino por los argonautas sobre las puertas de bronce de San Pedro de Roma; en Frixo y en Hellé se ven las almas humanas y en el carnero celeste a Jesucristo que ofrece la posibilidad de salvación elevando por encima de la tierra por medio del vellocino, es decir, su doctrina y su ley. Frixo se ata al salvador con todas sus fuerzas hasta llegar a la Cólquida; Hellé, en cambio, desfallece y cae. El vellocino, incluso después de la muerte, procura a quienes lo poseen riqueza y felicidad.

²⁰ Aún falta circunstanciar con más detalle los nexos entre unas y otras. Contamos con una abundante información al respecto que, sin embargo, aún es insuficiente para alcanzar conclusiones definitivas y para comprender el proceso histórico de modo satisfactorio. De cualquier modo, ello excede el espacio disponible y el alcance de este trabajo.

²¹ Citado en Faivre, Antoine, *op. cit.*, pág. 14.

Del mismo modo, quienes poseen y guardan a Cristo permanecen satisfechos en medio de las pruebas y la pobreza. Así como los argonautas debieron combatir con el dragón, el cristiano debe conquistar la gracia de Cristo luchando contra el dragón infernal. Un tercer ejemplo, ya estudiado por Fulcanelli²², lo hallamos en Bourges. Jehan Lallement, alcalde de Bourges durante el reinado de Carlos VII, construyó en su ciudad una magnífica residencia con motivos herméticos. En la capilla se puede ver que un panel mutilado representa la conquista del vellocino de oro. Si bien no pueden notarse los argonautas, se advierte sobre la roca y custodiado por el dragón el vellocino, ese tesoro difícil de conseguir, según señala la alquimia y que, de acuerdo con la referencia ya consignada en Suda, llevaba escrito en su reverso el arte de transmutar los metales viles en oro.

Por cierto, sin detallar las dos aventuras, la de Frixo y la de los Argonautas, en ambos casos se trata del motivo del “viaje al Oriente”. Un breve *excursus* sobre este motivo puede arrojar luz sobre el alcance simbólico del mito en cuestión. Faivre relaciona el tema “viaje al Oriente” con el que denomina “El Espíritu Fuego Santo”. En este sentido, el oro del carnero proporciona la clave. *Aureum vellus* es también *bractea viva* cuando se refiere al vellocino amarillo de las ovejas de Hesperia y en Virgilio *bratta auri* significa “hoja de oro”. Por cierto, el oro es a menudo un símbolo de luz. Esta idea, que aparece también en contexto iranio - mazdeo como luz de gloria o *xvarnah* (en avéstico) es idéntico a la llama de oro, la “oriflama”, fuego victorioso que puede verse en el nimbo o “aurea gloria”. Pero este paralelismo no deja de ser sorprendente, pues el *xvarnah*, en Irán, es también una fuente de “conocimiento oriental” o “conocimiento de los Orientales” (*Isrâqiyûn*) y, curiosamente, el mismo aparece en ocasiones como un carnero. Por cierto, siguiendo la propuesta de Henry Corbin²³, según la cual el *xvarnah* y el Santo Grial son una y la misma representación, se descubre una convergencia e incluso una identidad entre estos símbolos y el carnero. De hecho, previa a la creación de la Orden por Felipe el Bueno, los caballeros de la épica irania se reunían en torno a esa luz o “Grial”. De este modo se establece una relación entre la imagen del cordero y de la caballería mucho antes de que Felipe el Bueno las acercara cuando fundó su Orden.

En las *Bodas Químicas* vemos cómo el héroe es admitido en la Orden con un león alado: “Antes de sentarnos vinieron dos pajes que nos alcanzaron en nombre del novio el vellocino de oro con un león alado solicitándonos

²² Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales*, Paris, J. J. Pauvert, 1964, pág. 194 y Faivre, A., *op. cit.*, págs. 18 y 128.

²³ Corbin, Henry, *En Islam iranien*, Paris, Gallimard, 1971, t. II, págs. 142 y ss.

que lo vistiéramos en la mesa y que nos comportáramos con el debido respeto a la reputación de una Orden en la cual nuestra admisión sería en breve confirmada por Su Majestad con pompa y circunstancia²⁴. El simbolismo tradicional asocia león y carnero; además de referencias astrológicas también sugiere el principio fijativo y coagulante, el azufre, representado comúnmente con el león y que por lo tanto se asocia naturalmente con lo volátil, la naturaleza aérea (mercurial) del carnero. Esta relación se enfatiza por el hecho de que tanto la dama como Christian visten el vellocino y el león. En el cuarto día se le da un nuevo vellocino adornado con gemas. Para Christian Rosenkreutz el oro del vellocino es una invitación a un viaje espiritual; pero el héroe recibe la "Orden de la Piedra de Oro", una consagración suprema y, al final de la obra, el protagonista entrega el vellocino de oro como signo de humildad y de eterno recuerdo. Según propone Roland Edighoffer, en su obra fundamental sobre J. Valentín Andreae, esto sugeriría que substituye el *Agnus Dei* por el carnero hermético²⁵.

3) La interpretación que concibe al vellocino como un "libro" entrelaza, a menudo, las anteriores. Pero su clave simbólica puede hallarse en que la misma tradición alquímica trae a colación que la *Tabla Smaragdina* a veces es identificada con una piel de *Chrysolallos* que posee instrucciones y revelaciones sublimes. Por otra parte —como recuerda Faivre— los rollos antiguos se enrollan y desenrollan en torno a uno o más bien dos cuernos en una suerte de doble espiral, como es el caso de los cuernos de los carneros. Tal imagen puede verse en uno de los dibujos de los llamados *Ripley Scrouls* del siglo xv o xvi atribuidos al alquimista George Ripley (1415 - 1490) en donde aparece un alquimista llevando un rollo de este tipo²⁶. Y, así como la tumba de Christian Rosenkreutz, de acuerdo con la *Fama Fratemitatis* puede concebirse como un libro que encapsula a todo el universo, así el vellocino, puede ser utilizado como una mortaja que posibilita un nuevo nacimiento²⁷.

Para algunos alquimistas, Cólquida es un valle de lágrimas, la tierra de la caída; una zona de luz tornada saturnina y privada de su aspecto solar. El vellocino colgaba de un árbol mientras el dragón montaba guardia; así como en el Paraíso el árbol del conocimiento estaba custodiado por la serpiente. Aquí el Edén es tierra de oscuridad; una tierra en donde el vellocino transforma al árbol en árbol del conocimiento.

²⁴ Andreae, Johann Valentin, *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz* (ed. Richard Van Dülmen), Stuttgart, Calwer Verlag, 1973, pág. 69.

²⁵ Cfr. Edighoffer, Roland, *Rose-Croix et société idéale selon Johann Valentin Andreae*, Paris, Arma Artis, 1982 t. 1, 1987 t. 2.

²⁶ Van Lennep, Jacques, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles & Paris, Crédit Communal de Belgique & Dery Livres, 1985, págs. 91 - 94 y particularmente la ilustración 106, pág. 93.

²⁷ Cfr. Faivre, A., *op. cit.*, pág. 62.

Todo alquimista construye su obra (o la expresa en su obra escrita) mediante una extraña combinación de pensamientos más o menos individuales, *dicta* de filósofos, símbolos de todas las tradiciones y analogías de las representaciones alquímicas. Es habitual que algunos textos alquímicos estén prácticamente compuestos en su totalidad por citas bíblicas y mitológicas, a las cuales se les atribuye un sentido alquímico a partir de sentencias extraídas de textos alquímicos clásicos que se entremezclan sin solución de continuidad. Los textos entrelazan un flujo ininterrumpido de citas bíblicas, clásicas y alquímicas y, sin duda, su interpretación requiere una permanente referencia a los mismos. Mediante una permanente *amplificatio*²⁸ el alquimista intenta comprender aquello que surgió de su labor en el laboratorio y así la *theoria* completa la *operatio*; torna los procesos materiales en un conocimiento de índole gnóstico²⁹.

El vellocino alude a esa clave visionaria; escrito en letras de oro, es el motor inmóvil de la gesta, del viaje al Oriente, del oro del Oriente. En este sentido el vellocino es una expresión de la *theoria*, condensación visionaria de un saber que resplandece como *imaginatio* y *meditatio*; ese “colirio de los filósofos” que, según el *Aurora Consurgens*, es la piedra, un remedio que pone en fuga la indigencia y, después de Dios, nada hay de mejor³⁰.

²⁸ Sobre la *amplificatio* como segunda parte del *opus* véase C.G.Jung, *Psicología y alquimia*, # 403. La *operatio* hace surgir muchas “superfluidades heterogéneas”, señala el alquimista Filaleto, y para lavar tales impurezas se necesita de la “*theoria* de nuestros secretos” (cfr. *Introitus apertus ad oclusum regis palatium*, en *Erklärung der Hermetisch poetischen Werke Herrn Georgii Ripplaei*, Hamburg, 1741, pág. 660). Sin duda, tal es la “criba” o discernimiento de la *theoria*.

²⁹ Sólo en su decadencia la *operatio* se divorció de la *theoria* y ésta se tornó en mera especulación.

³⁰ Vale la pena consignar el texto que hemos parafraseado, en su versión original: “*Etiam Senior dicit: Est enim lapis, quem qui cognoscit ponit super oculos suos; qui vero non, in sterquilinum projicit illum, et est medicina, quae fugat inopiam, et post Deum homo non habet meliorem*”. *Aurora Consurgens*, Cap. II, 20. Por cierto, el texto medieval retoma una tradición, pues alude a la autoridad de Senior, *De chemia*, pág. 63.

LA REPRESENTACIÓN MÍTICA DEL MAL

Una revisión filosófica desde la perspectiva de Paul Ricoeur

Por CRISTINA MICIELI

La labilidad humana y sus antecedentes en la patética de la "misericordia"

La falibilidad o la labilidad es lo que explicaría para Ricoeur la posibilidad del mal en el hombre. La idea de labilidad se asocia con el hecho de que el hombre es constitucionalmente frágil, puede caer, ésta es su característica ontológica. El hombre está atravesado por un conflicto que sólo cesa con la muerte: se trata del conflicto entre el deseo vital y la afectividad espiritual o amor intelectual: el conflicto entre *bios* y *logos*.

Esta desproporción entre el principio del placer y el principio de la felicidad da lugar a una especie de no coincidencia del hombre consigo mismo, de allí que éste presente una constitución ontológica inestable, consistente en ser más grande y más pequeño que su propio yo¹.

Esta precomprensión del hombre lábil ya la podemos encontrar en la *patética de la "misericordia"*. Antes de que la reflexión ética la transforme en "cuerpo" o en "injusticia", los mitos nos presentan la "misericordia" como una especie de "mezcla", desgracia, opacidad. En efecto, la meditación patética se ha manifestado en dos ocasiones en los márgenes de la filosofía: la primera en Platón y la segunda en Pascal. Desde el mito platónico del alma encarcelada hasta la retórica pascalina de los dos infinitos, siguiendo en la dirección de *El concepto de la angustia* en Kierkegaard, puede descubrirse un avance en la línea patética y en la "precomprensión" de la "misericordia". Pero ese avance se realiza dentro del mundo de las imágenes, signos, figuras y símbolos, por lo cual ese *pathos* se asoma al *mythos*, es decir, al lenguaje, al relato.

¹ Cf. Ricoeur, P., *Finitud y culpabilidad*, traducción de Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, págs. 25 y 26.

En efecto, esta precomprensión de la "miseria" palpita en los mitos de *El Banquete*, *Fedro* y *La República*². Precisamente *El Banquete* y *Fedro* estarían a la cabeza de las formas no filosóficas o prefilosóficas de una antropología de la labilidad, no sólo por su anterioridad histórica, sino por el carácter indiferenciado del tema de la miseria, al que sirven de vehículo. En ellos la miseria aparece como limitación originaria y como mal original. Son dos mitos sobre la finitud y la culpabilidad. Platón narra en *El Banquete* que Eros lleva en su naturaleza una cicatriz original, marca de la madre Penía. Este es el principio de la opacidad, por el cual habría un substrato de pobreza óptica y de indigencia. Eros es un híbrido, cruce de riqueza y pobreza³. Asimismo, Platón presenta allí el mal como algo específico del alma. No se debe a la existencia corporal, como luego lo encontraremos en el platonismo. En el Libro IV de *La República*, Platón caracteriza el alma como un campo de fuerzas, donde el *thymós*, traducido como "ánimo", "valor", "cólera", "corazón", aparece como un tercer término; pero no es una "parte" dentro de una estructura estratificada, sino una potencia ambigua expuesta a la doble atracción de la razón y el deseo⁴.

Por su parte, Blas Pascal dirigiéndose al incrédulo que, poniendo todo su valor en la "libre" razón, cree bastarse a sí mismo, le muestra el cuadro genuino de la naturaleza humana, desnudando la íntima contradicción, el permanente desequilibrio que agita nuestro ser y que el orgullo tiende a disfrazar vanamente. El hombre es infinitamente pequeño frente al universo que lo aplasta con su inmensidad. Finito y limitado, siente su finitud; busca el infinito pero éste es inaccesible. Miserable e indigente, sabe que lo es, y por ello es grande aun en su miseria: "miseria de gran señor, miseria de rey desposeído". Según Pascal, el hombre es un ser medio y mediano situado entre dos infinitos. Cuando aspira a lo superior, cae en lo inferior, cuando se sumerge en lo inferior una luz lo eleva hacia lo superior. Entre el ángel y la bestia, el hombre camina por el mundo en una especie de continuo equilibrio. Pero el equilibrio es inestable. La posición media del hombre es lucha entre extremos, pues éste es a la vez un ser grande y miserable. Por eso, no puede encontrar refugio ni en la contemplación del mundo inteligible ni en la diversión mundana. Uno y otro descentran al hombre y lo sumergen en el orgullo o en el olvido⁵.

² Ídem, pág. 32.

³ Ídem, pág. 33.

⁴ Ídem.

⁵ Pascal, Blas, *Oeuvres*, Tomo II, "Disproportion de l'homme", fragmento 72, Paris, Ed. PUF, pág. 129.

Fedro empalma el mito de la fragilidad con el de la caída. La fragilidad anterior a la caída está representada en las criaturas aladas que simbolizan a las almas humanas en el cortejo celeste. Con este deslizamiento de la fragilidad en el vértigo, y de éste en la caída, el mito platónico prelude la meditación de Kierkegaard sobre el nacimiento del mal a partir de la inocencia. La angustia, para el filósofo danés, es el estado que precede a la caída en la culpa. La culpa es lo contrario de la libertad. La angustia, en definitiva, reside en el hecho de que el hombre como libertad finita, se encuentra ante un deber ser, la asunción plena de su libertad, que es incapaz de realizar. Por eso Kierkegaard compara la angustia con el vértigo; y así como en éste se unen el miedo a caer y la atracción del abismo, lo mismo ocurre en la angustia. Por ello, el tránsito de la inocencia a la culpa es extrañamente ambiguo⁶.

Lo que se vive como *pecado, mancha, culpa —el mal—* requiere del cauce de un lenguaje bajo la forma de símbolos. Sin la ayuda de éste, esas experiencias permanecerían en el silencio y en la oscuridad, encerradas en sus contradicciones implícitas. Así, por ejemplo, la mancha se concibe como una impureza que nos infecta desde el exterior, y el pecado como una relación o una alianza rota con un poder.

Pero sólo se puede llegar a estos símbolos elementales desgajándolos del árbol de los mitos. El hombre moderno es el que puede reconocer el mito como tal, pues en su época mito e historia se han bifurcado definitivamente.

De esta manera, encontramos el verdadero fondo mítico, el *mythos*, cuando desaparece del mito el *logos* inmediato. Comprender el mito como mito significa comprender que es lo que éste añade, con su tiempo, que no puede sincronizarse con el tiempo de los acontecimientos históricos, y su espacio, que no coincide con las coordenadas de nuestra geografía. En suma, qué agrega, con sus episodios, personajes y drama, a la función reveladora de los símbolos primarios como la mancha, la culpa y el pecado.

La representación mítica del mal y sus características

Como vemos, el mito como una forma de símbolo nos abre y descubre una dimensión de la experiencia que sin él permanecería cerrada y velada.

⁶ Kierkegaard, Søren, *El concepto de la angustia*, traducción de Ramiro Ledesma, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, págs. 270 y siguientes.

El mito es un relato referente a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos, destinado a establecer las acciones rituales de los hombres y, en general, a instituir aquellas corrientes de acción y de pensamiento que llevan al hombre a comprenderse a sí mismo dentro del mundo⁷. Cuando pierde sus pretensiones explicativas, el mito nos revela su alcance y su valor de exploración y de comprensión, esto es, su “función simbólica”; es decir nos descubre el lazo que une al hombre con lo sagrado. El mal representa el punto neurálgico, el punto “crítico” de ese lazo que intenta explicar el mito, porque el mal es, por excelencia, la experiencia crítica de lo sagrado⁸.

El mito se traduce en palabras, y en él, el símbolo adopta la forma de cuento. La estructura mítica designa la compenetración íntima del hombre, del culto y del mito con la totalidad del ser; quiere expresar una plenitud indivisible en la que aún no se habrían disociado lo sobrenatural, lo natural y lo psicológico. El mito sólo reconstruye una cierta integridad en el plano intencional, en la medida en que ella se ha perdido. Ahora, el hombre, tan sólo, puede repetir y reproducir a través del mito y del rito la plenitud perdida.

El hombre primitivo es ya un ser desarticulado, afirma Ricoeur, por ello, el mito sólo puede representar una restauración o una renovación intencional y, en este sentido, simbólica. Esta fosa entre lo vivencial y lo intencional es reconocida por aquellos autores que atribuyen al mito el papel de defensa contra la angustia⁹.

La significación última de todo mito se presenta en forma de drama, por ello están tejidos de “episodios” y de “personajes”. Pero ¿por qué el mito-cuento nos remite simbólicamente a un drama? Porque la conciencia mítica al no vivir la plenitud, sólo puede relatarla en el principio y en el desenlace de una “historia fundamental”. En este sentido, la plenitud que simbólicamente nos señala el mito ha seguido un proceso doloroso de instauración, pérdida y restauración.

Todo mito, en consecuencia, tiene un “excedente de significación”, ese “significativo flotante” que constituye lo sagrado. En el mito, la experiencia de la culpa sólo subsiste en relación a símbolos que la sustituyen por una totalidad que no se percibe ni se vive, sino que se significa, se evoca¹⁰.

La primera función de los mitos del mal consiste en englobar a la humanidad entera en una historia ejemplar. Sirviéndose de un tiempo representativo de todos los tiempos, presenta al “hombre” como un uni-

⁷ Ricoeur, P., *Finitud y culpabilidad*, ob. cit., pág. 169.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem, págs. 320-321.

¹⁰ Ídem, págs. 322-323.

versal concreto. De esta manera, la experiencia trasciende la singularidad, transformándose en un arquetipo; a través de la figura del héroe, del antepasado, del titán, del hombre original, del semidiós, determinadas vivencias se elevan al plano de las estructuras humanas existenciales. El mito ha contenido a todos los hombres en un hombre ejemplar, por ello, se puede hablar de hombre, existencia, ser humano.

Esa universalidad del hombre debe su carácter concreto al movimiento que introduce la narración de la experiencia humana, pues el mito al narrarnos el principio y el fin de la culpa, le imprime una orientación a esta experiencia, una marcha. En consecuencia, la experiencia humana está cruzada por la historia esencial de la perdición y la salvación¹¹.

Por último, el mito pretende abordar el enigma de la existencia humana, es decir, la discrepancia entre el estado de inocencia, la condición de criatura, o el ser esencial, y las condiciones reales en que se debate el hombre manchado, impuro, pecador, culpable. El mito explica ese salto recurriendo a la narración. Así, el mito adquiere un alcance ontológico, al señalar la relación entre el ser esencial del hombre y su existencia histórica.

