

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
Compilador

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

– V Jornada –



ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

2005

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Compilador

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

-V Jornada-

**CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS EUGENIO PUCCIARELLI
SECCIÓN ESTUDIOS DEL IMAGINARIO**

Buenos Aires – 2005

CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS EUGENIO PUCCIARELLI

Director: Dr. Roberto J. Walton

SECCIÓN ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. Hugo F. Bauzá

La ilustración de tapa pertenece a un manuscrito del siglo V de la Biblioteca Vaticana y representa a Virgilio sentado junto a un atril y a un *scrinium* o caja cilíndrica donde guardar *volumina* y documentos.

ISBN 987-537-048-7

© 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

El presente volumen se edita merced a los fondos procedentes del Subsidio "Fondo Cultura BA" - Programa Metropolitano de Fomento de la Cultura, las Artes y las Ciencias (línea creadores: "El imaginario en el mito clásico"), otorgado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires mediante Resolución 4652/04.

ÍNDICE

Palabras liminares	5
<i>Mito e historia en Alejandro Magno</i> , por Arminda Lozano	9
<i>Poesía y ciencia en Virgilio</i> , por Mario Geymonat	31
<i>La racionalidad de las imágenes</i> , por Jean-Jacques Wunenburger	45
<i>El Centauro: un ser doble</i> , por Patricia Calabrese	53
<i>Absurdo e imaginario clásico en el teatro de A. Camus: Calígula a la luz de El mito de Sísifo</i> , por Jorge Dubatti	73
<i>El mito del Minotauro y los resortes del poder</i> , por Mónica Gruber	93
<i>Dioniso, Lázaro y Eugene O'Neill</i> , por Camila Mansilla	101
<i>Las caras de Sísifo y sus interpretaciones</i> , por Cristina Miceli	109
<i>El lamento fúnebre griego como educación de la memoria</i> , por Mercedes Riani	121
<i>El mito del autómatas en la antigua Roma</i> , por Graciela C. Sarti	127
Reseñas bibliográficas	135

PALABRAS LIMINARES

El presente volumen recoge los trabajos presentados en la V Jornada sobre “El imaginario en el mito clásico”, organizada por la Sección Estudios del Imaginario del Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli, de esta Academia, los días 26, 27 y 31 de agosto de 2004. Incluye también una conferencia dictada en ese Centro –y complementaria de dicha Jornada– por el profesor Jean-Jacques Wunenburger, Decano de Filosofía en la Universidad Jean Moulin (Lyon).

Para ilustrar al lector respecto del cometido de estos encuentros académicos, explicaremos en primer lugar qué entendemos por *imaginaire* y, en segundo, de qué modo interpretamos el mito clásico.

1. *L'imaginaire*

Usamos la palabra francesa *imaginaire* –y no el término español ‘imaginario’– ya que éste, de acuerdo con lo que indica el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española, remite a “lo que sólo tiene existencia en la imaginación”¹, en tanto que *imaginaire* –según el sentido que le imprime Gilbert Durand² y, con él, un grupo de pensadores (J.-J. Wunenburger, J. Thomas, H. Corbin, C. Braga...)– alude a un método exegético, a un “dinamismo organizador” (Joël Thomas *dixit*) que permite articular realidades y situaciones escindidas.

La lectura del *imaginaire* es la que posibilita recuperar el carácter simbólico de las imágenes y, de ese modo, enriquecer nuestra visión del hombre, el mundo y la historia.

Esta teoría atiende tanto a lo que el hombre articula desde la esfera del *mythos*, cuanto lo que idea desde el *logos*; en lenguaje de Gaston Bachelard, ensambla de manera armoniosa, no sólo lo que el ser humano concibe en estado diurno –vale decir, filtrado por su conciencia–, sino –y muy especialmente– lo que incorpora en sus ensoñaciones nocturnas,

¹ Edición de 1970, s. v., “imaginario”.

² Cf. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, versión española de S. Nante, Buenos Aires, Biblos, 2003, pas.

MITO E HISTORIA EN ALEJANDRO MAGNO

Por ARMINDA LOZANO
Universidad Complutense - Madrid

Aunque pueda parecer una obviedad, creo necesario comenzar el tema que da título a este artículo señalando la inmensidad de esta tarea, pues, habida cuenta de la talla política y la transcendencia de la obra de Alejandro Magno, son pocos los personajes históricos que han acaparado la atención no sólo de la investigación histórica moderna, sino de sus propios contemporáneos en la medida que ha sido el caso del rey macedonio.