Mediante su triple función de universalidad concreta, orientación temporal y exploración ontológica, el mito posee una peculiar forma de revelar las cosas, irreductible a todo otro intento de traducir en lenguaje corriente un texto cifrado. Como dice Schelling en su *Filosofía de la mitología*, el mito es autónomo e inmediato: el mito significa lo que dice¹².

Tipología de los mitos relativos al origen del mal

El primer tipo de mito es el *drama de la creación*, donde el mal coincidiría y coexistiría con el origen de las cosas. Es el "caos contra el cual deberá luchar el acto creador de Dios". La salvación se identifica con la misma creación. Para caracterizar este primer tipo, me referiré a la "epopeya babilónica"¹³.

Un segundo tipo está conformado por el *mito de la caída* del hombre, en tanto episodio "irracional" dentro de una creación acabada y perfecta. En el esquema de la caída, la salvación constituye un episodio nuevo frente a la creación original. En este segundo tipo de mito se produce una escisión entre el hecho "irracional" de la caída y el drama anti-

¹¹ Ídem, págs. 316-317.

¹² Ídem, pág. 317.

¹³ Ídem, pág. 325.

guo de la creación. Asimismo, esa escisión provoca otro paralelismo entre el tema de la salvación, eminentemente histórico, y el de la creación, que queda relegado a un segundo plano cosmológico con relación al plano temporal. En este caso me detendré en el “mito adánico”¹⁴.

El *mito trágico* conformaría un tercer tipo, en donde un dios tiente, obceca y extravía. En este caso no hay forma de distinguir entre la culpa y la existencia del héroe trágico, ya que es un ser culpable sin haber cometido culpa. En este caso la salvación no implica una “remisión de los pecados”, pues donde no hay culpa no puede haber pecado y, por lo tanto, no cabe el perdón. Pero existe una salvación trágica: especie de liberación estética producida por el mismo espectáculo de la tragedia, interiorizado en lo más profundo de la existencia y transformado en compasión para consigo mismo.

Al margen de esta tríada mítica, Ricoeur caracteriza un mito solitario, que llama el *mito del alma desterrada*, que concentra su atención en el destino del alma. Este tipo de mito supone que el alma vino de otros mundos, hallándose extraviada en el mundo de los humanos¹⁵. Los mitos órficos son de este último tipo.

La epopeya babilónica

Este mito posee un rasgo particular ya que antes de contarnos la génesis del mundo, nos narra la génesis de lo divino. El alumbramiento del mundo con el orden que hoy tiene, y la aparición del hombre tal como existe actualmente, constituye el último acto de un drama en el que asistimos a la generación de los dioses.

Tiamat, la madre original, en unión con Apsu, padre primordial, simbolizan la mezcla de la inmensidad de las aguas dulces y saladas. En ese caos líquido flotan varios sentidos, y esta densidad semántica constituye el mito del origen del mal.

La paz de la pareja fue turbada por los dioses más jóvenes. Tiamat, encolerizada, engendró monstruos. Marduc, el más joven de los dioses, establece el orden por medio de la violencia, delineándose por segunda vez el principio del mal: como caos que precedió al orden y como lucha en la que el caos fue vencido.

Apsu es asesinado y Tiamat cae descuartizada, procediendo de sus pedazos las distintas partes del cosmos. El mismo gesto creador que pone

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem, págs. 325-326.

separación, distinción, medida y orden es inseparable del gesto criminal que ejecuta a los dioses más antiguos.

El hombre mismo nace de un nuevo crimen, cuando es creado con la sangre del jefe de los dioses rebeldes, luego de ser hallado culpable, sometido a juicio y ejecutado.

El hombre fue amasado y hecho con la sangre de un dios. Nació de la vida de un dios, pero de una vida arrebatada por un deicidio¹⁶.

En este tipo de mito, la violencia humana queda justificada por la violencia original. La creación representa una victoria sobre un enemigo más antiguo que el creador. Ese enemigo, inmanente a la divinidad, hallará su símbolo histórico en todos los enemigos a los que el rey, servidor del dios, tendrá por misión destruir. Precisamente, la realeza asirio-babilónica marca el punto de intersección entre los dioses y los hombres, por eso es el eslabón que enlaza la historia con el culto, del mismo modo en que el culto está enlazado con el drama teogónico. De esta manera, queda grabada la violencia en el origen mismo de las cosas, en el principio que construye destruyendo. Marduc, principio del orden, representa la identidad entre la creación y la destrucción¹⁷.

Cuando el mal coexiste con el origen de las cosas en calidad de caos primitivo y de lucha teogónica, su extirpación junto con la de los malvados pertenece al acto creador en cuanto tal. En este tipo de mito, la problemática de la salvación no se distingue de la problemática de la creación.

El mito adánico

Este es el mito antropológico por antonomasia. Adán significa hombre. Este mito tiene un rasgo característico: el mito atribuye el origen del mal a un antepasado de la humanidad actual, dotado de condiciones homogéneas con la nuestra.

Asimismo, la misma teología que proclama la inocencia de Dios denuncia la culpabilidad del hombre.

A su vez, este hombre se resume en un solo gesto: tomó la fruta y la comió. Al ocurrir esto hizo su aparición el mal. Este instante es como una cesura que marca el fin y el principio: el fin de una época de inocencia y el principio de un tiempo de maldición.

No hay nada que decir sobre este acontecimiento, lo único que se puede hacer es contarlo.

¹⁶ Ídem, págs. 331-334.

¹⁷ Ídem, pág. 335.

El mito adámico desarrolla el acontecimiento de la caída en forma de drama, en el que transcurre cierto tiempo, se suceden diversos incidentes e intervienen varios personajes: Adán, Eva, la serpiente. Hay, por lo tanto, una dialéctica entre el "acontecimiento" de la caída y el "lapso" de tiempo que duró la tentación. En efecto, se suceden varios episodios: la seducción de la mujer y la caída del hombre, pero asimismo, el "paso de la inocencia" a la culpa se presenta como un deslizamiento imperceptible. Es un mito de la ruptura y la transición, del acto y su motivación, de la mala elección y la tentación, del instante y la duración. El mito se propone llenar el intervalo que media entre el estado de inocencia y la caída con una especie de vértigo de donde brotaría por fascinación el acto malo. Sin embargo, el redactor yavista introduce en su relato un segundo polo para articular el desenlace de la caída en el proceso temporal de su desarrollo dramático: la serpiente, que implica la transición. De esta manera, y en contraste con la irracionalidad del instante, el mito multiplica los intermediarios.

Cabe preguntar si la mujer encarna el campo privilegiado en el que se baten la prohibición y el deseo. En el relato bíblico, la mujer simboliza el punto de inflexión y de debilidad frente al seductor: la serpiente tienta al hombre a través de la mujer. Asimismo, es probable que el autor yavista haya querido dramatizar en la figura de la serpiente un aspecto importante de la experiencia de la tentación: una experiencia cuasi exterior, especie de seducción ejercida desde afuera. Pecar es "ceder", "rendirse". Ricoeur interpreta a la serpiente como una parte de nosotros mismos que permanece inadvertida; sería la seducción con que nos seducimos, proyectada en el objeto de la seducción. Nuestro propio deseo se proyecta en el objeto deseado; el hombre, para quedar sin culpas, culpa al objeto del deseo.

Adán no fue el primer hombre en el sentido simple y temporal de esta palabra, sino el hombre prototipo, por ello puede simbolizar la experiencia del "comienzo" de la humanidad en cada uno de nosotros, y la experiencia de la "sucesión" de los hombres. El mal forma parte de la asociación entre los hombres. Por ello, el mal se transmite. Es más que un simple acontecimiento; es una herencia¹⁸.

El mito trágico

El carácter trágico sólo aparece cuando el tema de la predestinación al mal choca con el tema de la grandeza heroica. Así, la tragedia nació de

¹⁸ Ídem, págs. 391-393.

la unión de una doble problemática: la del “dios malo” y la del héroe. El Zeus del *Prometeo encadenado* de Esquilo, y el mismo Prometeo forman los dos polos de esta teología y antropología trágicas.

La figura del dios malo quedó esbozada en *Los Persas*, también de Esquilo. Como es sabido, esta tragedia no celebra la victoria de los griegos en Salamina, sino la derrota de los persas. ¿Cómo se explica que los griegos pudieran olvidar su triunfo para compartir la compasión trágica que inspiraba la catástrofe de su enemigo?¹⁹ Porque en su enemigo, en Jerjes, el griego no vio solamente a un hombre malo castigado —de ser así hubiese sido un drama patriótico— sino a un hombre representativo aplastado por los dioses. De esta manera, queda vinculada la angustia a la cólera de los dioses.

Sin la dialéctica del destino y de la libertad no existiría tragedia. La tragedia requiere, por un lado, una trascendencia, y más concretamente, una trascendencia hostil, y por otro, la aparición de una libertad que retarda con su acción, la acción del destino. El destino parece tener un desenlace oscilante, contingente, sin embargo, termina apareciendo con todo su vigor, revelando su carácter fatal. La libertad heroica introduce en el corazón de lo ineluctable, un germen de incertidumbre, un aplazamiento temporal, que es el que hace posible la existencia del drama, de una acción que se desarrolla bajo la apariencia de un destino incierto. Una vez retardado por el héroe, el destino se despliega en una aventura que resulta contingente. Si no fuera así, el destino operaría con la rapidez del rayo. Así nace la acción trágica: esa mezcla inestable de certidumbre y de sorpresa e imprevisto sobre la crueldad y la perfidia, en las que descansa la teología trágica²⁰. La visión trágica excluye cualquier liberación distinta de la “simpatía” o “compasión” trágica, especie de emoción impotente que nos hace participar y sentir los infortunios del héroe, a través de un llanto solitario y purificador por la belleza del canto²¹.

El mito del alma desterrada

Este tipo de mito intenta transportar y racionalizar todo dualismo antropológico. Lo que lo distingue de los demás es la escisión que opera en el hombre, dividiéndolo en cuerpo y alma. Este mito es el que induce al hombre a identificarse con su alma y a considerar su cuerpo como algo distinto y extraño a sí²². Ninguno de los otros mitos descritos es un mito

¹⁹ Ídem, pág. 370.

²⁰ Ídem, págs. 371-372.

²¹ Ídem, pág. 378.

del "alma". En efecto, el drama de la creación enfoca al hombre como realidad indivisible, haciendo de él la sede del drama. Tampoco la visión trágica del mundo constituye un mito de la psique, ya que toma al hombre como totalidad. En el mito trágico, la fatalidad asesta sus golpes y su condenación sobre el héroe entero, no fragmentado en dos realidades: cuerpo y alma.

Por su parte, el mito bíblico de la caída es el mito antropológico por excelencia, y tal vez el único que atribuye expresamente al hombre el origen del mal. Es un mito, en todo caso, de la carne, de la existencia indivisible del hombre.

Los órficos, según Platón, dieron nombre al "cuerpo", y por el mismo hecho, se lo dieron al alma. El relato primitivo del orfismo es por antonomasia el descubrimiento del alma y del cuerpo. Recordemos que los héroes homéricos no tienen cuerpo sino miembros. El cuerpo surge como entidad cuando se lo contrasta con el alma y cuando se lo hace pasar por el filtro mítico que le atribuye un destino diferente al del alma. El mito hizo del cuerpo un poder escatológico. Para los órficos, el alma expía en el cuerpo las culpas por las que fue castigada. El cuerpo es la prisión en donde se la guarda. Por ello, el *soma* es la "prisión" del alma, hasta que ésta pague sus deudas. Pero, asimismo, ese lugar de castigo es también lugar de contaminación y de tentación²².

Y así como la teología del dios malo excluye la intervención de la gnosis y desemboca en el espectáculo, por el contrario, el mito del alma desterrada contiene por excelencia el principio, la base y la promesa del "conocimiento".

El acto purificador por el que el hombre se percibe a sí mismo como alma, o mejor dicho, se identifica a sí mismo con su alma y considera a su cuerpo como extraño, como algo distinto de sí, es el conocimiento²⁴.

Conclusiones

Una larga tradición filosófica sostuvo que la limitación de las criaturas constituía la ocasión del mal moral. Esa limitación merecía incluso el nombre de mal metafísico.

Para Ricoeur, la limitación no es en sí misma causa del mal moral. No cualquier limitación implica por sí la posibilidad de "caer", sino la limitación específica que consiste en no coincidir consigo mismo, en estar atravesado por un conflicto permanente entre *bios* y *logos*.

²² Ídem, pág. 427.

²³ Ídem, pág. 431.

²⁴ Ídem, pág. 446.

Hay una relación de desproporción entre la finitud y la infinitud, y es ella la que constituye el “lugar ontológico” “entre” el ser y la nada, o si se prefiere el “grado de ser”, o la “cantidad de ser” del hombre. Esta relación es la que convierte la limitación humana en sinónimo de “labilidad”²⁵.

El mito como una forma de símbolo nos abre y descubre una dimensión de la experiencia que sin él permanecería cerrada y velada. El mito es una función de segundo grado de los símbolos primarios²⁶. Como lo sagrado no se vive, sino que se simboliza, prolifera en múltiples mitos. Y la significación última de todo mito se presenta en forma de drama. En tanto que sigue un paradigma dramático, el mito es episódico y representa bajo la forma plástica del relato, una plenitud perdida. En efecto, al contarnos cómo comenzaron los hechos y cómo terminarán, el mito integra en un todo la experiencia humana fragmentada.

Los mitos relativos al origen y al fin del mal constituyen un sector limitado del mundo de los mitos, sin embargo, nos despejan un acceso directo a la estructura originalmente dramática de ese mundo. En este sentido, los mitos del mal poseen tres características fundamentales: la universalidad que confieren los personajes arquetípicos a la experiencia humana; la tensión de una historia ejemplar trazada desde su comienzo hasta su fin y, finalmente, la transición desde una naturaleza esencial hasta una historia alienada. Estas tres funciones de los mitos del mal representan tres aspectos de una misma estructura dramática. De ahí que la forma del relato sea esencial y primitiva. El mito ejerce su función simbólica mediante el instrumento específico del relato, puesto que lo que quiere decirnos es ya un drama en sí mismo. Ese drama original es el que abre y revela el sentido recóndito de la experiencia humana; al hacerlo, el mito que nos lo cuenta asume la función irremplazable del cuento, del relato²⁷.

Ricoeur se ha preguntado si la conciencia mítica se mantiene homogéneamente a través de las civilizaciones primitivas, o bien si las mitologías son ilimitadas. Entre lo uno y lo múltiple, Ricoeur ha recurrido a una “multiplicidad numerada”, siguiendo el consejo de Platón en el *Filebo*, intermedia entre una conciencia mítica indiferenciada y las mitologías demasiado diferenciadas. De allí que haya recurrido a una “tipología”, estableciendo cuatro tipos de mitos relativos al origen del mal, de los que hemos dado cuenta sintéticamente a lo largo de estas páginas²⁸.

²⁵ Ídem, pág. 150.

²⁶ Ídem, pág. 319.

²⁷ Ídem, pág. 323.

²⁸ Ídem, pág. 324.

Bibliografía

- Kierkegaard, Søren, *El concepto de la angustia*, traducción de Ramiro Ledesma, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- Pascal, Blas, *Oeuvres*, Tomo II, "Disproportion de l'homme", fragmento 72, Paris, Ed. PUF, 1972.
- Platón, *La República*, traducción de L. Farré, Buenos Aires, EUDEBA, 1997.
- Platón, *El Banquete*, traducción de Luis Gil, Madrid, Tecnos, 2002.
- Platón, *Fedro*, traducción de Luis Gil, Buenos Aires, Editorial Hyspamérica, 1983.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, traducción de Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

CORIOLANO, PERSONAJE DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Por JORGE DUBATTI

Coriolano, el militar romano de prodigiosa valentía, célebre por el admirable espectáculo de sus cicatrices de batalla y por su incontenible soberbia, héroe y traidor digno de las páginas de Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio y Plutarco, es el inesperado protagonista de *Volumnia* (2002), pieza del dramaturgo y actor argentino Eduardo Pavlovsky.

¿Cómo llega Coriolano a través de los siglos y desde la Roma clásica a un escenario del Río de la Plata para convertirse en símbolo de resonancias argentinas? Sucede que Pavlovsky, por primera vez en su extensa trayectoria teatral, se interesó por la reelaboración de un texto de otro autor, y eligió *Coriolano*, de William Shakespeare, tragedia histórica¹ basada en las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Considerada esta secuencia textual, *Volumnia* resulta una reescritura teatral de segundo grado, intermediada por sucesivos procesos de traducción: Pavlovsky reescribe a Shakespeare –traducido por Luis Astrana Marín–; Shakespeare reescribe a Plutarco –en versión de North–. La huella de Plutarco, presente en *Volumnia*, llega a Pavlovsky indirectamente a través de Shakespeare.

Por sus operaciones de reescritura de segundo grado, la obra de Pavlovsky es vinculable a tres textos teatrales que la anteceden: *Coriolano* (1953) de Bertolt Brecht, *Un lugar que se hace llamar Roma* (*A Place Calling Itself Rome*, 1973) de John Osborne, y la notable reescritura de *Coriolanus* de Shakespeare realizada por Steven Berkoff², quien reubica la pieza en el contexto del fascismo de los años treinta. Cuando

¹ Los historiadores ubican la escritura de *Coriolano* hacia 1607-1608, por lo que corresponde a la tercera fase o período del teatro de Shakespeare, el de las “grandes tragedias y las comedias amargas”. *Coriolano* es subagrupada en la serie de “dramas romanos” junto a *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. Véanse al respecto Praz, Cerrato-Velarde y McLeish-Unwin.

² Estrenada en 1995, con dramaturgia, dirección y actuación de Steven Berkoff, en West Yorkshire Playhouse, Londres.

reflexiona sobre el género de la adaptación teatral, el dramaturgo Mauricio Kartun escribe:

“Siempre me llamó la atención la consecuencia con la que algunos de los grandes acudían en su producción a las versiones de textos previos. Brecht sobre todo, y Shakespeare, ni hablar. Algunos casos hasta paradójicos. Como ese Coriolano que Plutarco muere de Livio, Shakespeare de Plutarco, y termina Brecht adaptando de Shakespeare en un trencito fantástico donde la estética y la ideología de cada uno va resignificando cada vez a la historia original: desde la moralina republicana del primero a la didáctica antifascista del último” (Kartun, 2001, pp. 124-125).

Las obras de Brecht, Osborne y Berkoff, sin embargo, no fueron tenidas en cuenta para la elaboración de *Volumnia*. Pavlovsky nos explicó en diversas entrevistas (Dubatti, 2002a y 2003a, 2003b y 2003c) qué lo decidió a trabajar sobre *Coriolano* de Shakespeare, una de las piezas menos “populares”, recordadas y representadas del creador isabelino en el medio argentino³. En 1978 el director Manuel Iedvabni le propuso a Pavlovsky protagonizar la tragedia shakesperiana; luego de leerla dos veces Pavlovsky se sintió “involucrado personalmente”:

“Coriolano me impresionó por su cuerpo cubierto de cicatrices, por su heroicidad desmesurada. Me impresionó que no aceptara mostrar sus cicatrices para conquistar el apoyo político del pueblo romano, admiré su fuerza para no ceder ni hacer concesiones, su férrea voluntad y la fidelidad indeclinable a su pensamiento” (Dubatti, 2003c).

“Me interesó por la personalidad indomable de un general romano, por su valentía y creencia en sus propias convicciones, y por su capacidad de traición. Además me sorprendió la relación de Coriolano con su madre Volumnia. La intrinsiquedad de esa relación. El ‘entre’ misterioso que los abarca” (Dubatti 2002a, p. 38).