Como toda personalidad política, Alejandro no puede estudiarse de manera aislada, sino dentro de la circunstancia histórica que le tocó vivir, con sus múltiples y variadas características, de manera que el juicio sobre la obra alejandrina depende de las consideraciones en torno a cómo resultó afectada por su intervención dicha época y en qué medida influenció o predeterminó la etapa siguiente. En todo caso, nuestro conocimiento de todo ello está basado en los datos proporcionados por las fuentes antiguas y a ellas hay que circunscribirse. Por esta razón, todo estudio sobre Alejandro ha de tener como premisa una reflexión sobre ellas, pues su distinta valoración, al conceder mayor credibilidad a unos testimonios sobre los aportados por otros autores, incide decisivamente en el enfoque sobre este complejísimo personaje. Evidentemente, no voy a adentrarme ahora en esta espinosa cuestión, amplísimamente debatida y estudiada, aunque imposible de zanjarse. Me remito por ello a los excelentes estudios existentes. Citaré únicamente la división que se ha establecido a la hora de considerar este tema: las fuentes sobre Alejandro están clasificadas en efecto, en primarias y secundarias. Las primeras, de las que subsisten escasos fragmentos, son obras escritas por personas que estuvieron en el inmediato entorno de Alejandro: Calístenes de Olinto, Cares de Mitilene, Nearco, Onesícrito, Clitarco, Ptolomeo, Aristóbulo de Casandrea y Anaxímenes de Lámpsaco. Las secundarias son obras tardías que proceden de escritos anteriores, próximos o contemporáneos a los hechos

narrados. Las críticas sobre la validez y credibilidad de las fuentes primarias, en qué medida fueron utilizadas por la historiografía posterior, etc., son sumamente dispares, razón por la cual resulta enormemente complicado —yo diría imposible— dar una visión de conjunto. No obstante, del conjunto de escritos conservados, son las obras de Arriano de Nicomedia, *Anábasis de Alejandro Magno y la India*, de Plutarco en la *Vida de Alejandro*, más los autores que forman la denominada *Vulgata*, a saber Diodoro Sículo, especialmente el libro XVII de su *Historia Universal*, Curcio Rufo y Justino, con su *Epítome de Pompeyo Trogo*, los que proporcionan el grueso de nuestra información.

Se trata, en todo caso, de fuentes secundarias, siendo la reconstrucción de las fuentes primarias la piedra de toque fundamental de la investigación histórica sobre Alejandro Magno¹. Por todo ello y de acuerdo con los comentarios sobre la cuestión formulados por uno de los mejores estudiosos actuales de Alejandro, A. B. Bosworth, nuestra historia de este período sólo puede ser fragmentaria, basada en episodios excesivamente valorados por la tradición literaria o en una evidencia documental dispersa y conservada por casualidad. En todo caso, es claro que no podemos ir más allá del material a nuestra disposición.

Todas estas consideraciones son válidas, claro está, para el historiador científico. Pero hay otra clase de “historia” donde no existe esa barrera y se permite, por tanto, la transgresión, el ir más allá de los textos. Me refiero a la historia novelada o novela histórica.

Este género, tan cultivado en nuestros días, aun gozando de gran popularidad, presenta numerosos inconvenientes sobre todo si se pretende adoptarlo como forma de adquirir conocimientos históricos y sustitutivo, por tanto, de los sin duda más áridos manuales de Historia. No es mi cometido aquí analizar las motivaciones que subyacen en la popularidad de la novela histórica, pero es evidente que en tal fenómeno han influido factores diversos: un aumento del interés por temas históricos, fomentado en buena medida por los medios informativos habituales, la televisión sobre todo y los buenos reportajes periodísticos; la atracción ejercida por ciertos países con civilizaciones grandiosas y al menos en

¹Una panorámica sucinta pero excelente y clara de la problemática relativa a las fuentes históricas sobre Alejandro Magno es la de J. Seibert, *Alexander der Grosse*, Darmstadt, 1972, pp.1-42. Fundamentales son también L. Pearson, *The lost Histories of Alexander the Great*, Oxford, 1960; M. A. Levi, *Introduzione ad Alessandro Magno*, Milán, 1977; P. Pedech, “Les historiens d’Alexandre”, *Historiographica Antiqua. Commentationes Lovainenses in honorem W. Peremans septuagenarii editae*, Lovaina 1977, pp. 119-138. Recomendable por la visión ofrecida y la documentación bibliográfica que proporciona es la Introducción de A. Bravo a la *Anábasis de Alejandro Magno* de Arriano, traducida por A. Guzmán, vol. I. (Biblioteca Clásica Gredos), Madrid, 1982.

apariencia misteriosas (Egipto, por ejemplo); la fascinación por la Arqueología en cuanto ciencia develadora de enigmas, así como el interés despertado por personajes inmortalizados por el cine: Cleopatra, Julio César, Espartaco, etc. En todo caso, como denominador común, hay que hablar de un gusto por contenidos ligeros —algo patente en todas las publicaciones de gran tirada—, de manera que las ansias de conocimientos históricos quieren ser satisfechas por vía literaria sin recurrir a libros especializados.

Por otra parte, la novela histórica tiene sus propios mecanismos, nacidos de la necesidad de captar la atención del lector: se justifica así el gusto por los detalles personales, íntimos, aspectos justamente sobre los que las fuentes antiguas dan poquísima información. Se trata, pues, de una manera de “componer” una biografía, estudiando incluso o atribuyendo rasgos psicológicos concretos, método este motivado por el deseo de los autores de decir algo más que los puros hechos. La misma motivación hay que ver en la utilización de ciertos recursos estilísticos que aligeran la narración: así es normal la inserción de diálogos, como forma de acercar los personajes al lector, haciéndoles hablar, expresar sus deseos y pasiones más profundas, sus debilidades, sus sentimientos en definitiva.

Cuando los datos no llegan adonde se quiere llegar, el novelista, pero también el historiador y arqueólogo, teorizan sobre aspectos desconocidos, produciéndose en esta relación entre historia y ficción una gama rica de posibilidades, que va desde la pura fantasía histórica (así la novela policíaca ambientada en Roma), hasta la reconstrucción puramente histórica propia del especialista (el Claudio de R. Graves), pasando por una amplia gama de combinaciones entre historia y ficción. Esta mutua invasión entre historia y novela provoca sin embargo la constante perplejidad del lector no avisado, no suficientemente informado, y que no sabe si los datos aducidos son reales o ficticios.

Cuestión clave en la novela histórica es la verosimilitud. Si el lector no encuentra creíbles los hechos fingidos por el novelista cuando va más allá de las fuentes, entonces la novela se viene abajo porque la ficción así queda al descubierto. Fundamental en esta problemática es el anacronismo, siendo el más peligroso, por las dificultades para detectarlo, el anacronismo cultural o mental que se produce cuando los personajes tienen actitudes o comportamientos que corresponden a la época del novelista y que no son propios de aquélla a que históricamente pertenecen, pues están tan próximos a nuestra sensibilidad y a nuestros propios planteamientos que en realidad son hombres de nuestra época.

En el caso que nos ocupa, la biografía alejandrina fue manipulada

ya por sus propios contemporáneos precisamente por la fascinación ejercida por su personalidad y su obra gigantesca, unido todo ello a las complejas circunstancias políticas surgidas tras su muerte: el fraccionamiento de su imperio y las disputas por el poder entre sus generales, así como la configuración ulterior de las grandes monarquías helenísticas. Por ello quedaron acuñadas ya en la Antigüedad unas determinadas visiones del rey macedonio, una tipología de su personalidad más o menos positiva o negativa según quien la compusiera y los intereses a que sirviera. Bastaba para ello con fijarse en detalles o hechos concretos de la biografía del personaje. Es decir, su vida se "anoveló" mediante el expediente de adicionar elementos que contribuían a realzar su grandeza, separándolo cada vez más de los mortales y realzando rasgos que lo acercaban a los dioses, como medio de explicar sus vastísimas conquistas, o bien, por el contrario, destacando la violencia de su temperamento, agudizado habitualmente por la frecuencia de sus borracheras o los actos nefandos de que fue responsable como las muertes injustificables de personajes nada sospechosos como Clito, Calístenes etc., por haber contestado su actuación política o, más bien, su evolución. Lo veremos después.

En todo caso, es claro que el propio Alejandro intentó crear una imagen de él mismo. Pretendía ser, o al menos aparecer ante los griegos, como un segundo Aquiles, buscando para ello a quienes celebraran sus hazañas. Así, al igual que hicieron otros antes que él —Polícrates de Samos, Hierón de Siracusa o el propio Pericles, quienes reunieron en torno a ellos a poetas, dramaturgos, filósofos, etc. encargados de cantar sus glorias y virtudes—, Alejandro encargó esta misión principalmente al historiador Calístenes. Pero, además de éste, había otros: Eumenes, redactor de los diarios reales, el filósofo Anaxarco, la serie de "sofistas y aduladores" de que habla Plutarco (*Alex.* 53), por no mencionar a Ptolomeo, Cares, Onesícrito, Aristóbulo, etc. Esta imagen de Alejandro no tenía que ser meramente literaria sino que debía encontrar una plasmación artística. De ella fue encargado el pintor Apeles, el escultor Lisipo o el grabador Pirgóteles. Lisipo, en efecto, como escultor de la corte durante la última etapa, nos ha dejado la mejor representación plástica de su rostro, con la característica inclinación del cuello hacia la izquierda y la peculiar expresión de los ojos. Esta suavidad de rasgos, no obstante, aparece contrarrestada por la fiereza de expresión que reflejan algunos retratos de las monedas más tempranas². Otros detalles físicos son menos claros. De

² Como aproximación al problema resulta de gran interés la colaboración de E. Schwarzenberg, "The portraiture of Alexander", en *Entretiens de la Fondation Hardt*, vol.

este modo, dichos artistas son, como los denomina algún investigador actual ³, los *fotógrafos de Alejandro*.

Este deseo de propagar una determinada imagen del rey, propugnada por él mismo, hay que decir que tuvo éxito hasta el momento en que comenzaron –tras Gaugamela– los conflictos entre Alejandro y los generales de su padre y los suyos propios que culminaron con una serie de muertes de que hablaremos después, para llegar a la confrontación con los griegos culminada con la muerte del historiador Calístenes. Este enfrentamiento arroja luz sobre los elementos componentes de esta imagen que Alejandro intentaba crearse –por un lado, la del héroe épico, como ya se ha dicho; por otro, la necesidad de asociarlo al nuevo tema, en el s. IV ateniense, de la monarquía reconciliadora de los griegos, encargada de unirlos contra los bárbaros, y portadora del antiguo ideal de moderación y dignidad (Isócrates era uno de los defensores de este tipo monárquico). Este elemento es el que se quebró cuando se pasó del ideal de *polis* al del Imperio universal, de la oposición griegos-bárbaros a su asimilación, de la temperancia a la ira, la violencia, la embriaguez. Es así como, ya en los antiguos, encontramos una interpretación u otra.