El exilio iniciado por Pavlovsky en marzo de 1978 desbarató el proyecto y no volvió sobre *Coriolano* sino muchos años después. Ya en las dos versiones textuales de *Rajos globos rojos* (1994b, p. 16-17, y 1997, pp. 81-82) puede hallarse una cita de *Coriolano* en boca de El Cardenal. Pero recién en 2001 Pavlovsky iniciará el proceso de la reescritura con vistas a utilizarla en los ensayos como base de una nueva investigación escénica, la del trabajo actoral y grupal.

³ El director Alberto Ure ironiza sobre el carácter políticamente incorrecto de la obra: “Si a algún inconsciente se le ocurre hacer *Coriolano* en serio, va a protestar hasta Ubaldini”, en su *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, 2003, p. 323.

De ese proceso conservamos cuatro textos⁴ de Pavlovsky:

- a) los manuscritos pre-textuales, sin título, cuaderno de 92 folios, que poseemos en nuestro archivo gracias a la gentil donación de su autor, fechado hacia diciembre de 2001;
- b) el texto dramático pre-escénico *Volumnia*, editado en su *Teatro completo*, tomo IV (Pavlovsky, 2002, pp. 49-92);
- c) el texto dramático escénico de *La Gran Marcha*, nuevo nombre que el texto adquiere en el espectáculo estrenado bajo la dirección de Norman Briski en el Centro Cultural de la Cooperación en junio de 2003; texto filmado (sin notación), correspondiente a una función grabada en agosto de 2003, conservado en video por Canal 4 para el programa *Platea Abierta*;
- d) el texto dramático post-escénico de *La Gran Marcha*, inédito, con notación a nuestro cargo a partir de la fijación textual de (c), corregido por Pavlovsky y próximamente incluido en su *Teatro completo* tomo V (Atuel, en prensa).

Se trata de cuatro textos con importantes diferencias, por lo que para este trabajo nos centraremos en el análisis de (b) *Volumnia*⁵, segundo texto conservado del proceso de reescritura, significativo en tanto fue elegido y corregido por el autor –como señalamos– para la edición en su *Teatro completo* en 2002.

Como el mismo Pavlovsky explica en las entrevistas citadas, en el verano de 2001 leyó seis o siete veces *Coriolano* de Shakespeare y, dejando finalmente al margen el texto, inició el *ritornello*, la apropiación dramática no desde la literalidad sino desde sus afecciones, su imaginario, su cuerpo, su contemporaneidad. Pavlovsky define como *ritornello* la

“multiplicación de la obra original de Shakespeare, de eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias a inventar. Nuevas lógicas” (Dubatti 2002a, p. 39).

Dio así comienzo a lo que él mismo llamó una reescritura “baconiana”:

“Yo soy a Shakespeare lo que Francis Bacon es a Velázquez en el *Estudio sobre el retrato del Papa Inocencio X*” (Dubatti, 2003c),

nos señaló. Pavlovsky utiliza el concepto de “imaginación técnica” de Bacon para pensar el trabajo de reescritura de *Coriolano*:

⁴ Para la definición técnica de texto dramático y la distinción entre texto pre-textual, texto dramático escénico, pre-escénico y post-escénico, véase Dubatti 2002b, cap. VI.

⁵ Hemos estudiado la relación de los cuatro textos entre sí y los procesos de escritura en J. Dubatti, 2004a, “Pavlovsky reescribe a Shakespeare: estudio genético de *La Gran Marcha*, de los manuscritos pre-textuales al texto dramático post-escénico”.

“Quisiera referirme mejor a lo que no comprendo todavía bien. A esa zona del proceso creador que forma parte del misterio. Eso es lo que me maravilla del teatro: el misterio de la no comprensión total del personaje. Como cuando Bacon tira manchas –él no sabe lo que hace– hasta que descubre en una mancha el ‘accidente’ y allí se sumerge a investigar [...]. A este proceso lo llamo imaginación técnica. Es la singularidad específica de su búsqueda. La de Bacon. Sólo él improvisa de esa manera, desde su propia historia pictórica y desde sus propias nuevas historias a inventar [...] En un momento tuve que dejar de leer [*Coriolano*] para empezar a escribir mi propia obra, mi propio robo, como diría Deleuze. Apropiarme de los personajes en mi propia versión. Dejar el original demasiado imponente y resonar en los temas que podía improvisar o deformar. Aquello que me involucraba y que estaba dispuesto a transgredir [...] Yo tomo los personajes y los deformedo en aquel ‘accidente’ que me involucra” (Dubatti 2002a, pp. 37-38).

“Me apropio así de la poesía shakesperiana como potencialidad de nuevos trazos, de fundación de nuevas territorialidades, como coágulo o mancha [baconiana] para escribir otros textos” (Dubatti 2003c).

La confrontación comparatista evidencia que *Volumnia* se diferencia radicalmente del texto de Shakespeare, y en consecuencia del de Plutarco, aunque preserva el vínculo con ambos. Para caracterizar esa diferencia nos detendremos a continuación en los siguientes aspectos⁶:

1. describiremos *Volumnia* en el nivel de la historia, en su doble articulación sintaxis-trama, y señalaremos las operaciones textuales de reescritura remitiendo contrastivamente a los pasajes correspondientes de los textos de Shakespeare o Plutarco con los que cada unidad narrativa del texto pavlovskiano guarda relación;
2. caracterizaremos los rasgos más destacados del personaje Coriolano según Pavlovsky, en confrontación con los Coriolanos de Shakespeare y Plutarco y, a partir de la interpretación de las principales operaciones textuales, caracterizaremos la producción de sentido del universo discursivo de *Volumnia* para precisar su originalidad semántica.

1. Análisis del nivel de la historia: sintaxis-trama

Para la composición de *Volumnia*, Pavlovsky parte de los núcleos insoslayables o invariantes que constituyen la historia de Coriolano: su

⁶ Para las nociones de historia, sintaxis, trama, semántica, etc., seguimos las categorías incluidas en la propuesta metodológica de análisis de nuestro “Poética del texto dramático” (en prensa).

triumfo en la batalla de Coreoles, la consagración política y la candidatura al consulado romano, la pelea con los tribunos, el destierro, el acuerdo con el líder volsco Aufidio y la traición a su patria, la marcha contra Roma, el retroceso, el asesinato de Coriolano a manos volscas. En el cuadro siguiente, a partir del orden de las escenas de *Volumnia*, remitimos a la localización de los textos que estimulan la reescritura de Pavlovsky directamente desde el *Coriolano* de Shakespeare e indirectamente —es decir, intermediados por Shakespeare— desde el *Coriolano* de las *Vidas paralelas* de Plutarco⁷.

PAVLOVSKY "Volumnia"	SHAKESPEARE "Coriolano"	PLUTARCO "Coriolano"
1. Arenga de Coriolano	Acto I, Esc. 4	VIII
2. Escena de Volumnia y Virgilia	Acto I, Esc. 3	—
3. Antes de entrar a Coreoles	Acto I, Esc. 4	VIII
4. Escena en la plaza	Acto II, Esc. 1	X-XI
5. Discurso negativo	Acto II, Esc. 2	XIV-XV
6. Escena alternativa	—	—
7. Escena de la Dama y Virgilia	—	—
8. Escena con Virgilia	—	—
9. En el Senado	Acto III, Esc. 1	XV, XVII, XVIII, XIX y XX
10. Después de la huida	Acto III, Escs. 2 y 3	XX
11. Coriolano y sus amigos	Acto III, Esc. 3 Acto IV, Esc. 1	XXI
12. Esc. de Aufidio y Coriolano	Acto IV, Esc. 5	XXIII
13. Aufidio afeitado a Coriolano	—	—
14. La Gran Marcha	—	—
15. Escena de Aufidio y la Dama	Acto IV, Esc. 7	—
16. Volumnia y Coriolano	Acto III, Esc. 2	—
17. En el campamento de Aufidio	Acto V, Esc. 3	XXXIII, XXXIV, XXXV y XXXVI
18. Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia	Acto V, Esc. 6	XXXIX

Si se lee verticalmente la secuencia correspondiente a la columna de Shakespeare, puede advertirse que *Volumnia* sigue el orden progresivo numérico de los actos de la tragedia *Coriolano*, salvo en un caso, la Escena 16. Seguir el orden shakesperiano implicar seguir también, aunque con importantes saltos, la secuencia progresiva de la escritura de Plutarco. Pavlovsky nos señaló al respecto:

⁷ Para el texto de Plutarco seguimos la división numerada que propone María Antonia Ozaeta Gálvez en su edición de *Vidas paralelas: Alcibíades-Coriolano, Sertorio-Eumenes* (Alianza, Clásicos de Grecia y Roma, 1998, pp. 141-199). Todas las citas de Plutarco remiten a esta edición.

“[La reescritura] no significa que mi versión de la obra no contenga frases o textos originales [de Shakespeare]. De por sí la obra comienza con un texto de diez renglones de Shakespeare que después abandono. Y también existe un orden de escenas en relación al original” (Dubatti 2002a, p. 37).

Entre las operaciones textuales concretadas por Pavlovsky en el nivel de la historia, destaquemos la síntesis reductiva y el descarte de numeroso material del texto de Shakespeare, la elipsis: Pavlovsky deja de lado más de la mitad de las escenas de la tragedia isabelina. Desde el punto de vista sintáctico, el sujeto de la acción es Coriolano tanto en el texto de Pavlovsky como en el de Shakespeare. El hecho de que el dramaturgo argentino otorgue mayor centralidad al personaje de Volumnia ubicándolo en el título –lugar de privilegio semántico y ordenador de procesos de comprensión del texto– no afecta la exclusividad de Coriolano en la Actancia Sujeto del modelo actancial final.

Es importante señalar que Pavlovsky no parte de la presuposición de una lectura previa de los textos de Shakespeare y Plutarco; por el contrario, apela a uno de los procedimientos estéticos más frecuentes en su teatro: la infrasciencia. Para Pavlovsky el espectador no debe saberlo todo, debe manejarse con informaciones fragmentarias y grandes blancos que, lejos de desconcertarlo, habilitan su actividad imaginaria y su propia elocuencia analítica.

Detengámonos ahora en otros dos tipos de operaciones de reescritura de *Volumnia*: la incorporación de textos nuevos y el cambio de signo radical, transgresivo, de las situaciones shakesperianas y plutarquianas. Realicemos el examen escena por escena, dando cuenta a la vez de los núcleos narrativos invariantes que Pavlovsky tomó y respeta de los textos-fuente:

1. Arenga de Coriolano: el poeta del combate

Para esta primera escena Pavlovsky parte de la situación planteada por Shakespeare en Acto I, Esc. 4: Coriolano estimula a los soldados a pelear contra Coreoles. La pieza comienza, de esta manera, en la inminencia de la batalla y se conecta con la Escena 3, el combate mismo frente a las puertas de la ciudad sitiada. Ya Plutarco en VIII destacaba germinalmente que Coriolano “exhortó a los romanos a volver a la lucha” y resaltaba el aspecto “vigoroso” del militar, “por la fuerza de su voz y la expresión fiera de su rostro” (p. 151). Pavlovsky introduce una novedad importante en la arenga: los temas que trata Coriolano, especialmente su teoría del combate como música e intensidad corporal. Según se nos informa más tarde en la Escena 7 de *Volumnia*, Coriolano nunca

recuerda qué dice en sus discursos: habla en estado de trance, es “hablado por los dioses”, por “el otro”, dato que justifica la desarticulación y relativa oscuridad de lo dicho en la arenga de la Escena 1. De esta manera Coriolano es presentado desde el inicio como “el poeta del combate”, en estado de entusiasmo órfico, según nos señaló el mismo Pavlovsky (Dubatti 2003c).

2. *Escena de Volumnia y Virgilia: teoría del hombre heroico*

Pavlovsky toma la situación del diálogo de Volumnia y Virgilia en Shakespeare, Acto I, Esc. 3: mientras cosen, madre y esposa de Marcio (todavía no es Coriolano) hablan sobre este hombre excepcional. Esta situación de la trama no se encuentra en Plutarco⁸. Pavlovsky modifica el texto: hace que Volumnia exponga extensamente su teoría del hombre-héroe (“un Dios hecho hombre”, caracterizado por sus arritmias y sus excesos) en oposición al hombre mediocre (que “engorda en la inacción”, teme a la muerte y al riesgo y vive para acumular dinero). Coriolano es el modelo del hombre lleno de fuerza, alegría y amor a la vida, atributos que manifiesta en su pasión por el combate. El parlamento de Volumnia es fundamental para la nueva semántica del texto, y será retomado en la Escena 4 para desarrollar la imagen negativa del hombre-rebaño. A pesar de que en el texto de Shakespeare y en Plutarco se pone el acento en que Marcio recibirá su nuevo nombre después del triunfo en la batalla, en la obra de Pavlovsky Volumnia ya se refiere a su hijo en esta Escena 2 como Coriolano.

3. *Antes de entrar a Coreoles: la mentira de Coriolano*

Pavlovsky ubica a Coriolano frente a las puertas de la ciudad sitiada y reescribe su valiente ingreso, su arrojado desmedido en el ataque (Shakespeare, Acto I, Esc. 4; Plutarco, VIII). Pero el dramaturgo argentino transgrede la situación radicalmente: cuando Coriolano entra “encuentra la ciudad vacía. No hay nadie”, entonces “Se ensucia con barro y sangre” y luego busca a sus tropas para mentirles: “Coreoles ya es nuestra. Mi espada sola combatió contra todos los volscos. ¡Y están todos exhaustos y vencidos! ¡Nuevamente he vencido a Aufidio! ¡Hemos triunfado!”. En Escena 16 Coriolano confesará su mentira a Volumnia, dato fundamental para la nueva semántica del personaje.

⁸ Sin embargo, es importante señalar que Shakespeare (y a través de él Pavlovsky) siguen a Plutarco en los nombres de la madre (Volumnia) y la esposa (Virgilia), diferentes en los textos de Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*) y en Tito Livio (*Historia romana*), fuentes de Plutarco. Según ambos, la madre de Coriolano se llamaba Veturia y la esposa Volumnia.

4. Escena en la plaza: *apoteosis de Coriolano, cuasi-incestuoso*

Coriolano ingresa a Roma triunfante, celebrado por todos (Shakespeare, Acto II, Escena 1; Plutarco, X-XI). Pavlovsky introduce en esta escena dos elementos novedosos: continúa la exposición ideológica de Volumnia contra el “hombre-rebaño”, y luego desplaza la situación al espacio privado, en el que la madre atiende al hijo y lava su sexo. Para el discurso de Volumnia en torno del hombre “grande de espíritu”, Pavlovsky recurre al procedimiento del anacronismo: Volumnia habla de Llopes y del Che Guevara. “Hubo un gran asmático –dice– que sin aire dirigió por la selva su ejército triunfal y doy fe que carecía de aire. Pero dicen que era el más veloz y el más valiente en los combates. Poco aire pero demasiado orgullo y huevos”. En cuanto a la escena del lavaje con permanganato, que remite a un intertexto cómico de la revista porteña, Pavlovsky extrema de esta manera el vínculo incestuoso de Coriolano y Volumnia, uno de los aspectos del texto shakesperiano (no acentuado en Plutarco) que más le impactaron desde las primeras lecturas de la tragedia.

5. *Discurso negativo: las cicatrices “pornográficas”*

Pavlovsky ubica la acción en el Senado, y sin transiciones plantea el momento en que se comunica a Coriolano que las autoridades romanas quieren hacerlo cónsul (situación que remite a Shakespeare, Acto II, Esc. 2, y Plutarco, XIV-XV). Si en las *Vidas paralelas* Coriolano no tiene inconveniente en exhibir sus heridas y cicatrices de batalla –de acuerdo al rito civil para acceder al poder político–, Shakespeare cambia ese motivo y hace que Marcio se niegue a mostrar su cuerpo, multiplicando así su expresión de desprecio hacia el pueblo romano. Pavlovsky, fascinado por la fidelidad políticamente incorrecta de Coriolano a sus convicciones, retoma esa negativa, pero con una vuelta de tuerca singularísima: a través del procedimiento de multiplicidad narrativa, vemos simultáneamente a Coriolano con sus vestiduras en el Senado y semidesnudo en su espacio privado, como ante un espejo, exhibiendo para sí el torso con un “continuo tatuaje pornográfico”. Pavlovsky transforma las marcas corporales de la batalla en sexualidad y sensualidad, de acuerdo a la pasión del combate que caracteriza al personaje. Por otro lado, lo sexual implica la idea de reducción de las heridas y cicatrices a lo privado y personal, contra toda exposición pública. Pavlovsky elabora la imagen de un personaje que no realiza concesiones ni cambia su discurso para acceder al poder, de acuerdo con su concepto de una “ética del cuerpo” (Pavlovsky 2001).

6. *Escena alternativa: los miedos del héroe*

Esta situación es original de Pavlovsky, no está en Shakespeare ni en Plutarco aunque potencialmente está inscrita en sus respectivos mundos. En la noche Coriolano y Virgilia están en la cama y él no puede dormir. Expresa su “miedo a la noche”, su terror frente a la oscuridad. Aparecen aquí otros componentes relevantes originales en la composición del personaje según Pavlovsky: sus terrores y su insomnio.

7. *Escena de la Dama y Virgilia: Coriolano incapturable*

Esta situación tampoco aparece en Shakespeare y Plutarco. En conversación con una Dama (que reaparecerá en la Escena 15), Virgilia ofrece algunas claves para “desentrañar ecos del misterio del gran hombre Coriolano”: qué dice cuando arenga (véase Escena 1) y su escasez de formación letrada, su vínculo con “la pasión de los dioses” y las musas, su carencia de una visión ideológica articulada intelectualmente, el carácter poético que brota de su cuerpo en el combate. Resulta especialmente relevante la caracterización de Coriolano como multiplicidad e incapturabilidad: “Hace veinte años que vivo con él y siempre para mí es sorprendente-intempestivo-incapturable-impredecible-sorpresivo. ¡Cuánto daría por conocerlo! Hay tantos Coriolanos como circunstancias se le presentan en su vida. Yo creo conocer algunos. Pero nunca todos. No me alcanzaría el tiempo de mi vida para conocer todos los Coriolanos que existen y que pueblan su vida”.

8. *Escena con Virgilia: velocidad y vacío nauseabundo*

No está en Shakespeare ni en Plutarco, y es una continuidad semántica de las dos escenas anteriores, con la común presencia de Virgilia y la indagación sobre el misterio de Coriolano como constante. Nuevos aportes al conocimiento de la singularidad del protagonista: dice el mismo Coriolano que no se reconoce en ideas o valores abstractos sino en la “intensidad de la lucha”, en la “velocidad del sable” y en el horror de la invasión de un sentimiento de “vacío nauseabundo” frente al que lo protege la pasión del combate como sentido de la vida. Pavlovsky completa así el retrato intimista de Coriolano a partir de un nuevo concepto de subjetividad y de una percepción de la angustia de raíz existencialista.

9. *En el Senado: irreductibilidad y huida*

Otra vez ante el Senado, Coriolano intenta superar el primer desencuentro con los tribunos y obtener el consulado. La situación puede

hallarse tanto en Shakespeare (Acto III, Esc. 1) como en Plutarco (XV y XVII a XX). Aunque alentado por su madre, las propias ideas pueden más y se resiste a mostrar abiertamente sus cicatrices, que exhibe rápidamente y vuelve a cubrir en una “especie de coreografía de un perverso a la salida de un colegio de niñas”. Coriolano debe escapar de la ira de los tribunos.