Esta manipulación de la figura alejandrina dificulta extraordinariamente su correcta aprehensión histórica, a la par que justifica cualquier clase de distorsión y fantasía de los escritores modernos. Es cierto que autores de novelas recientes sobre Alejandro, Mary Renault o Valerio Manfredi, por citar algunos de los más conocidos, demuestran a lo largo de ellas haber leído las fuentes antiguas sobre el rey macedonio, el entorno geográfico donde creció, etc. pero esto, sin embargo, no es suficiente para considerarlas obras de historia, creíbles. Aportan datos históricos, en mayor medida la primera que el segundo, pero éstos aparecen muchas veces distorsionados, insertos en una narración o en pasajes auténticamente reconstruidos, fruto, pues, de su imaginación. Ni que decir que son algunos episodios de la biografía de Alejandro, precisamente los menos atestiguados o los de tradición más dudosa, los que suelen ser objeto de un mayor interés: tales, por ejemplo, los prodigios que rodearon su nacimiento, las relaciones con sus padres, sobre todo con su madre Olimpiade –siempre en un tono más bien morboso–, sus relaciones amorosas homosexuales, etc. En concreto sobre este último aspecto, M. Renault, por ejemplo, escribe toda

XXII, Vandoeuvres-Genève 1975, pp. 223-267. Un completísimo estudio de las representaciones figuradas de Alejandro es el reciente libro de A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's image and Hellenistic politics*, University of California Press, Los Angeles, 1993.

³ G. Nenci, "L'imitatio Alexandri", *Polis* 4, 1992, p. 180.

una novela en torno a la relación de Alejandro con el eunuco Bagoas, y que tiene como único fundamento histórico la existencia de dicho personaje, mencionado por Plutarco, no obstante lo cual me parece un prodigio de reconstrucción ambiental.

Después de todo lo dicho hasta ahora, cabe preguntarse qué podemos saber realmente de Alejandro. Vamos a trazar, pues, una semblanza del personaje, destacando los hitos más sobresalientes de su trayectoria vital.

El nacimiento del futuro rey de Macedonia se produjo en el siglo IV, etapa que, suele repetirse con frecuencia, es en la historia del mundo griego difícil y compleja, pues se asiste al desmoronamiento político, ideológico, religioso, de la ciudad estado, cuyo exponente más representativo es la Atenas del s. V. Ésta es una formulación o definición canónica, susceptible de discutirse en múltiples facetas, pero que intenta recoger o explicar de alguna manera el desánimo existente entre los griegos, y la desesperada búsqueda de soluciones alternativas o de salvadores capaces de superar esa situación de crisis generalizada, tal y como podemos leer sobre todo en los oradores atenienses.

Sin embargo, no todo era decaimiento en el mundo griego. En Macedonia, considerada, es cierto, hasta entonces como una zona marginal, se produjo en este tiempo el proceso contrario, auspiciado por los antecesores directos de Alejandro. Fueron ellos quienes llevaron a cabo el comienzo del fortalecimiento de la monarquía macedonia, no sólo mediante su engrandecimiento geográfico, con la incorporación de diferentes regiones, sino con la adopción de medidas internas, que otorgaron al poder real un protagonismo sin precedentes, convirtiéndolo en el prototipo de monarquía absoluta, desarrollado después por las dinastías helenísticas.

Fue en esta atmósfera donde se desarrollaron los primeros años de Alejandro desde su nacimiento el día sexto del mes de Hecatombaeon (20 de Julio) del año 356. Sus años infantiles aparecen detallados en la biografía plutarquea, donde se resaltan tanto los fuertes lazos afectivos con su madre Olimpiade, como la preocupación paterna por el futuro de Alejandro, quizá el mayor de sus hijos. Sólo conocemos de manera fiable la existencia de otro, Filipo Arrideo, mentalmente deficiente, de manera que Alejandro fue desde el comienzo, según parece, el heredero del trono paterno ⁴. Desde el pun-

⁴ Además de las hermanas, sobre todo Cleopatra, Justino (XI 2, 1) menciona otro medio hermano, Caranus, asesinado tras el acceso al trono de Alejandro. Éste es el único testimonio de su existencia —no aparece en ninguna otra fuente— y, por tanto, es más que dudosa su autenticidad.

to de vista religioso y considerando sus antecedentes familiares, hay que reseñar, en calidad de hijo de Olimpiade, su entroncamiento con Zeus a través de Aquiles, de quien se proclamaban descendientes los miembros de la casa real epirota y cuyo culto estaba vivo en aquella región, y por línea paterna, con Heracles, antecesor divino de los Argeadas⁵. Tales antecesores estuvieron siempre presentes, sobre todo en el Alejandro de la edad adulta, de una manera pudiera decirse real, no ficticia, fomentando conscientemente aquellos rasgos de carácter que eran apropiados a ambos y comportándose como su descendiente directo.