10. *Después de la huida: mentir y maldecir*

En continuidad inmediata con la escena anterior, Pavlovsky imagina un Coriolano que hará un último intento ante el Senado por pedido de Volumnia. La situación se correlaciona con Shakespeare (Acto III, Escs. 2 y 3) y Plutarco (XX), aunque en éstos con menor incidencia de la figura materna. En el texto de Pavlovsky la madre le exige que se someta a las autoridades para alcanzar el poder, que “pida perdón por todo” y “aprenda de una vez a mentir”. Volumnia reclama a su hijo que negocie un acuerdo. Coriolano acepta a regañadientes. Al regresar al Senado, es acusado de traición y sale maldiciendo a los romanos con el discurso que ya aparece en las dos versiones de *Rojos globos rojos* citadas arriba: “¡Ah jauría de ladrones!, ¡perros populares!...”.

11. *Coriolano y sus amigos: destierro y partida*

Esta breve escena marca la despedida de Coriolano y el comienzo de su destierro. Se relaciona con Shakespeare (Acto III, Esc. 3 y Acto IV, Esc. 1) y Plutarco (XXI). Pavlovsky pone a los parientes y amigos de Coriolano “en zancos”. Se anuncia brevemente que la partida es sincrónica con el estallido de la rebelión del pueblo contra senadores, patricios y nobles.

12. *Escena de Aufidio y Coriolano: la revolución alegre*

Coriolano llega a la casa de su mayor enemigo, el líder volsco Aufidio, le cuenta lo sucedido y le propone sumarse a su ejército contra Roma. Pavlovsky se acerca al relato de Shakespeare (Acto IV, Esc. 5) y Plutarco (XXIII), aunque expone la visión diferente del Coriolano argentino: su desprecio del hombre-rebaño y su teoría de que “¡la revolución será alegre o no será revolución!”. Nuevamente la situación dramática es explotada por Pavlovsky para construir pensamiento crítico y exponer ideas, pero esta vez en boca de Coriolano. El desterrado detalla el porqué de su negativa a mostrar las heridas y caracteriza su sueño utópico: “No tolero los rebaños que esperan siempre lejos de los lugares de combate para

luego venir a juzgarnos o halagarnos. ¡No tolero su falta de acción y de coraje! Yo quisiera hermano Aufidio, quisiera, que todos tuvieran tu coraje, que el rebaño se inundara de tu fuerza o de la mía, aunque sea con gritos y empujones, que se inundaran de alegría”. A pesar de que el texto ha caracterizado antes a Volumnia como la ideóloga de la pieza y a Coriolano como una suerte de poeta que no tiene claras sus ideas, a partir del destierro el protagonista deviene ideólogo y expone un mensaje revolucionario que no es propio de su madre.

13. Escena donde Aufidio afeita a Coriolano: otra individuación

Esta situación no está en Shakespeare ni en Plutarco. Coriolano se ha instalado en casa de Aufidio, y vemos cómo éste lo afeita. La escena describe poéticamente una cartografía de vínculos cifrada en la música de los gestos y las palabras. Pavlovsky nos explicó: “Coriolano y Aufidio son en la obra sujetos históricos individuales con determinadas historias personales e ideologías. Pero en esta escena la noción de sujeto se pierde en búsqueda de un devenir rítmico que logra un tipo de individuación que no corresponde a ninguno de los sujetos. Se diluyen los sujetos y se produce una nueva forma de individuación, que estaría en el ritmo entre los dos. El ‘entre’ marca una fusión en el devenir rítmico” (Dubatti 2003c).

14. La Gran Marcha: arenga contra Roma

Escena original de Pavlovsky, complementaria con la Escena 12: Coriolano arenga a los volscos contra Roma y les da indicaciones cifradas y fragmentarias sobre cómo, por qué, para qué pelear. La imagen de la “gran marcha” es intertexto de los discursos de la izquierda en China y vuelve a poner el acento en una revolución permanente e iluminada por la pasión alegre.

15. Escena de Aufidio y la Dama: la traición latente

Pavlovsky reescribe una escena de Shakespeare (Acto IV, Esc. 7) que no aparece en Plutarco: La Dama de la Escena 7, que había obtenido información sobre Coriolano gracias a Virgilia, estimula los celos y el odio de Aufidio hacia el general romano. Según la Dama, los soldados volscos son infalibles conducidos por Coriolano, quien demuestra ser superior a Aufidio. “Su presencia te oscurece”, dice ella, y concluye: “¿Alguna vez lo perdonaste? ¿No soñaste acaso con su muerte siempre?”.

16. *Volumnia y Coriolano: política del deseo, sin poder*

La inclusión de esta escena, en la que madre e hijo dialogan sobre el acceso al poder del consulado, puede resultar desconcertante a esta altura al lector desprevenido. La situación vuelve a remitir a Shakespeare (Acto III, Esc. 2), y no está en Plutarco. Marca un retroceso en la secuencia progresiva de los actos de *Coriolano* y en la historia tal como ha avanzado hasta aquí: nos retrotrae a los momentos previos al destierro. Puede pensarse que asistimos a la actualización de una escena del pasado, que acaso acontece como recuerdo en la mente de un Coriolano que evoca a su madre desde el campamento volsco, en la víspera del ataque a Roma. Desde el punto de vista de la composición del personaje de Pavlovsky, esta escena es fundamental porque en ella Coriolano confronta sus ideas con las de su madre, se diferencia de ella y expresa responder a una lógica no especulativa despreocupada por la conquista del poder, sostiene que sus acciones responden simplemente a la pasión del combate, al deseo. Pavlovsky exalta la "pasión alegre" de Coriolano y cuestiona la capacidad calculadora-negociadora de Volumnia para abrirse camino maquiavélicamente en las estructuras del poder. El hombre heroico es político por deseo y alegría, no por especulación ni ambición acumulativa.

17. *Escena en el campamento de Aufidio: el retroceso*

En Shakespeare Volumnia, Virgilia, Valeria y el hijito de Coriolano van a verlo al campamento volsco para estimular su piedad y rogarle que no avance contra Roma, llevando a su patria a una segura destrucción (Acto V, Esc. 3). Shakespeare se basa en Plutarco, XXXIII a XXXVI. Pavlovsky introduce cambios: en esta Escena 17 no hay comitiva y, ya frente a Roma, a punto de atacar, Coriolano oye en su interior la voz de su madre que lo incrimina. Por el peso de las palabras de Volumnia, toma la decisión de no pelear y Aufidio anuncia las "buenas noticias" a un mensajero para que las transmita: la guerra ha terminado.

18. *Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia: cobardía y muerte*

Es ésta una de las escenas más complejas de la obra de Pavlovsky, porque incluye una sucesión de acciones diversas. Puede dividirse claramente en dos partes. La primera no está en Shakespeare ni en Plutarco: muerto de miedo, sucio, imagen invertida de la heroicidad pasada, Coriolano se presenta ante su madre y se confiesa "cobarde". Confiesa: "siempre tuve miedo. Ésa es la verdad. Sólo drogado y borracho entraba a los combates [... Los que me admiran] no toleran mi terror de hombre común. No toleran mi desgracia de cobarde". Confiesa a su madre que

quiere dejar de pelear y que no ganó en Coreoles porque “no peleé con nadie. La ciudad estaba vacía. Los volscos huyeron todos”. La segunda parte de la Escena 18 comienza cuando Aufidio acusa a Coriolano de traidor. Esta situación, así como el asesinato del protagonista a manos de los volscos, remiten a Shakespeare (Acto V, Esc. 6) y a Plutarco (XXXIX). Pero Pavlovsky introduce cambios importantes: Aufidio reta a duelo al amilanado Coriolano, quien al recibir una espada y al sentirla apretada en su puño recupera la pasión del combate y se convierte nuevamente en “el Gran General Romano”. Frente al avance ofensivo incontrarrestable de Coriolano en el duelo, Aufidio pide a los volscos que maten a su rival. Volscos y romanos acribillan a Coriolano. Mientras muere, Marcio ríe y pronuncia una última arenga, esta vez dirigida a su madre. Le pide que transmita al pueblo que lo han obligado a ser “triste y mustio” y que es su obligación recuperar la alegría y juntarse para hacer de la vida la revolución soñada (ver Escenas 12 y 14). El tribuno romano Bruto intenta detener a Volumnia para que no irradie el mensaje de Coriolano entre la gente y Aufidio lo transmite con entusiasmo entre sus soldados. Las risas contagiadas se oyen hasta el final.

En este rápido examen contrastivo no nos detuvimos en un procedimiento central de la reescritura de Pavlovsky, que extiende sus matices a todo el texto: el humor. La búsqueda del efecto cómico está presente en innumerables referencias, chistes y situaciones disparatadas, así como en el tono que el argentino otorga a las acciones principales. Las risas del final y esta comicidad diseminada en cada escena borran la naturaleza trágica original del *Coriolano* de Shakespeare.

Por otra parte, la poética de *Volumnia* manifiesta la distancia que Pavlovsky ha tomado respecto de la forma teatral isabelina, así como su valorización de una escritura de mezcla, híbrida, de cruces a veces disonantes, caracterizada por la concepción de obra abierta y provisoria —o escritura en proceso permanente—, la heterogeneidad de registros en los acontecimientos narrados, la deliberada “desprolijidad” del enlace entre las escenas y la diversidad de las estructuras internas de cada escena.

2. El personaje de Coriolano, operaciones textuales y semántica

Tal como se desprende del análisis de la sintaxis y la trama de *Volumnia*, Coriolano se transforma en manos de Pavlovsky en un personaje muy diferente a los de Plutarco y Shakespeare. Examinemos pri-

mero los textos de éstos últimos, para volver luego sobre el dramaturgo argentino.

En su comentario introductorio al *Coriolano* de las *Vidas paralelas* (1998), Ozaeta Gálvez señala con precisión los alcances de la construcción del personaje realizada por Plutarco:

“El carácter de Coriolano es uno de los más elaborados estudios psicológicos de Plutarco. El biógrafo de Queronea le define como noble, valiente, justo, indiferente ante el dinero, los placeres o las fatigas. También le atribuye grandes defectos: obstinación, arrogancia, soberbia, tosquedad, insociabilidad, obsesión por una constante autoafirmación. Pero sobre todo Coriolano es un hombre irascible. En el fondo, es un guerrero solitario, un héroe desdichado” (Plutarco, 1998, p. 136).

De acuerdo a una concepción anclada en su historicidad latina, según Ozaeta Gálvez, el carácter de Coriolano es considerado por Plutarco como típico del romano de antaño: dotado de *virtus*, pero rudo y grosero.

“Hace especial hincapié Plutarco en el hecho de que [Coriolano] careciera de una educación esmerada, como un terreno rico sin cultivo. A ello atribuye el hecho de que no se diera en él esa mezcla de gravedad y mansedumbre, que son cualidades indispensables en un hombre de estado y que sólo se obtienen por la inteligencia y la educación” (Plutarco, 1998, p. 136).

Para Plutarco el personaje de Coriolano no es digno de imitación. Como señalan E. Valgiglio (1992) y A. Bravo García (Plutarco, 1998, p. 12), la conducta virtuosa es el eje central de la obra de Plutarco, la práctica de la virtud —que se realiza cultivando previamente la razón— es el objetivo fundamental de la vida moral, y todo mal ha de ser evitado mediante la virtud. En consecuencia, Plutarco concibe a Coriolano como un ejemplo de lo que no debe hacerse. El político es en Plutarco el modelo del ciudadano privado y debe conocer muy bien los secretos y mecanismos de la naturaleza humana. Coriolano no puede controlarse y es su propio enemigo. En suma, un personaje negativo.

Shakespeare imprime a su Coriolano una dimensión poética-ficcional que multiplica sus alcances simbólicos. Transforma la vida de Coriolano en una parábola trágica, en la que pueden verificarse cada uno de los procedimientos de la tragedia isabelina, en sus vínculos y diferencias con la tragedia clásica griega y latina. Retoma la mezcla de rasgos positivos y negativos de su personalidad ya inscriptos en Plutarco pero acentúa su dimensión de héroe “colérico”, que generaba fascinación en el Renacimiento. Shakespeare profundiza el contraste irreconciliable entre hombre y sociedad, entre la visión individual y los reclamos de la vida organizada desde la sociabilidad, entre las propias convicciones y las exigencias y normas comunitarias. El contraste se torna evidente ante

la negativa de Coriolano frente a la obligación de exhibir sus heridas para obtener el voto público, un aspecto en el que Shakespeare se separa de Plutarco. El protagonista shakesperiano también puede ser considerado un antecedente del “villano idealista” ibseniano, a la manera de *Brand*, de acuerdo con el acertado análisis de G. B. Shaw. Por otra parte, como señala Ozaeta Gálvez, “en Shakespeare está mucho más perfilada y marcada la dependencia de Coriolano respecto de su madre” (Plutarco, 1998, p. 138). McLeish y Unwin creen ver en el Coriolano de Shakespeare un personaje mucho más simple de lo que se ha interpretado:

“En el siglo XIX muchos críticos y actores veían a Coriolano como un gigante entre pigmeos, un héroe demasiado grande para adaptarse a la época en que vivía. Mucho más tarde, en la época de Kafka, Sartre y Camus, se tendió a pensar en él como un marginado, un hombre en guerra consigo mismo e incapaz de decidir quién es y qué quiere, sobre todo en relación con la sociedad que lo rodea” (McLeish- Unwin, 2000, p. 74).

Pavlovsky realiza sobre el personaje shakesperiano cambios radicales que intentaremos sintetizar. Por un lado, transforma a Coriolano en un *personaje positivo*: es el hombre heroico, el hombre-Dios, opuesto al hombre-rebaño o mediocre. Coriolano es el Superhombre de raíz nietzscheana y spinoziana. Coriolano encarna la pasión y la alegría, y por sobre todo la irreductibilidad a someterse a aquellos mandatos en los que no cree, con los que no está de acuerdo. Es el hombre fiel a sus convicciones, que siempre dice y hace lo que piensa y siente, el hombre de la “ética del cuerpo”, no acomodaticio ni voluble, no calculador, el que no adecua su discurso a cada situación. Al respecto nos dijo Pavlovsky:

“Hay una concepción del superhombre, la nazi, que distingue al hombre superior de los inferiores. Para el nazismo estos últimos son despreciables y eliminables: judíos, gitanos. La hitleriana es una concepción genética e inmodificable. En mi versión [el Superhombre] Coriolano quiere expresar que la chusma triste y resignada puede devenir alegre y danzarina, puede reír a carcajadas, [es decir] adquirir una nueva potencia que desconocía. Puede ser revolucionaria. En ese sentido el hombre debiera luchar toda la vida para realizarse en hombre potente y creador. Cada hombre tiene la potencia de un superhombre. Un devenir superhombre. Las circunstancias históricas sociales han impedido que un gran sector de la humanidad llegara a este estado. Al de la potencia creadora. Luchar contra ese destino trágico es la idea de Coriolano [en mi obra]” (Dubatti 2002a, p. 42).

A diferencia de Plutarco y Shakespeare, Coriolano deja de ser en *Volumnia* el representante de los intereses de un sector social poderoso y dominante (los senadores y patricios) que sólo trabaja para imponer y defender una jerarquía de desigualdad social y distribución asimétrica de los privilegios.

Por el contrario, Pavlovsky convierte a Coriolano en el ideólogo y el ejemplo de una “revolución alegre”, en el que resuena por multiplicación la imagen del Che Guevara, del revolucionario fiel a la “gran marcha” del hombre hacia el cumplimiento de sus sueños y utopías de una alegría compartida por todos. A través de Volumnia, en la Escena 18, Coriolano ya no arenga sólo a sus soldados sino al pueblo entero, el mismo que organiza la rebelión contra los privilegiados cuando Coriolano es desterrado (ver Escena 11). Marcio los convoca, según Pavlovsky, a

“la lucha desesperada por salir del rebaño de la mediocridad” y los incita a “la búsqueda de los poderes excepcionales del hombre [...] recuperar juntos la acción, alegremente, una nueva potencia del ser” (Dubatti 2002a, p. 38-39).

A tal punto Pavlovsky hace resonar a Coriolano desde su *ritornello* que afirma:

“Posiblemente las veinte asambleas barriales en nuestra capital [en 2002] sean un buen ejemplo [de lo que Coriolano desea]: la gente junta, reunida, descubriendo nuevas potencias del ser en el mundo” (Dubatti 2002a, p. 39).

La risa ya aparece como manifestación de la rebeldía popular en una de las obras anteriores de Pavlovsky, *La muerte de Marguerite Duras* (2000).

Por otra parte, Coriolano encarna el misterio de la subjetividad. Pavlovsky complejiza el personaje al multiplicarlo con una suma de contradicciones y contrastes, un conglomerado de discursos y aristas. Coriolano, como explicita su esposa Virgilia, es multiplicidad de Coriolanos. Más allá de su fidelidad a ciertos principios (representados por la irreductibilidad al halago y al mandato externo), hay tantos Coriolanos como circunstancias, por su capacidad de devenir otro, incapturable, porque en el “entre” deviene en nuevas formas de individuación y subjetivación. Es el más grande guerrero pero está lleno de miedo; conquista Corioles pero sin luchar y miente; tiene terror a la noche y con la espada en la mano es invencible; es habitado por los dioses en las arengas y el combate, pero asegura que no puede entrar al campo de batalla sin temblar, borracho o drogado. Pavlovsky observó al respecto:

“Si alguien me preguntara: ¿por qué Coriolano aparece en tu versión en dos momentos como mentiroso y como cobarde?, yo respondería: porque su extrema valentía y su excepcional coraje lo llevan a la producción de su mentira y su cobardía. Son otros devenires existenciales [...] Es la cobardía de los valientes. ¡Pero cuánta hidalguía de superhombre!” (Dubatti 2002a, p. 40).

La cobardía como nueva fuerza que da vida no al antihéroe sino al héroe lleno de miedo. Es así que en la Escena 18, mientras se bate con Aufidio, en la plenitud de su fuerza Coriolano le dice:

“¡La confesión de mis miedos me ha dado más vigor que nunca! ¡Te enfren-
to, Aufidio, con mi cobardía, que no es poca! ¡Con todo el valor de la cobar-
día” (Pavlovsky, 2002, p. 91).

En esta dimensión debe incluirse la proyección autobiográfica, de la conciencia de la propia complejidad y los dominios borrosos del propio reconocimiento en la multiplicidad. “Coriolano soy yo”, nos dijo Pavlovsky en una entrevista (Dubatti 2003c).

Para Pavlovsky Coriolano es además un mecanismo poético a través del que pensar la relación con el poder. En el marco de la institucionalidad macropolítica de la Roma de su tiempo, Coriolano encarna una actitud micropolítica, alternativa, de desvío por los bordes, de fundación de una territorialidad subjetiva diferente por afuera de los grandes discursos de representación. De esta manera Coriolano se transforma en uno de los exponentes del *teatro de micropolítica de la resistencia* característico de la última producción pavlovskiana, junto a sus piezas originales *Rojos globos rojos* (1994), *Poroto* (1998) y *La muerte de Marguerite Duras* (2000)⁹.

De esta manera el prodigioso guerrero romano que sirve a Plutarco para exponer sus ideas sobre la virtud y la razón, se transforma en manos

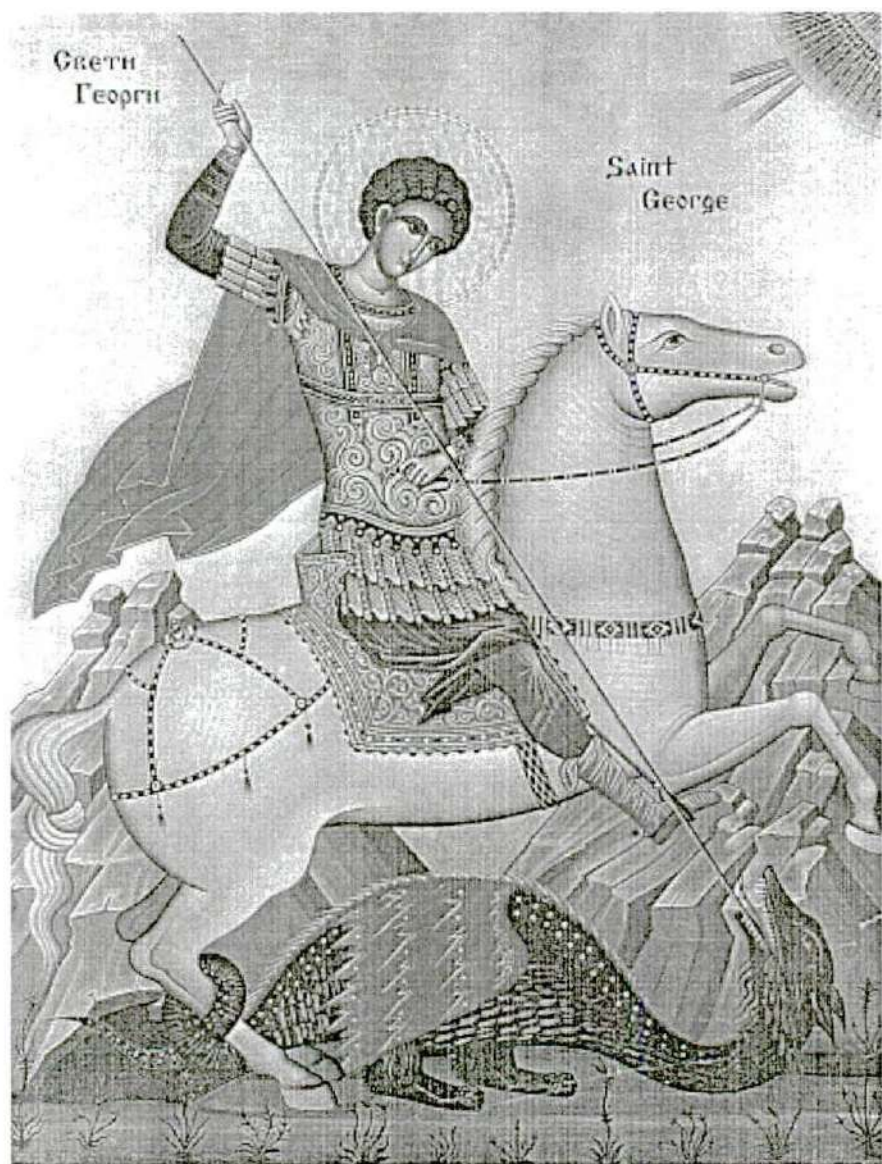
⁹ Su fundamento de valor radica en la noción de “resistencia” que Pavlovsky explicita con estas palabras: “En este mundo de fin de siglo las cosas están muy cantadas. Hay una producción permanente de subjetividad que tiende a una estandarización muy global de maneras de pensar donde surge lo que el sociólogo Gilles Lipovetsky denomina ‘la era del vacío’. Esta era está marcada por la ruptura de la solidaridad y el sentido de ciertas utopías, y por la agudización de la introspección y el narcisismo, el mirar hacia adentro olvidando siempre el afuera, por la muerte de la política militante, desplazada por los grupos de poder económico que manejan *lobbies*. Existe la idea de que para que el mundo funcione un poco mejor hay que excretar un sector de la población fuera de la producción capitalista (...). En ese mundo nos queda muy poco espacio. O formás parte de la maquinaria, sos un yuppie o un sociólogo de marketing, o te queda una zona. ¿Qué hacer con esa zona? Te podés suicidar, te podés deprimir, te podés resignar, o podés encontrar optimistamente ciertos territorios de producción de subjetividad que, como dice Felix Guattari, se hacen por los bordes, espacios donde independientemente de toda esa maquinaria florecen otras opciones existenciales. Esos espacios forman parte de lo que yo llamo lo micropolítico, es decir, experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia. Esta es la función de la resistencia: la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente. Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar (...). Hay una gran crisis de la molaridad, de las grandes representatividades: el psicoanálisis, el marxismo, que se manejaban como grandes certezas, sin preguntas ni dudas (...). Como dice Guattari en *Las tres ecologías*, la opción está en crear líneas de fuga, escapando siempre de los territorios duros. Plena molecularidad. Hay algo que no se puede entregar y desde esa certeza se genera una subjetividad diferente. El Cardenal encarna en su conducta marginal este pensamiento: resistir es estrenar todos los días con la misma pasión” (*La ética del cuerpo*, 1994, pp. 134-136).

de Pavlovsky —a través de Shakespeare— en una expresión política del conflictivo tiempo presente en la Argentina. Las cicatrices de Coriolano, a la luz del “cacerolazo” del 2001 y las nuevas formas de organización micropolítica, se convierten en el detonante de un Superhombre nietzscheano-spinoziano, modelo de un hombre que puede devenir excepcional, que invita a descubrir territorialidades de subjetividad alternativa para mejorar un poco el mundo. Plutarco, Shakespeare y el mismo Coriolano nunca habrían imaginado este devenir argentino del admirable soldado romano.

Bibliografía

- Berkoff, Steven, 1996, director-actor, *Coriolanus*, grabación comercial en Video VHS.
- Brecht, Bertolt, 1981, “Coriolano”, en su *Teatro* completo, tomo XIII, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 126-198.
- Cerrato, Laura, y Manuel Enrique Velarde, Introducción a W. Shakespeare, *El Mercader de Venecia*, Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 9-42.
- Dubatti, Jorge, 2002a, “Volumnia, la reescritura de *Coriolano* de William Shakespeare (entrevista con Eduardo Pavlovsky)”, en E. Pavlovsky, 2002, pp. 35-43.
- , 2002b, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2003a, “Diálogo con Eduardo Pavlovsky: *La Gran Marcha*, reescritura de *Coriolano* de William Shakespeare”, en J. Dubatti editor, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel, pp. 233-239.
- , 2003b, “Eduardo Pavlovsky: ‘La revolución será alegre o no será’ (entrevista)”, *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, n. 1 (noviembre), pp. 6-11.
- , 2003c, Entrevista con Eduardo Pavlovsky en la Escuela de Espectadores, Buenos Aires, julio de 2003, inédito.
- , 2004a, “Pavlovsky reescribe a Shakespeare: estudio genético de *La Gran Marcha*, de los manuscritos pre-textuales al texto dramático post-escénico”, *Actas del I Congreso Argentino de Historia del Teatro Occidental*, UBA, CIHTT y CCC (en prensa).
- , 2004b, “Poética del texto dramático”, en su *Filosofía del teatro II* (Atuel, en prensa).
- García Bravo, Antonio, véase Plutarco, 1998.
- Kartun, Mauricio, 2001, *Escritos 1975>2000*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- McLeish, Kenneth, y Stephen Unwin, 2000, *Shakespeare, una guía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- Osborne, John, 1973, *A Place Calling Itself Rome*, London, Faber & Faber.
- Ozaeta Gálvez, María Antonia, véase Plutarco, 1998.
- Pavlovsky, Eduardo, 1994a, *La ética del cuerpo. Conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia.
- , 1994b, *Rojos globos rojos*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia.
- , 1997, “Rojos globos rojos (nueva versión)”, en su *Teatro completo*, tomo I, Buenos Aires, Atuel, pp. 75-101.
- , 1999, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.
- , 2001, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2002, “Volumnia”, en su *Teatro completo*, tomo IV, Buenos Aires, Atuel, pp. 49-92.
- Plutarco, 1998, *Vidas paralelas: Alcibiades-Coriolano, Sertorio-Eumenes*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Clásicos de Grecia y Roma. Introducción general de Antonio Bravo García y traducción, edición e introducciones parciales de María Antonio Ozaeta Gálvez.
- Praz, Mario, 1975, *La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*, Buenos Aires, Losada.
- Shakespeare, William, 1947, “Coriolano”, en su *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1549-1601. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín.
- Shaw, George Bernard, 1891, *The Quintessence of Ibsenism*, London, Walter Scott.
- Ure, Alberto, 2003, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Norma.
- Valgiglio, E., 1992, “Dagli *Ethiká* ai *Bioi* in Plutarco”, en AAVV., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 33, 6, pp. 3963-4051.



"San Jorge" (arte bizantino, óleo sobre madera. S. XII.)
Fotografía: Francisco Marshall

HEFESTO - DÉDALO: TÉCNICA DE DIOSSES Y TÉCNICA DE HOMBRES

POR GRACIELA C. SARTI

Que las figuras míticas de Hefesto y Dédalo tienen características en común fue algo evidente ya desde la Antigüedad, al punto de que, en algunos casos, se ha atribuido indistintamente a uno o a otro la misma creación. Tanto el herrero de los dioses como el inventor y arquitecto mortal destacan, ante todo, por su habilidad técnica, siendo la herrería factor principal en la gestación de sus objetos prodigiosos; a ambos se les atribuyen realizaciones en el campo de la arquitectura; ambos están asociados al tema de una caída: las dos versiones donde el dios es arrojado desde el Olimpo, la caída de Ícaro al mar. Pero, sobre todo, ambos son creadores de vida artificial, mito excepcional y de relativamente poco desarrollo¹, pero presente —y esto debería resultar muy significativo— en el mundo antiguo. El más notable de esos ingenios metálicos, antecedente indudable del moderno “robot”, era Talos, el gigante de bronce de la isla de Creta, de cuya paternidad hay versiones que señalan tanto a Hefesto como a Dédalo.

Sin embargo, otras características los separan: uno es miembro del panteón olímpico y el otro es un mortal. Las más señaladas creaciones de Hefesto son las armas de héroes como Aquiles y Heracles, o el rayo de Zeus, es decir, instrumentos de la voluntad divina y de los más altos destinos; las de Dédalo, en cambio, son el instrumento para la consumación de un acto vergonzoso —la vaca que permite la cópula de la reina Pasífae con el toro sagrado—, el sitio donde esconder el fruto de esa vergüenza —el Laberinto—, y el medio para escapar de allí —las alas de cera con las que Ícaro emprende su vuelo mortal—. Es propósito de este trabajo trazar un paralelo entre ambas figuras, sus semejanzas y diferencias, tanto en su dimensión simbólica como en su contextualización histórica. En dicho paralelo se hará centro en el tema del autómeta.

¹ Por lo menos tal es la opinión de G. S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 212.

Hefesto, el herrero divino

Dentro del panteón griego Hefesto asume características notables. ¿Por qué un dios de pleno derecho habría de necesitar de la técnica, por qué habría de ser un dios técnico y artesano? Ciertamente es que otros dioses aparecen como patronos de artes y técnicas variadas, pero a ningún otro se lo representa tan insistentemente en una faena ruda como la de la fragua. Casi todas las historias relativas al dios ponen a un producto de la técnica en punto destacado del relato. Sus enredos matrimoniales y el enfrentamiento con su madre, por ejemplo, tienen en un lugar central algún objeto salido de la fragua: la red para envolver a los amantes adúlteros –Afrodita, esposa del dios, y Ares, su amante, son atrapados en una red construida por Hefesto y expuestos a la mirada de los otros dioses, tal nos refiere Homero en el Canto VIII de la *Odisea*– y el trono que atrapa a Hera como venganza por el rechazo materno y la caída desde el Olimpo, el dios ofrece a su madre un trono de oro en el que queda aprisionada y del que resulta rescatada gracias a la intercesión de Dionisos². Pero además, Hefesto es deforme, feo, “cojo de ambos pies” –esto es, lisiado– como ya señalara Homero. Frente a la belleza y potencia física de sus hermanos, en él se subraya un desvalimiento de base, que ha debido ser equilibrado por otros medios:

...y se levantó de cabe el yunque el gigantesco e infatigable numen que al andar cojeaba arrastrando sus gráciles piernas. Apartó de la llama de los fuelles y puso en un arcón de plata las herramientas con que trabajaba; enjugóse con una esponja el sudor del rostro, de las manos, del vigoroso y velludo pecho; vistió la túnica; tomó el fornido cetro, y salió cojeando, apoyado en dos estatuas de oro que eran semejantes a vivientes jóvenes, pues tenían inteligencia, voz y fuerza, y se hallaban ejercitadas en las obras propias de los inmortales dioses. Ambos sostenían cuidadosamente a su señor...³.

Nótese la importancia, en la composición homérica, de los datos respecto de la fatiga del dios, el detenimiento en la descripción del trabajo y las herramientas, y esta presencia de estatuas vivientes que sostienen a Hefesto. Claramente el fruto de la técnica y del esfuerzo en el trabajo viene a compensar la deficiencia física. Y el epíteto de “gráciles” para las piernas defectuosas bien puede ir en la línea de lo que debió haber sido, en tanto que partes de un ser divino, cuanto en la de aquellos tantos otros epítetos

² Relato que aparece incluso en la plástica, por ejemplo, en el Vaso François, del siglo VI a.C., se representa al dios arribando al Olimpo en una mula, acompañado por Dionisos, mientras Hera aún continúa encadenada.

³ Homero, *Iliada*, Canto XVIII, traducción de Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 343.

que deben su presencia en el texto más a los avatares de la recitación que al sentido originario del verso.

Ahora bien, la creación de autómatas no cumple únicamente esta función “ortopédica” que acabamos de comentar. Apenas antes, la presentación de Hefesto ante Tetis, había sido:

...Halló al dios bañado en sudor y moviéndose en torno de los fuelles, pues fabricaba veinte trípodes que debían permanecer arrimados a la pared del bien construido palacio y tenían ruedas de oro en los pies para que de propio impulso pudieran entrar donde los dioses se congregaban y volver a casa. ¡Cosa admirable! Estaban casi terminados, faltándoles tan sólo las labradas asas, y el dios preparaba los clavos para pegárselas...⁴.

Nuevamente aquí hay un acento puesto en la fatiga de la tarea manual, junto a un detenimiento en la descripción de estos ingenios. Pero la función de los mismos está vinculada al placer, a la comodidad, y parece destinada, ante todo, a despertar admiración por estos “juguetes” automáticos, primeros ejemplos de un desarrollo muy posterior: el del fruto de la técnica labrado con el propósito de causar asombro, el de la “maravilla” técnica.

¿A que se debería la aparición tan temprana de mitos vinculados con figuras de autómatas? ¿A qué responde esta primera formulación, para Occidente, del mito de la vida artificial, vida inteligente, semejante a la humana, “dotada de voz y fuerza”?

En primer lugar, la propia historia del culto a Hefesto y el desarrollo de su mito permiten un acercamiento al problema. Hefesto sería, como otros, un dios prehelénico, cuyo culto, inicialmente ligado al fuego y a las emanaciones volcánicas, habría migrado desde el Asia Oriental, teniendo sus centros principales en las islas Lipari, en la de Lemnos, y en el Ática, donde habría llegado desde Tracia. En esta última región el culto habría aparecido no más allá del siglo VII, como revivificación de viejas tradiciones carias⁵.

En las islas se habría desarrollado el mito del dios herrero, última etapa de la antropomorfización de su figura. Esta figura del herrero está íntimamente ligada a la del mago. Como señalara Mircea Eliade, el trabajo de los metales comparte un origen mágico común con el de la alquimia, toda vez que se trata de manipulación y cambio en la materia, que debió causar asombro y reverencia. Recordemos que el primer metal trabajado fue el hierro meteórico, esto es, el metal venido del cielo, al punto de que muchos pueblos no llegaron a conocer la explotación del hierro terrestre ni

⁴ *Ibidem*, p. 342.

⁵ Éstos y otros datos en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, París, Hachette, s.d.

la fusión del metal —tal el caso de los aztecas, por ejemplo—. A este carácter celeste de la primera metalurgia, se suma luego otra sacralidad, la del metal venido de las entrañas de la tierra, en el sentido de embriones que la tierra gesta en su seno y la minería saca a la luz, en un contexto de “sexualización del mundo”. En este contexto, las herramientas suelen tener también carácter sagrado y son frecuentemente animizadas. Y el herrero realiza una tarea mágico-sagrada, en relación con este “parto de la tierra”, siendo corrientemente un semidiós o un héroe civilizador⁶.

Esta mitología y los ritos sacrificiales que la acompañan, habrían adquirido impulso, naturalmente, a partir de la edad de los metales, pero es sobre todo con la difusión de la tecnología del hierro desarrollada en las montañas de Armenia, a partir del 1200 al 1000 a. de C., cuando la explotación se desarrolla a una escala industrial⁷. “La ‘edad del hierro’, antes de cambiar la faz del mundo, engendró un elevado número de ritos, mitos y símbolos que no dejaron de tener resonancia en la historia de la Humanidad⁸”. Si la tarea del herrero está vinculada a la magia, y si la extracción de metales de la tierra es equiparable a un parto, no puede sorprender que del objeto metálico pueda extraerse una figura de autómatas y, aún más, de autómatas vivientes.

Pero hay otro aspecto vinculado con la función misma de la imagen. Desde antiguo, las imágenes tuvieron valor de “dobles” de aquello que representaban. El caso más claro tal vez sea el del arte egipcio, donde el escultor era llamado “dador de vida”, y a las estatuillas de siervos, artesanos, campesinos y soldados que en gran número se han encontrado en las tumbas desde el Imperio Antiguo, se las denominó *ushabti* o “respondientes”, esto es, aquellos que responderían, en la otra vida, por toda labor que fuera reclamada a su señor. Tal la conocida fórmula del *Libro de los muertos*. Un resto de este valor de “vida” puesto en la imagen, parece desplazarse aquí a la aparición de las “estatuas vivientes”.

En este sentido, no deja de ser llamativa, en la minuciosa descripción de las armas construidas por el dios, la presencia de multitud de relieves que en su riqueza y variedad, parecen remedar la vida misma. Para el escudo de Aquiles, en la *Iliada*, la presencia del cielo, la tierra, el mar, el sol, más dos ciudades, con los trabajos de la guerra y los trabajos de la paz. En ambas, la descripción de las escenas se desliza desde la mera figuración a la narración:

“Los sitiados marchaban, llevando al frente a Ares y a Palas Atenea (...) luego, en el lugar escogido para la emboscada (...) sentábanse, cubiertos de

⁶ Véase Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, traducción de E. T., Madrid, Alianza, 1971.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸ *Ibidem*, p. 24.

reluciente bronce y ponían dos centinelas avanzados para que les avisaran de la llegada de las ovejas y los bueyes de retorcidos cuernos. Pronto se presentaban los rebaños (...) Cuando los emboscados los veían venir⁹.

El carácter casi “cinematográfico” que adquiere el texto parece exceder con mucho las posibilidades de un relieve y transformarse en un trozo de vida. Lo mismo puede decirse de la descripción del escudo de Heracles en el poema *Escudo*, perteneciente a la posterior tradición hesiódica. Lo divino, lo humano y lo animal, los dioses olímpicos y los ctónicos, la guerra y la paz, todo cabe en este escudo labrado por el dios, donde las imágenes evocan aún el sonido. Por ejemplo, la escena del sitio de una ciudad:

Las mujeres, sobre torres de bronce bien construidas, daban agudos gritos y desgarraban sus mejillas, cual si estuvieran vivas, obra del famoso Hefesto¹⁰.