Desde el punto de vista espiritual o anímico existe una cierta coincidencia en caracterizarlo como extremadamente apasionado, con momentos de afecto y generosidad espontáneos o de paroxismo por una angustia injustificada. Por lo demás, Alejandro recibió una educación griega, encomendada a Aristóteles a partir de los trece años⁶. Él y su selecto grupo de amigos fueron confinados temporalmente, desde el 343-2 al 340, cerca de Mieza, donde, en un recinto consagrado a las Musas, se estableció una mini Academia. No obstante, resulta difícil establecer en qué medida quedó afectada su personalidad por la cercanía del filósofo o cuánto contribuyó a despertar su afición y curiosidad a las ciencias y al saber en general⁷.

No me voy a entretener en esta etapa de su vida. Baste con señalar que los años siguientes hasta el asesinato de Filipo en 336 los pasó realizando diversas campañas militares así como desempeñando diferentes cometidos políticos y diplomáticos. De los primeros momentos de su reinado las fuentes no permiten sino especulaciones,

⁵ Neoptólemo, hijo de Aquiles, tuvo de su unión con Andrómaca –viuda de Héctor y parte del botín de Neoptólemo al finalizar la guerra de Troya– un hijo, Molossos, fundador de la dinastía real del Epiro. Cf. N. G. L. Hammond, *Epirus*, pp. 383-4. Cf. E. Mederer, *Die Alexanderlegenden bei den ältesten Alexanderhistorikern*, p. 94 s.; O. Kern, "Der Glaube Alexanders des Grossen", *Forschungen und Fortschritte* 14, 1938, p. 406; L. Edmunds, "The religiosity of Alexander", *GRBS* 12, 1971, p. 3745.

⁶ El filósofo tenía lazos afectivos con Filipo, basados en los años de convivencia juvenil en la corte macedónica, por cuanto el padre de Aristóteles había ejercido allí su profesión de médico con el rey Amintas III.

⁷ Se trataba sobre todo de jóvenes griegos como Nearco, Laomedonte o Erigyo, cuyos padres habían sido admitidos en la nobleza macedonia por Filipo, además de Harpalo, Ptolomeo y Hefestión. Con la nobleza macedonia de mayor raigambre, Alejandro mantuvo cierta distancia siempre. Cf. F. Schachermeyer, *Alexander der Grosse. Das Problem seiner Persönlichkeit und seines Wirkens*, Viena, 1973. De ahí que pueda presumirse la falta de cualquier influencia sobre el joven Alejandro. Más problemático resulta el ascendiente que su padre Filipo pudo tener sobre él, pues las fuentes ponen de relieve más bien el ascendiente ejercido por su madre Olimpiade, cf. Plutarco, *Alex*.

pues detalles cruciales de lo sucedido se nos escapan. Ciertamente debió existir cierta agitación, motivada por la existencia de grupos con intereses contrapuestos en lo relativo a la sucesión de Filipo. En tales circunstancias, Alejandro hubo de consolidar su posición tanto en Macedonia, donde se deshizo de todos sus enemigos, posibles candidatos al trono, como en el exterior, es decir, entre los estados griegos, que aprovechándose de la desaparición de Filipo se habían rebelado. La rápida actuación de Alejandro acabó con tales disensiones, siendo nombrado por la Liga de Corinto *hegemon* y comandante supremo de la guerra de venganza contra Persia. El comienzo de las operaciones se efectuó tras la captura y destrucción de Tebas, ejemplo disuasorio para el resto de los griegos, en septiembre del 335. A partir de este momento empieza verdaderamente la carrera de Alejandro. Dado que no es posible mencionar todas y cada una de sus acciones militares, que, por lo demás, se pueden encontrar detalladas en cualquiera de las innumerables biografías del rey macedonio o de manuales especializados, pasaré directamente a aquellos aspectos de mayor trascendencia para valorar su talla de estadista.

Las fuentes, en efecto, nos transmiten toda una serie de detalles que jalonan la estancia de Alejandro en Asia hasta su muerte en Babilonia, cuyo objetivo en última instancia no es otro que poner en evidencia la especificidad del rey, el tratarse de un ser distinto como esos rasgos sobrenaturales se encargaban de manifestar ⁸.

La primera etapa de su conquista —las campañas efectuadas en 334-333 en Asia Menor— está jalonada por las victorias de Gránico, en la Frigia helespónica y la más decisiva de Issos, en el extremo suroriental de Cilicia, próximo a Siria, del 333. Las actuaciones militares fueron acompañadas de medidas políticas, que fueron más o menos beneficiosas para los griegos minorasiáticos en función de la postura adoptada, sumisión o resistencia, ante el ejército de la Liga. En todo caso, Alejandro, en general, desempeña el papel de liberador de los griegos de esta región del yugo persa, sólo que amplios sectores de éstos no querían ser liberados, pues no veían ventajas en cambiar la hegemonía persa de la que se beneficiaban —así los mercenarios

⁸ Sobre estos aspectos como sobre la obra de Alejandro en general, los textos ofrecen versiones o interpretaciones distintas. No hay que olvidar que Alejandro no descuidó el detalle de llevar consigo unos historiadores o cronistas oficiales de los hechos que se iban produciendo —tal Calístenes de Olinto, por ejemplo— aparte de continuar con los medios habituales por cuyo cauce se distribuían las noticias. Sobre la problemática, crucial, de las fuentes de Alejandro, véase la nota 1.

griegos al servicio del Gran Rey o los oligarcas de las ciudades— por la ejercida por un macedonio extraño para ellos. Más bien tenían represalias⁹.