A los aspectos señalados, aún puede agregarse otro, presente en el mito de Hefesto, y que se vincula con la generación no natural de vida: es el que tiene que ver con la propia génesis del dios y sus vínculos y paralelos con Atenea. Según una de las versiones míticas, Hefesto es hijo sin padre, nacido de la sola Hera como respuesta vengativa al nacimiento de Atenea, nacida del solo padre. En otra versión, Hefesto es partero del insólito nati- licio de su hermana, abriendo la cabeza de Zeus con la maza. Ella será diosa virgen, patrona, como su equivalente masculino, de artes y artesanías, al punto de que en el barrio de la baja Atenas donde trabajaban los artesanos se adoraba a Atenea Hefestia. Él tendrá por esposas, como compensación de sus trabajos y contracara de su extrema fealdad, ya a Cáríte, ya a Afrodita. Engendrará hijos concebidos de modo natural, pero, de los amores irrealizados de Hefesto por Atenea, nace un vástago excepcional, Erictonio, surgido del esperma del dios caído a la tierra. Un hijo mitad humano, mitad serpiente, que será criado por Atenea¹¹. Los paralelos entre ambos dioses son muchos, y parecen apuntar parejamente tanto hacia el desarrollo de habilidades técnicas, como al engendramiento antinatural de vida. De hecho también ella está vinculada a una forma de autómeta:

Jasón pidió ayuda a Argo, el hijo de Frixo, el cual, por consejo de Atenea construyó una nave de cincuenta remos, llamada Argo (...) en la proa Atenea adaptó un mascarón parlante de madera de haya de Dodona¹².

⁹ Homero, *op. cit.*, pp. 345-6.

¹⁰ Hesíodo, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, Introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez, Madrid, Alianza, 2000, p. 128.

¹¹ Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, edición de José Calderón Felices, Madrid, Akal, 2002, III, 187-191, pp. 105-106.

¹² Apolodoro, *op. cit.*, I 110. Este mascarón parlante cumplirá luego funciones oraculares en el desarrollo del viaje de los argonautas.

Pero además, Hefesto, lo hemos subrayado, es un dios defectuoso, rechazado ya por la madre, ya por el padre, en cualquiera de las dos versiones de su épica caída desde el Olimpo. Y de esa caída, que lo arrastra a las profundidades de una cueva en el fondo del mar, donde es criado por Tetis y Eurinome, surge con su nueva sabiduría técnica.

Vemos, entonces, en la figura del dios cojo la cifra de una carencia y una debilidad más bien humanas, y, en el desarrollo de la técnica, particularmente la de los metales, la manera de sobrellevarla, compensando artificialmente aquello que la naturaleza no da. Ese desarrollo se hace solidario del mito de la vida artificial, que viene a sustituir los fallos producidos desde el nacimiento, y que permite avizorar, ya desde la epopeya homérica y el poema hesiódico, una gestación que no parece precisar de dos individuos para lograr un descendiente.

Pero no siempre esta creación es afortunada. Recuérdese que en una de las versiones de Hesíodo, Hefesto es creador, por orden de Zeus, de una figura ambigua como la de Pandora, tan encantadora como portadora de males, perdición de los hombres¹³.

Dédalo, el inventor humano

Varios de los caracteres de Hefesto, son asumidos también por Dédalo. Sin embargo, en la figura del constructor del laberinto de Creta, el desplazamiento a un nivel humano acentúa las fallas, los deméritos y la ambigüedad. Los mitos lo quieren tanto inventor de diversas herramientas y útiles, como la sierra, la plumada y otros, como criminal que por envidia asesina al sobrino, Talos, verdadero inventor del primero de estos útiles. Sus creaciones ingeniosas encantan a la realeza de Creta o de Sicilia, pero muchas veces están al servicio de fines dudosos, como lo habíamos adelantado para el caso de la vaca que facilita la cópula antinatural de la reina Pasífae con el toro, la construcción del laberinto, o el ardid por el que es asesinado en el baño el rey Minos, que lo había perseguido hasta Sicilia.

Su vínculo con el carácter de doble de las imágenes, parece más claro aún para Hefesto. Efectivamente, Dédalo pasa por ser el primer escultor, al punto de que al período de resurgimiento de este arte en el mundo griego, entre los siglos VIII y VII se lo denomina "dedálico" y a las primeras esculturas arcaicas, trabajadas sobre modelos egipcios, "dedálicas". La idea de que éstas podían cobrar vida subsiste como creencia aún en tiempos de Platón. En el *Menón* se lee:

¹³ Hesíodo, *Trabajos y días*, 53-90.

*Estas estatuas si no se las retiene por medio de un resorte, escapan y huyen, mientras que cuando se las detiene con el resorte, se mantienen firmes*¹⁴.

También sostiene Dédalo un vínculo con Atenea, aunque de otra especie: la versión de Higino señala que de ella ha recibido “el dominio de las artes y las ciencias”¹⁵; además, entre los objetos creados por su mano, que maravillan por la perfección de la labor o el ingenio del mecanismo, se registran diversos autómatas: muñecas mecánicas para diversión de las hijas del rey Cocalo, juguetes. De esas creaciones destaca Talos, el gigante guardián de las costas de Creta, cuya construcción se atribuye también, pero menos insistentemente, a Hefesto.

En el diálogo *Minos*, que fuera atribuido a Platón, pero que es, mucho más probablemente, de Simón el socrático, se lee:

*...Talos recorría tres veces al año los pueblos de la isla, velando por la ejecución de las leyes, que llevaba grabadas en tablas de bronce, lo cual le granjeó el sobrenombre de Bronce*¹⁶.

Este origen legendario del personaje tiene, en la *Argonáutica* de Apolonio Rodio y en Apolodoro, pleno desarrollo mítico. Allí se transforma en un ser vivo, de metal, dotado de una única vena que recorre su cuerpo y de una clavija que cierra esta vena en el talón. Su periplo cotidiano por la isla no tiene un fin jurídico, sino defensivo: con fuerza descomunal, arroja enormes peñascos a los barcos enemigos que se acercan a sus costas. Si acaso alguno llegase e desembarcar, el castigo es más cruel. Tal el caso de los sardos, a quienes el autómata elimina arrojándose primero al fuego, hasta quedar incandescente, para luego abrazarlos, acompañando el gesto con una cruel sonrisa, desde entonces, “risa sardónica”¹⁷. Apolodoro—quien entiende que este ser fue creado por Hefesto—, dice:

Era un hombre de bronce, si bien otros dicen que era un toro. Este Talos vigilaba la isla corriendo alrededor tres veces al día. Por ello, cuando vio la Argo acercarse navegando le lanzó piedras. Pero engañado por Medea, murió, o, según dicen algunos, Medea lo volvió loco mediante una pócima; según otros, prometió hacerlo inmortal y sacándole el clavo derramó todo el icor y murió;

¹⁴ *Menón o de la virtud*, 97.2, México, Porrúa, 1996, p. 326. Esta vieja creencia será satirizada en el siglo II de nuestra era, en el célebre *Diálogo del mentiroso* de Luciano de Samosata. La burla de Luciano confirma su vigencia, aun en época tan tardía.

¹⁵ Higino, *Fabulae*, traducción de Diego Márquez y Darío N. Sánchez, Córdoba, Alción, 2003, Fábula 39, p. 37.

¹⁶ En Platón, *Obras Completas, Vol. XI*, traducción de Patricio de Azcárate, Madrid, Medina y Navarro ed., 1872, pp. 188-189.

¹⁷ Apolonio Rodio, *Argonáutica*, *The Classical Library*, trad. R. C. Saetón, M. A. London William Hinemann, 1920.

*en fin otros afirman que alcanzado por las flechas de Peante en el tobillo, murió*¹⁸.

Más allá del tópico de la falibilidad puesta en el talón, destaca aquí con perfiles propios un nuevo elemento en la construcción del mito: el autómeta que no quiere morir, el autómeta que se sabe mortal y que, finalmente, sucumbe. Si además advertimos que, muy significativamente, es homónimo de aquel sobrino de Dédalo, asesinado por su tío celoso, quien lo había precipitado desde la acrópolis de Atenas, vemos repetirse especularmente el tema de la caída, relativo a estos mitos, junto a este acento puesto en la mortalidad del ser artificial.

Si, como sabemos desde Lévi-Strauss, es función del mito transitar por las contradicciones que el pensamiento racional no puede resolver, las figuras de Hefesto y Dédalo representan variantes frente a los problemas que plantea un progresivo desarrollo de la técnica, en el lapso que va desde la difusión temprana del hierro a la constitución de las *poleis* en el periodo arcaico. En ese lapso, los acentos "humanos" se incrementan.

Para Hefesto rige una secuencia que podría enunciarse como fallo en el nacimiento, rechazo-expulsión-caída, y vuelta a la luz desde las profundidades, enriquecido con ese nuevo auxilio de la técnica, que será luego soporte de las realizaciones propias o recurso ancilar de otros dioses más poderosos. Para Dédalo, en cambio, primero es la técnica, heredada de los dioses y, por su intermedio, la realización tanto de productos que ayudan a una procreación defectuosa —el Minotauro—, como la causa de la pérdida de la progenie natural: los celos hacia el sobrino, inventor más dotado, y su posterior asesinato; la pérdida de Ícaro, imprudente en el uso de la técnica de su padre. La secuencia sería: saber técnico-fallo humano-caída y pérdida de la progenie natural.

Que en ambas secuencias se inserte la creación de vida artificial, ya no puede sorprender, aunque sea tan anterior a la existencia efectiva de autómetas. Si bien no tenemos noticias de que esos ingenios hayan existido hasta época helenística, el mito, que se adelantaría a su construcción en varios siglos, porta ya las notas que caracterizarán a esta figura prácticamente hasta nuestros días. Y la historia de Talos parece advertir, muy tempranamente, que el ingenio mecánico adolece de los mismos fallos que el ser natural, constituyéndose en un peligro para éste último.

La reflexión sobre la técnica en general y sobre el mito de la vida artificial en particular, que encarnan las figuras de Hefesto y Dédalo, parece proyectarse sobre el mundo moderno. La tarea del investigador en estos campos plantea un difícil equilibrio entre la contextualización histórica y la pervivencia de formas míticas en la larga duración. Para el caso

¹⁸ Apolodoro, *op. cit.*, 140-142.

tratado, resulta relevante constatar que, junto a una elaboración ligada a los orígenes mítico-sagrados de la herrería y a la pervivencia del valor arcaico de la imagen como doble, se perfilan contenidos de vigencia actual: la función "ortopédica" del producto técnico; su carácter asombroso, que viene a corregir el defecto o la falla natural; al mismo tiempo, su carácter peligroso, sobre todo para la continuidad natural de la descendencia —la relación entre vida no natural, artilugio técnico e imposibilidad de concebir o pérdida de los descendientes—.

No deja de ser significativo, a la hora de evaluar la presencia de estos mitos clásicos en el mundo moderno, recurrir a los ejemplos de la plástica. Allí constatamos que, mientras que no habría representaciones de los autómatas creados por estos dos personajes, en cambio, es insistente la repetición de dos temas: la faena del herrero divino, las alas de cera de Dédalo y la caída del hijo al mar. Entre la fragua de Vulcano y el vuelo de Ícaro parece encontrarse la clave de una de las contradicciones más actuales de los últimos siglos.

SIGNIFICADO DE LA TITANOMAQUIA EN LA FILOSOFÍA HEGELIANA DEL ARTE

Por SILVIA CHORROARÍN

Introducción

El propósito de este trabajo es reflexionar acerca del significado filosófico que adquiere la titanomaquia en la filosofía de Hegel, me refiero a la lucha entre dos estirpes divinas, los titanes y los olímpicos, en la mitología griega. Es precisamente en esa coordinada histórico-simbólica que acontece el entrecruzamiento de estética y política o, en otras palabras, la coincidente aparición del arte clásico y la bella eticidad, expresión con la cual el filósofo aludía a la comunidad espiritual alcanzada por el pueblo griego en la etapa clásica.

El motivo aparece reiteradamente en las obras de Hegel, así resulta llamativo que la religión griega y sus múltiples figuras se hayan constituido en claves para describir el duro camino que recorre el espíritu. Aquellas ricas y complejas creaciones de la desbordante fantasía popular expresan ejemplarmente ese despliegue. A fin de mostrarlo hemos recorrido los pasajes más atinentes de las lecciones sobre estética y sobre la filosofía de la historia de Hegel.

En sus lecciones sobre estética Hegel desemboza algo así como una historia filosófica del arte, desde su nacimiento oriental hasta llegar al arte romántico. En este derrotero hay un momento central, en el cual se da la culminación del primer momento del espíritu absoluto que constituye el arte. Dicha culminación no está presentada en un tiempo indefinido, tampoco en el presente ni en otro tiempo aún no cumplido, sino en el pasado.

Hegel llama la atención acerca del carácter pretérito del arte: ¿Qué significa el carácter pretérito del arte?, significa, como nos han hecho ver siempre, que el espíritu alcanza la plenitud de su manifestación en lo sensible en la época clásica de la cultura griega.

Puntualmente en esa instancia acontece lo que se ha dado en llamar "bella" eticidad, figura en la cual el espíritu se halla íntegro en la sustancia, no hay quiebre porque todavía el principio de la subjetividad infinita

no se ha desarrollado. Llama nuestra atención el calificativo de "bella" aplicado a la eticidad, vocablo que hace referencia a las costumbres, al ámbito que habita una comunidad de hombres. Gadamer nos brinda las siguientes reflexiones sobre el tema: "En la memoria de la lengua alemana aún pervive la expresión *schöne Sittlichkeit*, con lo cual el idealismo alemán (Schiller, Hegel) caracterizaba el mundo moral y político griego, contraponiéndolo al mecanismo sin alma del Estado moderno. Bella eticidad no significa aquí una eticidad llena de belleza, en el sentido de pompa y magnificencia ornamental, sino una eticidad que se presenta y se vive en todas las formas de la vida comunitaria, según la cual se ordena el todo y que, de este modo, hace que los hombres se encuentren constantemente consigo mismos en su propio mundo"¹.

En el Cap.VI de la Fenomenología, Hegel nos presenta los dos hitos que signan el trayecto del espíritu: Grecia y el mundo moderno cristiano.

El mundo griego es la eticidad cumplida, en el cual la sustancia ética, el estado, es a su vez la sustancia individual. El individuo como tal vive en la sustancia ética como en su naturalidad, es ciudadano. Hay unidad inmediata entre ciudadano y *polis*.

El mundo moderno es mundo desgarrado. El individuo vive el poder del estado como opresivo y negador de su libertad, por eso se refugia en la religión o en la nostalgia. En la modernidad culmina el trabajo de profundización de la conciencia individual dentro de sí hasta arribar a la afirmación de la libertad absoluta. Este resultado, al cual habían llegado ya Rousseau y Kant, es una conquista de la humanidad definitiva e irrenunciable, pero también es la pérdida de la sustancia ética y la fatal escisión del individuo de su comunidad. Su precio es la alienación, contracara de la eticidad.

Quizá quedara en Hegel algún resabio de la nostalgia romántica por Grecia que trágicamente experimentara Hölderlin, su compañero de juventud, aunque justo será decir que Hegel no consideraba lícito a un filósofo sentir nostalgia. En sus *Lecciones sobre Historia de la Filosofía*, al comienzo de su tratamiento de la filosofía griega leemos: "El nombre de Grecia tiene para el europeo culto, sabor a patria"².

Sin embargo, la bella eticidad griega ha sido herida por un conflicto que Hegel ilustra con la *Antígona* de Sófocles, una tragedia, es decir, un conflicto irresoluble, pero que no es todavía el desgarramiento sin redención que acarreará más tarde la interiorización infinita del principio de la

¹ Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*, 1991, Barcelona, Paidós, pp. 49s.

² Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre historia de la filosofía*, 1981, FCE., México, Tomo I, p. 139. El término usado por Hegel aquí es *Heimat*, que el traductor (W. Rocas) traduce con la expresión "resonancia familiar", también puede ser traducido como "hogar" o "patria".

subjetividad y que hará extranjero de su propia patria al espíritu, sino de la colisión fatal de las dos potencias que componen la eticidad y que marcaría el comienzo de la disolución del mundo griego; la religión como segundo momento ascendente del espíritu absoluto se inicia con la aparición del cristianismo.

Desarrollo

La bella eticidad. Irrupción del espíritu con la aparición del arte clásico

Encontramos esta configuración magníficamente desplegada en la evolución de la filosofía del arte tal como aparece en las *Lecciones sobre la Estética*. ¿Qué significa que los griegos practicaban la religión del arte? ¿Cómo se entrelazan estética y política en la filosofía de Hegel? El arte clásico, cuyo principal carácter es su humanismo y antropomorfismo, aparece cuando lo divino adopta la figura humana aunque no solamente en un sentido exterior, sino también como individualidad libre.

A continuación, nos ofrece el autor precisiones acerca del artista. La libertad del artista clásico consiste pues en que conoce el contenido que debe configurar, ya que se trata de la misma sustancia que habita, no es algo extraño, sino su propio suelo, por eso es libre, porque habita su propio mundo; en cuanto a la forma, sabe cómo hacerlo, ha llegado a ese saber hacer y pone manos a la obra.

En esta instancia se plantea también la contraposición con el arte simbólico, el cual se ve obligado a buscar su contenido ya que no le es dado; de allí que sus producciones tengan la forma de sucesivos tanteos, sin saber nunca si hay adecuación; por ese motivo el arte simbólico presenta la forma de ser del enigma, que exige el acertijo de parte del artista. Los griegos supieron llevar a la intuición el tránsito del enigma a la verdad encerrada en él en muchas de sus representaciones mitológicas y de manera ejemplar en la célebre leyenda del *Edipo rey*. En el arte simbólico hay una desproporción de la sustancia en relación con el trabajo del artista; contrariamente, en el arte cristiano romántico la desproporción se da en sentido inverso. Sólo con el arte clásico nos hallamos en la más ajustada armonía entre ambos principios. Esta dialéctica atraviesa en el mundo griego varias fases en las cuales el espíritu se va desprendiendo de su envoltura y aparece diáfano en la forma del arte clásico. La instancia mediadora entre la pura naturaleza y el espíritu es lo animal o lo "enigmático", la vida que no ha reflexionado todavía sobre sí.

Esta evolución es descrita por Hegel en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* en la parte final del capítulo dedicado a Egipto que lleva por título *Tránsito al espíritu griego*. De manera brevísima Hegel

muestra el paso de un mundo a otro. En la inscripción sobre la cortina del santuario de la diosa Saïs (Neith) dice: *Yo soy lo que existe, lo que existió y existirá. Ningún mortal ha levantado mi velo.* Hegel comenta que Proclo añade: *El fruto por mí engendrado es Helios.* Con ello tenemos ya la solución del enigma: lo interior y oculto engendra lo claro, la noche engendra el día. La inscripción en el templo de Apolo en Delfos decía: *Hombre, conóce-te a ti mismo.* Apolo, que es el sol que ilumina y en ese sentido, el dios de la sabiduría, manda al hombre no meramente a conocer sino a conocerse a sí mismo.

He intercalado este rodeo por la filosofía de la historia, a fin de destacar ese tránsito al mundo griego, que coincide con el esplendor del arte clásico como momento en el desenvolvimiento del espíritu en el mundo, y además como una etapa del desarrollo del espíritu absoluto.

Durante la vigencia del ideal clásico, forma y contenido coinciden, no hay hiato entre una y otro. Pero la representación que separa forma de contenido no pertenece a la razón sino al entendimiento, por lo tanto, no es que estén separados, sino que uno engendra al otro. He aquí el significado profundo de la afirmación de que la religión griega es la religión del arte, fueron los artistas y los poetas los que la forjaron, a partir de las leyendas y creencias populares, enriqueciendo este acerbo con su fantasía desbordante: forma y contenido se fueron engendrando una al otro:

Retomando entonces lo expuesto hasta aquí, la religión griega no es algo fijo y permanente sino que deviene hasta alcanzar su verdad. Pero aquí estamos diciendo algo más, estamos señalando una ligazón entre arte y religión según la cual ninguna puede ser comprendida sin la otra. Los artistas griegos, los escultores y los poetas, no creaban sus propios motivos sino que los extraían de las creencias y leyendas de la tradición, les era dado, allí estaba y ellos lo tomaban, es decir, interpretaban esas leyendas y tejían narraciones. Aquellas historias trataban de los dioses y su relación con los hombres y con el mundo, eran por lo tanto algo sagrado y venerado. También las artes plásticas y particularmente la escultura llevaron a la forma e inscribieron en la piedra la figura humana de los nuevos dioses y representaron también en los frisos la lucha de los dioses, la titanomaquia, la derrota de los titanes ante Zeus.

A continuación nos presenta el filósofo la subdivisión en tres momentos del concepto de *lo clásico*, a saber, 1. Proceso de desarrollo de la guerra divina, en la que ocupa un lugar destacado la figura de Prometeo; 2. El resultado, el triunfo de la estirpe olímpica; 3. La disolución.

1. Transición del arte simbólico al arte clásico

En el primer momento, podemos encontrar entre la rica variedad de circunstancias y alternativas, el origen de los dioses en el modo de la *trans-*

formación tal como lo describe en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*.

El rebajamiento de lo natural existe en la mitología griega en la guerra de los dioses nuevos contra los viejos, la caída de los titanes por obra de Zeus. Este episodio representa el tránsito del dominio de las potencias naturales a la soberanía de los poderes espirituales o, dicho de otro modo, el paso de oriente a occidente.

Este primer momento se desenvuelve a su vez en tres fases: primero acontece la degradación de lo animal; en segundo lugar, la lucha propiamente dicha y finalmente, la instauración del linaje olímpico. Nace entonces, según cuenta Hesíodo, la figura del titán Prometeo, los griegos hacían los sacrificios a los dioses, ofrendándoles las prendas de sus animales de pastoreo, el titán les habría enseñado, y es este un rasgo de su proverbial astucia, a quedarse para sus banquetes con la carne y entregar a los dioses la grasa y los huesos envueltos en el cuero. Era harto conocido por los dioses esta inclinación del titán a favorecer a los hombres. Estamos ante una transición que reviste su importancia, ya que en lo *humano* hemos de encontrar la unidad de lo natural y lo espiritual.

Pero este enfrentamiento atraviesa batallas parciales, no todos los titanes son derrotados de una vez ni de la misma forma, sino según la índole de su poder y su singular relación con el poder del joven príncipe. La característica de la dinastía vencida era lo desmesurado, todavía indómito de las fuerzas naturales, cuya deformidad era tanto más manifiesta por cuanto habitaban en ella, aunque en forma aún inadecuada, la astucia, la laboriosidad, la bondad, la destreza, cualidades éstas de carácter espiritual; lo colosal de estas figuras era justamente este contraste:

Homero y Hesíodo, los poetas fundadores de la *paideia*, ofrecen una enorme cantidad de relatos e historias de las divinidades, su génesis, sus conflictos, sus acuerdos y luchas, sus mutaciones y triunfos, que serían la fuente primigenia de toda la tradición helénica y que habría de nutrir no solamente la poesía lírica y dramática, sino incluso la filosofía; ese habría sido el origen histórico de lo que Hegel llamó la *sustancia ética o bella eticidad*.

Y agrega además que el escultor dio a esos dioses su figura, elevando con ello estos caracteres individuales a la belleza:

Fidias hizo la estatua de Zeus Olímpico, y los griegos, al verlo, dijeron: ese es Zeus Olímpico³.

En la fase en que se representa la lucha entre los viejos y los nuevos dioses, aparecen instancias singularmente privilegiadas, por ejemplo, el célebre enfrentamiento entre Prometeo y Zeus.

³ Hegel, G. W. F., *op. cit.*, 1974, pp. 443s.

A Hegel le interesa la versión platónica del mito de Prometeo, tal como lo podemos leer en el *Protágoras* (320-323) y en el *Político* (274): a diferencia de otros titanes, Prometeo se presenta como aliado de los nuevos dioses, y es encargado por Zeus, junto con su hermano Epimeteo, de la distribución de dones y habilidades a las razas mortales que hasta entonces no existían. Epimeteo emprende la tarea, reparte todos las cualidades entre las especies, pero deja a los hombres desnudos y sin defensa; allí interviene Prometeo, quien, a fin de que los hombres estuvieran protegidos y pudieran enfrentar peligros y subvenir sus necesidades, perpetra un robo de enormes consecuencias: quita el fuego divino a los dioses y se lo ofrenda a los hombres, por lo que sufrirá un terrible castigo del que lo liberará Heracles, hijo de Zeus y gigante de destacada importancia.

Observa Hegel que hasta aquí no hay en este dios nada "titánico" en sentido cabal; contrariamente, aparece como un benefactor de los hombres, dotado además de astucia y sentido de la oportunidad, rasgos que son más bien del orden de lo espiritual. Sin embargo, apunta el autor, una mirada más atenta hace desaparecer esta aparente incongruencia: Dice Platón en el *Político* que el fuego fue ganado por los hombres de manos de Prometeo, pero la técnica por Hefestos y Atenea. He aquí una diferencia entre el fuego y las habilidades técnicas; éstas últimas revisten un mayor grado de refinamiento, y son atribuidas a la nueva estirpe divina.

Y ahora, un pasaje del texto que considero el centro mismo del problema en cuestión, a saber, el cruce entre estética y política:

Ahora bien, el hombre tenía ciertamente con ello la sabiduría necesaria para la vida, *pero no la política*⁴.

Vemos en esto la insuficiencia del saber prometeico: sirve a la vida no al espíritu; si bien es cierto que en la ontología hegeliana, sin vida no hay tampoco espíritu y esta ecuación es un motivo en su filosofía, el caso es que la verdad de la vida es el espíritu, y éste se hace efectivamente presente en el momento en que se establece la ley política, y el poseedor de tal ciencia es Zeus. Al carecer de la institución del Estado, los hombres no habrían alcanzado su condición propiamente humana, de manera que Zeus hubo de enviarles por mediación de Hermes el pudor y el decoro. Recalca en relación con este relato que encontramos en él la diferencia entre los fines inmediatos de la vida que hacen a la satisfacción de las necesidades y la instauración del derecho, que se vincula a los fines espirituales, las costumbres, la ley, la libertad y la comunidad, las cuales nacen juntas.

No es casual que Hegel releve justamente el Prometeo que Platón, el filósofo político, pone en boca de Protágoras. Nos descubre un Prometeo

⁴ Hegel, G. W. F., *Op. cit.*, 1989, pp. 339s.

que aparece portando el mensaje ideológico de su narrador, el sofista Protágoras, representante destacado de la democracia, contra otras tendencias más aristocratizantes, como la del propio Platón. Prometeo muestra su excelencia ante la torpeza de su hermano Epimeteo, pero en contraste con Zeus evidencia su debilidad esencial. Además, era absurdo que la tarea de distribuir las virtudes éticas fuera encomendada a un dios que se había sublevado contra la ley del Olimpo robando sus atributos.

Probablemente los griegos de la segunda mitad del siglo V a.C. por lo menos hubieran coincidido con la valoración de Hegel. Para ellos el saber hacer (*techne*) no era lo más estimado, los griegos de la época clásica tenían como primera virtud la prudencia ligada a la vida ciudadana. Pero para los griegos, incluso la agricultura y las labores del campo estaban antes que la artesanía; la *physis* era para ellos ontológicamente superior a la *techne*⁵; no es así para Hegel, quien reconoce en el arte (*techne*) la acción de algo espiritual, superior a la naturaleza; sin embargo, acuerda con los griegos de la época clásica en lo que atañe a la superioridad de la política respecto de la técnica.

Sin embargo, Hefesto es el sucesor de Prometeo en la nueva generación y su símbolo es también el fuego y las artes a él conectadas, pero Zeus lo arrojó del Olimpo y desde entonces quedó como el dios cojo. Es decir, que en el lenguaje de la imaginación, los griegos nos están señalando la inferioridad ontológica de la técnica respecto de la política.

El triunfo de los nuevos dioses representa el triunfo del espíritu frente a la naturaleza. Es éste el momento de su trayectoria en que el espíritu se separa *en sí* como objetividad y como sujeto. Sale de este modo de la naturaleza y se yergue libre y sereno. Entiéndase, todavía el espíritu no es *para sí*, pero constituye un momento crucial en la representación que se da de sí mismo. En la historia, este tránsito se pone de manifiesto como la paulatina transformación del hombre natural en miembro de una comunidad con su estatuto jurídico, sus leyes, su constitución y vida política.

A partir de entonces solamente reinarán los nuevos dioses, los antiguos no mueren, pero son expulsados o bien castigados, como Prometeo, por osar rebelarse. En la índole de esos castigos es posible observar su carácter incesante (infinito *malo*, en tanto incompleto), Prometeo por ejemplo es encadenado al Cáucaso y un águila le devora el hígado, cuyo tejido vuelve a crecer cada vez; Tántalo padece una sed infinita jamás saciada; Sísifo debe subir una piedra hasta la cumbre, la que por su propio peso vuelve a caer cada vez y así sucesivamente.

Así es como el arte clásico se purifica y expulsa de su representación todo aquello que no sea la expresión de lo luminoso, de la diafanidad: lo sombrío, lo salvaje o indómito no tienen cabida ya en el arte.

⁵ Cf. Vernant, J. P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, el artículo titulado "Prometeo y la función técnica" (1952), Barcelona, Ariel, 1983, pp. 245ss.

2. Esplendor del arte clásico. El ideal de la forma artística clásica

Lo universal del ideal clásico tiene lo humano como su contenido y su forma, y ambos se encuentran en perfecta correspondencia. Lo humano es aquí la figura corpórea y la apariencia externa, deviene por tanto figura determinada, la cual es conforme a un contenido determinado, es decir, que el ideal es al mismo tiempo, particularidad, lo que resulta en un círculo de dioses y potencias del ser-ahí humano particulares. El particular es a su vez totalidad y en ese sentido, individuo.

Se opera una transfiguración en la que tiene lugar una doble degradación: de las potencias naturales universales y su personificación por un lado, y de lo animal y su símbolo, por el otro, hacia el verdadero contenido espiritual y la forma verdadera en la figura de lo humano.

El ideal surge de la libre creación artística, pero ésta lo extrae de la tradición que transmite, dice Hegel, "ingredientes" que no constituyen todavía el contenido propiamente dicho y la forma de los dioses. Los poetas y escultores tomaron aquella materia que les ofrecía la tradición en forma de leyendas y forjaron la mitología griega o "religión del arte"; pero, advierte Hegel, no por eso son los dioses una invención puramente subjetiva, sino que arraigan en la fe espiritual del pueblo griego y su religión nacional.

El contenido del arte clásico, se ha dicho, surge del espíritu y del ser-ahí humanos. Los artistas trabajaron fuertemente en la eliminación de lo informe, de lo simbólico, lo desmesurado, que venía de la tradición mítica, a fin de despejar lo propiamente espiritual, que debía individualizar y buscar su correspondiente figura corpórea; se yergue entonces la figura humana, purificada a su vez de todo lo contingente y anecdótico.

La tarea de los poetas también consistió en el reconocimiento de la incidencia de los dioses con relación a la vida de los hombres; en la interpretación de los fenómenos naturales y de las acciones y pasiones humanas; la intervención de lo divino en lo mundano, terrenos en los cuales los dioses manifiestan su poder.

Hegel se pregunta de qué índole son los nuevos dioses engendrados por el arte. Responde que se caracterizan por su "concentrada individualidad" y por su "sustancial espiritualidad"; es decir, se trata de un ideal que tiene en sí mismo su ser-ahí y, en cuanto espíritu, carácter. "Carácter" es lo universal representado en lo individual. De allí que cada dios porta la universalidad y la particularidad abstractas, fluctuando entre una y otra. La belleza del arte clásico, tal como podemos contemplarlo en la escultura de los dioses del Partenón, es espiritual en su corporeidad, a pesar de que parece una paradoja. Por eso la belleza clásica no es sublime, ya que la sublimidad supone que lo abstractamente universal sólo se dirige negati-

vamente hacia lo particular en general y hacia toda corporeidad; en la belleza clásica, hay total compenetración y correspondencia. Hay, sin embargo, un despojarse de la precariedad de lo finito.

Esta universalidad, dice Hegel, es lo que se ha imputado como frialdad. Pero sólo son fríos si los confrontamos con la intimidad de los modernos con lo finito. Vistos en sí mismos, están dotados de vida y calor; la paz que trasuntan sus figuras es una indiferencia hacia lo fugaz, lo terrenal y efímero. Pero, estos dichosos se afligen sin embargo porque en su propio progreso llegarán a experimentar la contradicción entre lo espiritual y su ser-ahí sensible; ello ocasionará la ruina del arte clásico.

La índole externa de la representación ha de reflejar esa austera serenidad, por eso cuando aparecen en situaciones determinadas, no se debe resaltar el aspecto conflictivo o parcial que de ellas resulte, sino que han de permanecer en su "anodinidad" para no vulnerar su naturaleza universal. Es por esa razón que entre las artes particulares, es la escultura la que más acabadamente expresa el ideal, como dice el autor:

La calma de la plástica, cuando permanece en su ámbito más propio, no puede expresar el momento negativo del espíritu frente a las particularidades más que en esa seriedad de la tristeza. Esa tristeza es el dato premonitorio de su ruina, visible en la tristeza que se trasunta en sus semblantes⁶.

En tanto individualidad intuida y representada en su ser-ahí inmediata, la divinidad deviene necesariamente una pluralidad de *dioses*. A nuestra religión del arte le es esencial el politeísmo. Estos dioses no son, cada uno de ellos, lo abstractamente particular ni tampoco lo abstractamente universal, sino, dice Hegel, lo universal que es fuente de todo particular.

Otro rasgo de la religión del arte es la falta de articulación sistemática entre los individuos divinos. Hay entre ellos diferencias esenciales, pero también éstas están desdibujadas porque cada uno de ellos es una totalidad. Hegel ilustra con algunos ejemplos: Zeus domina sobre los demás dioses y sobre los hombres, sin que ello vulnere la autonomía de los demás dioses. Es supremo pero su poder no anula el poder de los otros dioses. Reina sobre el cielo, pues se lo representa con el rayo y el trueno y la fuerza fecundadora de la naturaleza, pero es con mayor fuerza el dios político, y ejerce su potestad sobre las cosas humanas y el orden legal de las acciones, y es el nexo entre la sustancia humana práctica y ética y el poder y saber del espíritu.

Tenemos por un lado la indicada superioridad de la escultura en el sentido que es más ideal. Por otro lado, en tanto individualiza los dioses

⁶ Hegel, G. W. F., *op. cit.*, 1989, p. 360.

como humanidad determinada, lleva a su perfección el antropomorfismo del ideal clásico. El individuo divino queda sin embargo irremediablemente ligado a la contingencia de los rasgos particulares, que al no limitarse al significado sustancial, se convierten en algo positivo, es decir, como realidad dada (*Realität*), y por tanto aparecen como accesorio exterior.

La falta de unidad sistemática de la mitología tiene su razón de ser en que ha sido históricamente configurada a partir de elementos que la tradición fue reuniendo y combinando. Su fuente la constituyen: religiones naturales simbólicas, poemas sacros, referencia locales, individuos históricos, héroes, sucesos, guerras. Pero este rico material histórico no es sin embargo el verdadero origen de los dioses, sino las potencias espirituales de la vida del pueblo griego, sus cultos, ritos, ceremonias, sin sus contingencias, lo que podemos llamar, la costumbre una vez fijada y consagrada (*ethos*), y con ella, las apariciones divinas en la naturaleza y en la vida de los hombres.

Se destaca la conservación de la base ética en el ejercicio de la religión olímpica, en tanto el carácter es lo sustancial y lo malo, en sentido hegeliano, lo separado del todo, lo parcial, y por tanto lo "malo" de la subjetividad replegada sobre sí queda fuera de las representaciones de lo clásico. Sobre esta cuestión Hegel acota que al arte clásico le son ajenos la maldad, la infamia, lo atroz, que sí encuentran su derecho en el arte romántico. No ocurre que estos aspectos no estén reflejados en el ideal clásico, pues también tiene su lugar el horror y la calamidad, pero esas acciones encuentran su legitimación inmanente y acontece por una necesidad que sobrepasa la voluntad de los dioses y de los hombres, como se verá más adelante.

Al final de su reinado el ideal clásico se presenta bajo la forma de lo *agradable*, de lo encantador, la serena seriedad de los dioses se torna *gracia*, que no hace temblar a los hombres y los eleva por encima de la particularidad. Este rasgo anticipa la decadencia del ideal clásico. La gracia y el encanto eran emociones que venían a reemplazar el abismarse ante lo divino que experimentaba el piadoso pueblo griego.

3. Disolución de la forma artística clásica

La pluralidad de figuras individuales está remitida a una unidad universal que reina sobre ellas, se trata de algo superior, inexorable e inapelable: el destino o la necesidad, que gobierna tanto a los dioses como a los hombres. Pero esta potencia universal es una pura abstracción carente de figura, un poder ciego y absoluto, pero que se mantiene ignoto y carente de concepto. Irrumpe como lo irracional en la base de la armonía clásica, aniquilándola.

Tiene lugar también la disolución de los bellos dioses del arte, lo cual es necesario pues la conciencia de los hombres no puede ya aquietarse en ellos y retorna a sí. En el modo del antropomorfismo griego, los dioses se disuelven tanto para la fe religiosa como para la fe poética. Una señal palpable de este ocaso es la aparición de la ironía en la comedia ática, que aparece como un género que ha perdido su conexión con lo sagrado y que pone en evidencia la fisura de la sustancia ética. La ironía es algo inherente a los bellos dioses griegos. Pero, sobre todo, la ironía expresa la inadecuación con el espíritu esencial al arte mismo.

Hegel llama la atención respecto de la insuficiencia del antropomorfismo de estos bellos dioses griegos, los cuales han alcanzado la existencia en la representación exterior, ya en la piedra, ya en el bronce o en el mármol, vale decir, en la intuición en general, pero no se han encarnado en el cuerpo y el espíritu de un individuo humano real, que acontecerá con la vida y obra de Cristo.

Es la sustancia ética misma la que se aniquila en este proceso y no se trata en este caso sólo de los dioses. El individuo que pertenece a esta comunidad en la cual se ha consagrado la belleza, la verdad y el bien bajo el signo del arte clásico, requiere también de ésta la concordancia con esa sustancia universal que es el Estado, su calidad de ciudadano, su universo ético y el sentimiento de patria. El Estado es, sin embargo, un fenómeno mundano y por lo tanto fugaz, víctima de la corrosión del tiempo. Es natural que una tal comunidad de hombres libres e iguales, cuya actividad era la atención y cuidado de la vida pública, sólo podía ser "pequeño y débil", llegaría inevitablemente a su ruina. La limitación de fondo es que esta inmediatez entre el ciudadano y su *polis*, se debe a que a la subjetividad no le han sido todavía reconocidos sus derechos y no tienen lugar en este todo de la vida política.

Esa subjetividad particular al diferenciarse de la sustancia aparece como capricho individual y arbitrario, que sólo persigue sus propios fines egoístas, los cuales difieren del verdadero interés del todo y anuncia con ello la ruina del Estado. Se ha roto aquella libertad perfectamente equilibrada con la igualdad de los pares, y se empieza a desembozar una libertad de orden más alto del sujeto, el que aspira no solamente a ser libre dentro de esa totalidad que constituye el *ethos*, sino en su propia interioridad y conseguir así el reconocimiento de su saber subjetivo del bien y la justicia. El sujeto busca él mismo ser sustancia y, de esta nueva libertad emerge el enfrentamiento fatal entre el fin del Estado y el fin subjetivo individual. Sócrates es un índice sensible de esta oposición, aunque Sócrates porta un principio superior en el desarrollo del Espíritu universal. Hubieron de darse también otros síntomas de la disgregación, como la corrupción, la demagogia, que denunciaron Platón y Jenofonte.