Quizá el único rasgo original se dé en el terreno ideológico y más concretamente en el plano religioso¹⁰. Por un lado, tenemos la insistencia o relevancia dada a su parentesco con Aquiles. Aunque se trataba de un culto personal del rey¹¹ no dejaba de tener su componente político en cuanto que una buena parte de la infantería que acompañó a Alejandro a Asia era de raza epeirota, de una región, por tanto, donde el culto al héroe homérico estaba, como he dicho anteriormente, vivo¹². Lo mismo puede señalarse a propósito de los tesalios¹³.

Sin embargo, el énfasis en el culto de Heracles no constituía en sí mismo un rasgo original, pero su alcance político, tanto en la consideración de la campaña asiática en cuanto reedición de la efectuada por la mencionada divinidad, así como la instrumentalización de esta figura sagrada en calidad de nexo capaz de cohesionar a los distintos grupos que conformaban el ejército panhelénico a las órdenes de Alejandro fue comprendido y explotado por vez primera por el rey macedonio¹⁴.

El punto de inflexión en esta situación de, al menos, aparente

⁹ Cf. por ejemplo, Arr. I, 17, 10 a propósito de Éfeso. Paralelamente y en su papel de *euergetes* realizó en estas regiones toda una serie de actos favorables a las ciudades. Cf. F. Schachermeyer, art. cit., *Entretiens Fond. Hardt*, XXII, pp. 54-5. Señala este autor además, siguiendo las pautas dictadas por la *vulgata* alejandrina, que esta presunta acción liberadora efectuada por Alejandro no era tal, puesto que las ciudades jónicas pasaron a formar parte de la "tierra conquistada por la lanza" o *chora doriktetos* (Diod. Sic. XVII, 17, 2) y, por tanto, sometidas al conquistador, sólo que, en tanto griegas, se les permitió administrarse de acuerdo con una organización propia, no quedando englobadas en las satrapías. En cualquier caso, Alejandro no tuvo una política uniforme respecto a la totalidad de las ciudades griegas, razón por la cual puede señalarse otra clase de actuaciones distintas a las reseñadas.

¹⁰ Sigo en este aspecto la hipótesis elaborada por P. Gourowski, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 av. J.C.)*, Nancy, 1978, p. 17 ss.

¹¹ Cf. N. G. L. Hammond, *Epirus*, p. 412 ss.

¹² Diod. XVII, 57, 2, alude a la procedencia de algunos de los destacamentos militares de Alejandro en Gaugamela.

¹³ En diferentes ocasiones las fuentes recuerdan la ligazón de los tesalios con Aquiles, su héroe nacional (Arr. I, 12, 1; Plut. *Alex.* 15, 7; Diod. XVII, 17, 3). Esta ascendencia común permitió a Alejandro heredar la posición paterna como *tagos*, presidente, de la federación tesalia, la cual puso a disposición del rey su caballería, la mejor de Grecia.

¹⁴ Como señala Gourowski, *op. cit.*, p. 19, los tesalios, componentes de la mayor importancia en el ejército de Asia, especialmente porque proveían casi la mitad de la caballería, eran también Heráclidas y Alejandro, por razones obvias, se esforzó en señalar este parentesco (cf. Diod. XVII, 4, 1; Hom. *Il.* II, 678-9).

continuismo la marcan dos episodios de índole sobrenatural, preuncio de la futura gloria del rey: me refiero al suceso acaecido en Gordion (333) con la disolución del famoso nudo y la visita al oráculo de Amón en el oasis de Siwa, dentro de campaña de Egipto (332-331), sobradamente conocido y al que se le han dedicado innumerables análisis y comentarios¹⁵. Uno y otro tienen en común el tratarse de una consulta a la divinidad antes de una batalla decisiva y obtener como respuesta la promesa del éxito. Las versiones sobre el viaje a Siwa en cuanto a los detalles difieren en alguna medida de unos historiadores a otros¹⁶.

En efecto, la mayoría de los autores refieren las palabras de salutación proferidas por sacerdotes de Amón a Alejandro, al que llamó "hijo de Amón"¹⁷. El resto de la visita había sido una ceremonia secreta en la que tan sólo participaron el rey y los sacerdotes, no siendo por tanto presenciada por nadie¹⁸. En realidad, el contenido como tal del saludo, nada tenía de particular: Alejandro llegaba como su-

¹⁵ Arr. II, 3, 6-7; Curt. 111, 1, 16; Just. XI, 7, 4; Plut. *v. Alex.*, 18, 2. Una buena panorámica de este episodio con los problemas históricos que suscita se encuentra en J. Seibert, *Alex. d. Gros*, pp. 92 ss. (sobre el nudo gordiano), pp. 116 ss. y p. 278 ss.

¹⁶ Para Arriano, que sigue en este punto, según confesión propia, a Aristóbulo y Ptolomeo, se trataba de algo premeditado, dictado por el deseo del rey de imitar a su ancestro Heracles, pues, como él, se pretendía hijo de Zeus. Plutarco (*Alex.*, 3, 3) recuerda, como referido por Eratóstenes, que su madre, Olimpiade le había revelado antes de partir para Asia la verdadera personalidad de su padre, no Filipo, sino el propio Zeus. El mismo autor relata anteriormente (3, 1) las vicisitudes en las que se produjo el embarazo de la reina. Esta idea, es decir, el conocimiento previo de Alejandro de su filiación respecto a Zeus la señala también otro de los autores de la *Vulgata*, Q. Curcio Rufo, IV, 7, 5. Estrabón XVII, 1, 43 (=C 814) recoge la versión de Calístenes, según la cual la visita obedeció a un acto de imitación de lo que hiciera Heracles, que también consultó el oráculo amonita. Por lo demás, el geógrafo critica severamente como adulatoria la versión de los hechos dada por el historiador de Olinto. A su vez, recoge la existencia de otros oráculos concernientes a Alejandro, llevados por los milesios desde Dídima a Menfis, en los que se manifestaba su filiación de Zeus, su victoria futura en Arbela, la muerte de Darío, etc. En todo caso, aun aceptando la intervención divina durante el camino hasta el oráculo, la cual hizo posible la superación de las enormes dificultades consustanciales a una marcha a través del desierto libio, Arriano (III, 3, 1-5) declara la imposibilidad de conocer con exactitud lo sucedido, por las variadas interpretaciones dadas a dicho episodio. En este punto relativo a la existencia de grandes dificultades para cruzar el desierto coinciden la totalidad de las fuentes, si bien los autores de la *Vulgata* alejandrina, a partir de la versión de Calístenes, suelen ser más prolijos en detalles de tipo fantástico, realizando así la intervención divina.

¹⁷ También de Zeus, dada la ya prolongada identificación o sincretización del dios egipcio con el dios supremo griego (Herod. 2, 55). Píndaro, *Pyth.* IV, 16.

¹⁸ Sobre el modo de responder la divinidad, cf. Str. XVII, 1, 43. También dice algo de esto Diod. XVII, 50, 6. Para un comentario acerca del procedimiento oracular, cf. A. B. Bosworth, *Conquest and Empire*, Cambridge, 1988, p. 73.

cesor de los faraones y en calidad de tal le correspondía ese título ¹⁹. Si trascendieron este contenido fue porque ratificaban la filiación del rey macedonio de Zeus, lo cual le otorgaba una dimensión nueva, sobrehumana.

Nacía así realmente el mito de Alejandro, mito que mediante los oportunos mecanismos –la propaganda oficial en forma de escritos, inscripciones, monedas– él mismo se encargó de impulsar y de instrumentalizar políticamente ²⁰.

Es claro que el proceso así iniciado debía acompañarse de otras medidas encaminadas a la consecución del mismo objetivo, es decir, el encumbramiento y consolidación de la figura del rey macedonio. Todo ello suscitó la aparición de movimientos de resistencia en el seno del ejército de Asia, dadas las dificultades que los griegos tenían en asimilar esos perfiles nuevos que se iban incorporando a la monarquía. Efectivamente y dentro de esta lógica, asistimos a la progresiva eliminación de personajes relevantes del entorno de Alejandro, dictada no ya por el deseo de quitar de en medio a aquellos que pudieran hacerle sombra, sino por erradicar cualquier síntoma de oposición o contestación a la forma monárquica tal y como se estaba configurando.

Representante más conspicuo de este sector contestatario y renuente a digerir las innovaciones era sin duda Parmenión, sustentado por sus hijos, un macedonio tradicional, comandante militar de gran capacidad, cuyo ascendiente sobre el ejército lo convertía en peligroso. Para neutralizarlo y dado que Alejandro no podía prescindir de él, lo mantuvo ocupado en misiones importantes pero alejadas de su presencia, a la par que fue prescindiendo de sus opiniones en materia de táctica guerrera, hasta que la reorganización del ejército, efectuada en el 331, redujo el campo de acción del general macedonio. P. Gourowski analiza con precisión y agudeza las líneas directrices de este enfrentamiento que acabará con la muerte de Parmenión y su hijo Filotas en el 330, así como las consecuencias de todo ello ²¹.

Fundamental para penetrar en el auténtico significado de esta

¹⁹ Sobre la cuestión de su entronización en Menfis con ceremonial egipcio sólo existe la noticia del Ps. Calístenes (1, 34, 2) que es, al menos, dudosa al no encontrarse refrendada en otras fuentes.

²⁰ Cf. las reflexiones de P. Gourowski, *op. cit.*, pp. 24-25 a propósito del momento elegido para la difusión del contenido del oráculo: la victoria de Gaugamela le confería la consistencia necesaria. Es interesante, por lo demás, su puntualización respecto a que para un griego no había nada de particular en que un hombre excepcional fuera hijo de un dios. Calístenes, en este aspecto, actuaba de acuerdo con una mentalidad tradicional.