Conclusiones

1. En los términos de la religión del arte, como la presenta Hegel, la transición al ideal clásico asume la forma de la lucha entre dos estirpes divinas, la de los titanes y los olímpicos. La victoria de la estirpe olímpica, representa el triunfo del espíritu frente a la naturaleza indómita y desmesurada de aquellos colosos que gobernaban con el solo imperio de la fuerza y la arbitrariedad. La derrota y castigo de Prometeo, el titán benefactor de la humanidad, que brinda a los hombres el fuego y la técnica que sustrae a los dioses, pero que no está en condiciones de elevarlos por encima de la necesidad, lleva al príncipe de la nueva generación a enviar a Hermes, portando el *pudor* y el *decoro*, virtudes éticas que harán posible la convivencia entre ellos y su organización conforme al derecho. La victoria de los olímpicos es también un paso más en cuanto al antropomorfismo; como se deja apreciar en la escultura y en la poesía, los nuevos dioses son humanos en sentido ejemplar.

A nivel de los hombres, la transición ha sido ilustrada por la poesía trágica de Sófocles, por ejemplo, en *Edipo rey*, héroe que sucumbe debido al ejercicio de un poder personal y absoluto, esa *hybris* de poder traerá como consecuencia la ruina del héroe, el espíritu no habita un soberano solitario, por sabio que éste fuera, sino que habita la comunidad en su conjunto por medio de la ley y el derecho. En una instancia superior, la *Antígona* pone de manifiesto la debilidad de un Estado que excluye de su reino a la mujer, (como dice Hegel en la *Fenomenología del espíritu*: “eterna ironía de la comunidad”⁷ y al trabajo).

2. El esplendor del ideal clásico que tan profunda huella habría de dejar en la historia de la cultura de occidente, se esfuma como una instante entre el momento que la precede y la disolución de aquel mundo, los hitos que hemos tomado. Protágoras, Sófocles, Platón, pertenecientes al siglo V, delatan la fugacidad de este apogeo, como dice Jaeger con referencia a Sófocles, que “se halla en la angosta y escarpada cresta del más alto mediodía del pueblo ático, que tan rápidamente había de pasar”⁸. En ese instante acontece el entrecruzamiento de belleza y ética. En su reinado los dioses olímpicos por un lado y el mundo espiritual de la *polis* coinciden, por la vía de la religión mitológica del arte se ha plasmado el ideal ético del pueblo griego.

3. Pero una necesidad interna de las cosas mismas llevó a la disolución de aquella sustancia ética. La religión perdió su potencia aglutinante

⁷ Cf. Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, traducción de W. Rocés, México, FCE, 1966, Cap.VI.A.

⁸ Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xirau (libros I y II) y de Wenceslao Rocés (libros III y IV), FCE, México, 1974, p. 253.

y el Estado político carente de piedad no pudo desempeñar ese papel. Los síntomas que revelan su derrumbe son múltiples y variados en la circunstancia histórica: la figura controvertida de Sócrates; en algún sentido también la sofística; la corrupción en el Estado; la pérdida de la solemnidad con la aparición de la gracia y el encanto en la escultura; la irrupción de la comedia ática, que llevaría a su máxima expresión la ironía ya embozada en aquel universo espiritual, todo ello resquebraja la serenidad de los dioses y la piedad que hacia ellos sentía el pueblo.

La disolución de la religión del arte fue sin embargo un paso necesario para el progreso de la autoconciencia y la autonomía de la subjetividad, entendida, como dice Jamme “como desmitologización de la naturaleza y como emancipación de una necesidad oscura objetivada mitológicamente”⁹.

Que las obras de arte hayan perdido su sacralidad denota una pérdida esencial porque se trata de la religión del arte. Esas obras no son veneradas, sino admiradas como piezas de museo y se convierten en la *mnemosyne* de la cultura en una época como la moderna en que religión y cultura constituyen esferas separadas. Pasan a formar parte de una conciencia histórica y los conflictos que pudieron tener los dioses con los hombres de entonces, son ahora conflictos interiores a la conciencia.

4. Jürgen Habermas¹⁰ ha hecho notar que la mitología griega pudo eternizar el instante de plenitud de ideal gracias a aquel poder aglutinante, que acogía en el *ethos* emergente de ella la satisfacción de la vida comunitaria. ¿Qué pasa cuando esa potencia que mantenía cohesionado el pueblo griego pierde fuerza y eficacia? Ocurre lo que de hecho ocurrió: ese pequeño universo se disgregó irremediablemente, sus producciones se tornaron vacías de espíritu, meras cáscaras, *positividades*, como las denominó Hegel.

El mundo moderno está signado por el desgarramiento entre el mundo y el individuo, entre razón y sensibilidad, entre lo público y lo privado; o, entre fe y saber, contraposición esta última que como había observado Hegel, se había desplazado al interior de la filosofía.

¿Es acaso posible que la fuerza unificadora que había tenido en su tiempo el politeísmo helénico y el cristianismo primitivo pudiera ser desempeñado por la razón? Hegel aspiraba hacer valer tanto la autoconciencia como la comunidad ética, Habermas comenta al respecto lo siguiente: “Este resultado no tiene por qué sorprender si se repara en que el joven Hegel explica la vida congelada en positividad valiéndose de una correspondencia entre su tiempo y la época de decadencia que para él representa el helenismo. Proyecta y refleja su propia actualidad sobre el trasfondo que repre-

⁹ Jamme, Ch., *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona, Piados, 1999, p. 105.

¹⁰ Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, versión española de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, 1989.

senta aquella época de la disolución de los modelos clásicos. Para la reconciliación de una modernidad en discordia consigo misma, que ha de correr a cuenta de la justicia del destino, presupone, pues, una totalidad ética que no ha nacido del suelo de la propia modernidad, sino que *está tomada* del pasado idealizado que representa la religiosidad comunitaria del cristianismo primitivo y de la *polis* griega¹¹.

La eticidad moderna no es ya la *bella eticidad*, Hegel advierte que no es posible reproducir la *polis* griega bajo las condiciones del mundo moderno, de una sociedad fragmentada y desmembrada. Renuncia a la nostalgia y afirma la superioridad de la modernidad, que postula la dignidad suprema del individuo, pese a que está condenado a la alienación y a la definitiva pérdida de su patria.

¹¹ Habermas, J., *op. cit.*, 1989, p. 45.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Le fantastique. Textes choisis et présentés par Michel Viegnes, Paris, Flammarion, 2006, pp. 239.

La colección *Lettres - Corpus* de Flammarion aborda, a través de una cuidada selección de textos, ensayos introductorios, *vade-mecum* y bibliografía, diversas aproximaciones al hecho literario: *Lo cómico*, *Lo trágico*, *El lector*, *El autor*, entre otros títulos. El volumen que reseñamos, a cargo de Michel Viegnes, se presenta ante todo como una guía introductoria al estudio del género fantástico, guía actualizada y crítica, que no elude una toma de posición teórica por parte del compilador. En el estudio preliminar ya se nos advierte que lo fantástico no habría de ser considerado tanto un género cuanto una “categoría estética”, “un mundo de creación y de representaciones que se encuentra en otros géneros literarios y fuera de la literatura, notablemente en las artes de la imagen fija y animada”. Propone entonces, más allá de las dificultades de una definición, ir más allá de la sola literatura, tomando en cuenta la plástica y el cine.

Respecto del *corpus* teórico relativo a lo fantástico, Viegnes lo divide en dos líneas básicas: la hermenéutica y la espectacular. Para la primera, inscripta en una tradición cartesiana, y que cuenta a Todorov como uno de sus autores clásicos, lo fantástico se apoyaría en el juego mental, centrando el debate en el acto mismo de lectura. Para la segunda, de aparición más reciente, lo que cuenta es la “mostración” de lo inexplicable, de lo inaceptable, desplazando el placer desde lo intelectual hacia la percepción del detalle de la imagen o del acontecimiento —o, dicho de otro modo, se trataría del paso del concepto a lo puramente visual—. Bien que reciente, esta línea tendría antecedentes tan prestigiosos como la caracterización que Dostoievski hiciera de Edgar Allan Poe, más allá de sus apelaciones al intelecto, como “maestro de la hipotiposis”. Esbozadas estas dos grandes concepciones, el autor se interroga por la pertenencia a una u otra de abordajes como el psicoanálisis o el estructuralismo, subrayando este procedimiento espectacular por el cual

“el significante se conecta directamente al mundo referencial, sin pasar por la meditación de un significado ideológico o narrativo”.

Otros puntos teóricos resultan relevantes para Viegnes: en primer lugar, la confrontación entre lo literal y lo alegórico. Partiendo de la afirmación de Todorov, en el sentido de que la alegorización atentaría contra la recepción de una obra como fantástica, y tras recordar una vez más el aporte del psicoanálisis, este autor encuentra que son raros los textos donde no se advierta cierto grado de alegoría: solamente aquellos que entrarían en la categoría del *nonsense*, del absurdo. También se detiene en la consideración del miedo como motor poético de la categoría de lo fantástico, y sus difusas fronteras con lo extraño y lo angustioso, ligado siempre al sentido de incertidumbre y ambigüedad característico de las producciones fantásticas. Con erudición vasta y en apretada síntesis, se recorren diversas posturas al respecto, desde la teoría literaria a la producción de Mircea Eliade como autor de ficción. Ambivalencia que borra la división entre lo natural y lo sobrenatural, lo fantástico se reafirma aquí, una vez más, como el reino de la duda. Esta postura, conocida como central en Todorov, —autor con el que Viegnes discute reiteradamente a lo largo del prólogo—, tendría su verdadero origen en Maupassant. Y es en este último donde se encuentra que, pese a la presencia de lo sobrenatural, lo fantástico estaría íntimamente vinculado a la incredulidad, lo que lo transformaría en un fenómeno típicamente occidental.

Asimismo este ensayo se demora en la consideración equívoca de “lo real”, como término de confrontación con el que nos ocupa. Se propone aquí subrayar la intencionalidad de autores que, antes que proponer la intrusión de “lo sobrenatural” en “lo real”, han pretendido poner en cuestión la certeza ontológica sobre la categoría de realidad. De todos modos, “si se acepta la idea de que lo fantástico es, ante todo, un arte de lo visible, una estética de la mostración, la cuestión de lo real y lo verosímil es menos central”. La atmósfera fantástica se impone por su sola presencia, en la descripción literaria, en las artes plásticas y en el cine. Estas artes comparten un territorio común, el de crear imágenes mentales, reafirmandose una vez más que no estamos ante un género sino ante una categoría transgenérica y, aun, “transetética”. Ejemplos variados de la literatura y el cine vienen a ilustrar estas aserciones: Lovecraft, Stanley Kubrick, Friedrich Murnau, Oscar Wilde, Jean Cocteau, son sólo algunos de los nombres con cuyo auxilio el autor concluye: “la obra fantástica es aquella que nos incita a reconsiderar nuestra concepción de la realidad, sus límites admitidos y sus reglas internas”.

El cuerpo de textos compilados está, su vez, dividido en secciones:

“Retórica de lo fantástico”, “La suma de todos los miedos”, “Sueños y delirios”, “Objetos e imágenes”, “Eros oscuro” y “Figuras de lo otro”. Se incluyen allí páginas con predominio de autores del siglo XIX –fragmentos de Poe, Maupassant, Hoffmann, Baudelaire, Balzac, Gautier y otros–, pero que no olvidan a autores contemporáneos como Borges y Cortázar. Cada fragmento está acompañado de un subtítulo explicativo de su lugar en el volumen y de una noticia aclaratoria. La selección, sugerente y amplia, va hilvanando a través del ejemplo, los conceptos desplegados en el ensayo preliminar.

Finalmente, el *Vade-Mecum* presenta la definición de un elenco de dieciséis términos, tales como *absurdo*, *bizarro* o *maravilloso*. Destacan allí, por su extensión y profundidad, las definiciones de *ciencia ficción* y *utopía / contra-utopía*, verdaderos ensayos breves sobre estos términos. El volumen se completa con una bibliografía específica, brevemente comentada, para los temas de lo fantástico en literatura, artes y cine, revistas especializadas sobre la categoría y aproximaciones filosóficas y antropológicas.

Síntesis de aportes teóricos, suma de ejemplos, puesta al día bibliográfica, se conjugan para hacer de este volumen un “estado de la cuestión” que, sin limitarse a ello, abre espacios de debate y nuevas perspectivas críticas sobre el tema.

G. C. S.

Rojas Mix, Miguel, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, pp. 554.

La voz *imaginario*, además de aludir a lo que “sólo tiene existencia en la imaginación” (cf. *Diccionario* de la RAE), remite también al conjunto de representaciones (imágenes, signos, metáforas de todo tipo) a través de las cuales el ser humano expresa de manera simbólica su relación con el medio; en ese orden, conviene distinguir un *imaginario mental* y uno *visual*, si bien íntimamente conectados. En el trabajo que nos ocupa, Rojas Mix, atiende a este último, aun cuando remite también al *mental* en tanto “referencia perceptiva y fuente creativa”. Su labor considera el *corpus* de imágenes desde el punto de vista de su significación, con lo que pretende dar fundamento epistemológico a la imagen.

A lo largo de la civilización, el historiador ha sido “vampiro de textos” y ha pasado por alto las artes plásticas olvidando que, en tanto discurso iconográfico, también éstas conllevan sentido. Frente a esa omisión de los historiadores Rojas Mix, siguiendo una línea cuyos antecedentes

se remontan a Aby Warburg y a su escuela –léase Erwin Panofsky, Raymond Klibansky, Fritz Saxl *et al.*–, aborda la imagen en tanto portadora de semántica e incorporando su estudio al campo de la historia, para lo cual, amén de las representaciones visuales “tradicionales”, el autor presta especial atención al *cómic* y a diversas expresiones icónicas de la cultura popular, revaloradas en las últimas décadas merced a la relectura que de estas formas expresivas propuso M. Bajtín.

Estudiar el imaginario –especialmente en la civilización de la imagen en la que estamos inmersos– implica, por cierto, enriquecer la historia en tanto que “el estudio y análisis del imaginario constituyen una opción esencial para entender el mundo” (p. 21).

Recuerda este estudioso el valor que cupo a la imagen en las sociedades ágrafas: su sentido en las pinturas parietales en culturas primitivas, la forma como la iglesia, valiéndose de imágenes, transmitió su credo durante el Medioevo en sociedades mayoritariamente sin escritura, o bien cómo se llevó a cabo la evangelización en el continente que hoy llamamos América, mediante el uso de imágenes en grabados –en su mayor parte en la técnica del aguafuerte– dando lugar a una “colonización del imaginario” –S. Gruzinski *dixit*–, por no citar el caso de África, continente salvajemente depredado por el imaginario eurocéntrico del conquistador. Esas circunstancias demuestran la importancia decisiva de la imagen a la hora de formar opiniones, creencias e incluso –desde el punto de vista sociológico– mostrar cómo mediante su uso se producen también “manipulaciones de masas” de lo que la historia de la pasada centuria ha dado sobrados –y lacerantes– testimonios.

La mirada del profesor Rojas Mix apunta a demostrar cómo, en el siglo XX y en lo que va del presente, la imagen se ha constituido en una “entidad autónoma con una intensidad propia, creadora de realidades” –en ello recuerda a Baudrillard y la polémica entre lo verdadero y lo verosímil o, en lenguaje platónico, entre *epistème* y *dóxa*–. Hoy, la imagen no debe ser vista meramente como ilustración o como simple auxiliar audiovisual, sino como una entidad con realidad autónoma. Situadas las imágenes en ese horizonte de lectura, los escritos sobre el *imaginario* conforman una suerte de metahistoria cuya consideración y análisis implican una actitud crítica.

El siglo pasado ha sido testigo de la mudanza epistemológica que representa el tránsito de una forma de conocimiento a otra: hemos pasado de la civilización del texto leído, al texto visto (tesis de J. Baudrillard, G. Sartori *et al.*); en ese orden conviene atender a la importancia que la televisión, el cine y la pantalla del ordenador revisten en la educación que se imparte en nuestros días. Frente a la irrupción de nuevos méto-

dos y técnicas de comunicación –de carácter visual–, aclara el autor que así como lo verbal atiende a la verdad, lo visual se inclina, como la *dóxa*, antes que a la verdad, a lo verosímil (con lo que se arrincona la memoria y se tiende a anular la conciencia crítica).

Desde Aristóteles hasta nuestros días se fundamentó una retórica de la imagen donde el conocimiento visual era sinónimo de virtud, ya que lo verosímil era lo creíble (para los platónicos el ojo era el órgano privilegiado, más tarde el retórico Eliano hablará del ojo como del “ojo de Dios”). Sartori –véase su *Homo videns*– y, tras sus huellas, Rojas Mix, insisten en el valor privilegiado que se otorga a la vista en una sociedad en la que los jóvenes “navegan” en pantallas electrónicas varias horas por día. Con todo, el problema de la visión en la actualidad se presenta desde una perspectiva diferente a la tradicional: antes el texto había sido fijado; hoy, en cambio, el cine, la televisión o las pantallas de los ordenadores lo presentan en una movilidad perpetua.

El pasaje de la civilización del texto leído a la civilización del texto visto o, en palabras de R. Simone, “de una inteligencia alfabética a la inteligencia visual”, ¿es meramente una diferencia en el “soporte” de la comunicación? O, dada la velocidad y, con ella, la dificultad de sopesar adecuadamente los datos y de someterlos al discernimiento crítico, ¿no se trata, acaso, de una alteración en la naturaleza de esos datos, con lo que estaríamos ante una auténtica revolución epistemológica?

Ésa y muchas otras cuestiones que atañen a una sociología de la comunicación –captada desde el ángulo de las imágenes– vivifican este volumen articulado en cinco secciones, a saber: 1. “Revolución epistemológica”; 2. “Medios visuales”; 3. “Entrevista a la imagen”; 4. “El método” y 5. “Aristóteles y Walt Disney” donde se analiza el problema de “la argumentación icónica y la retórica de la imagen”.

El autor pone énfasis en subrayar el valor polisémico de las imágenes y la manera cómo leer los imaginarios para despertar una conciencia crítica que evite caer en las manipulaciones del mercado y en la orientación psicológicamente forzada del gusto del consumidor. En ese sentido destaca el esfuerzo del análisis semiótico por captar “el *lógos* del ícono” (p. 442), vale decir, el sentido oculto de la imagen, así como el de la *nouvelle histoire* (con L. Febvre y M. Bloch fundadores de la revista *Annales d'histoire économique et sociale*) en su esfuerzo por entender y organizar el pasado en función del presente.

El estudio de Rojas Mix rebasa el campo de una mera lucubración sobre la teoría de la imagen para orientarse, antes bien, a una suerte de historia de las representaciones mentales no sólo teóricas, sino enraizadas en el terreno de la geopolítica. En este cometido atiende especialmente a

la propuesta de Sartori que entiende el imaginario visual como un retablo donde ver cómo se encadena la serie de imágenes con relación al ámbito del que emergen, en pro de lograr una interpretación integral (en ese aspecto recuerda el Proyecto *Mnemosyne*, es decir, el famoso *Atlas tipológico* de Aby Warburg). Enriquecen esta obra numerosas ilustraciones y abundante información bibliográfica.

En cuanto a Rojas Mix, chileno de nacimiento y radicado en Francia desde hace varias décadas, es Doctor en Filosofía por la Universidad de Colonia (Alemania) y Doctor de Estado (modalidad: Letras) por la de París-Sorbonne, donde fue profesor durante varios lustros. En la actualidad dirige el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica (CEXECI), con sede en Cáceres. De entre otros trabajos valiosos de su autoría, destaco: *América imaginaria* y *Los cien nombres de América*.

H. F. B.

Impreso en el mes de septiembre de 2006 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

correo-e: rjpellegrini@fibertel.com.ar