²¹ El autor, *op. cit.* p. 27 ss., examina con detalle los pasajes pertinentes de las fuentes históricas a partir de los cuales hace una exposición de las reformas efectuadas. Arriano dice

pugna, y definitivo en la trayectoria personal y política de Alejandro, es el giro que el monarca macedonio, tras la muerte de Darío, imprimió a la guerra, auténtico punto de inflexión de su carrera.

En principio, la desaparición del Gran Rey y con él de su imperio podía haber señalado el fin de la guerra ²², toda vez que el objetivo originario podía considerarse cumplido: no sólo se había derrotado a los persas, sino que su rey había muerto, sus tesoros habían pasado a manos griegas y los griegos dominaban los territorios extendidos desde las orillas del Mediterráneo hasta las Puertas Caspias. Sin embargo, lejos de actuar en este sentido, el rey macedonio, dando un giro copernicano respecto a las lógicas expectativas griegas, no sólo reivindicó, como vencedor, la herencia de Darío, sino que se erigió en su vengador y sucesor legítimo, continuador, por tanto, de los Aqueménidas ²³. Ante la población del Imperio ya no podía sostener más su condición de liberador: adoptará e insistirá en su papel de vengador.

Pueden discutirse las motivaciones que guiaron a Alejandro para actuar en este sentido ²⁴, pero es evidente que éste, por encima de

poco de esto, siendo Q. Curcio y Diodoro los que más detalles proporcionan. En el significado del episodio relativo al enfrentamiento con Parmenión y el sector representado por él, sigo básicamente las directrices establecidas porque en mi opinión demuestran una profundización más que aceptable de todo el problema y permiten esclarecerlo.

²² De hecho, la guerra de venganza se dio oficialmente por terminada mediante el incendio simbólico del palacio de Persépolis. Posteriormente, los contingentes griegos de la Liga fueron enviados a casa (véase Arr. III, 19, 5).

²³ Cf. Plut. *Alex.*, 43, 3-4; Arr. III, 28, 1; III, 29, 6; III, 30, 1 ss.; IV, 7, 3 ss. Conviene, asimismo, señalar que ya en Babilonia Alejandro se había preocupado en aparecer como sucesor legítimo de los antiguos reyes, efectuando los tradicionales ritos en honor de Baal, es decir, Marduk. Sobre el significado de ello como ceremonia de entronización, etc. cf. F. Schachermeyer, *Alexander in Babylon und die Reichsordnung nach seinem Tode*, Viena, 1970, p. 55 ss.; *idem*, op. cit., p. 280 ss.

²⁴ Según Gourowski (*op. cit.* p. 30) la explicación de ello no reside en un voluntarismo del rey un tanto caprichoso, sino en la propia sucesión de los hechos. El asesino del rey, Besso, el sátrapa de Bactriana, adoptó de inmediato el título real como Artajerjes IV (Arr. III, 25, 3) y en calidad de tal procedió al nombramiento de un nuevo sátrapa para Partia-Hircania (Arr. IV, 7, 1). Esta región, no obstante, se encontraba en manos de los macedonios y este detalle sería percibido por Alejandro como una muestra de lo que en adelante podría suceder una vez finalizada la guerra: las conquistas griegas siempre estarían cuestionadas, si un poder persa se rehacía en la parte oriental de Irán. Esta previsión le dictaría su actuación ulterior en el sentido expresado. No obstante, la narración de Arriano de estos sucesos no parece avalar la hipótesis de Gourowski, pues de hecho Alejandro cuando recibió noticias de las actuaciones de Besso, se encontraba muy al interior de Asia, en la zona de Aria, lo que indica que proseguía su penetración en las antiguas satrapías orientales y por tanto, su decisión de conquistar la totalidad del Imperio persa sería anterior y habría sido adoptada independientemente de la actuación de Besso.

todo, aspiraba a ostentar la realeza persa. Indicios de ello pueden encontrarse en varios hechos. Así, que ya desde antes incluso de la muerte de Darío, y cada vez en mayor medida, el rey llevaba adelante una política de colaboración con nobles persas destacados a los que iba incorporando no sólo a tareas gubernamentales de los territorios recientemente sometidos sino a su propio círculo²⁵. Esta actitud puede resultar sorprendente en un hombre de educación puramente griega, cuyo instructor, Aristóteles, defendía en sus obras la idea griega de los bárbaros como seres inferiores, esclavos por naturaleza. Desde esta perspectiva, el comportamiento de Alejandro está en marcado contraste con la ideología griega, e introduce un factor novedoso en las relaciones entre griegos y bárbaros. La aceptación de lo persa y el continuismo con el estado de cosas anterior, tendentes a subrayar la legitimidad de Alejandro, queda definitivamente puesta de manifiesto con la adopción de una serie de medidas, entre las que destaca la introducción, aunque de forma gradual e incompleta, de la parafernalia externa característica de la corte persa, incluyendo aquí la indumentaria propia de los reyes Aqueménidas²⁶, así como el uso del anillo de Darío y la prosecución de la acuñación de dáricos. Asimismo, debe incluirse en este marco el mantenimiento del fuego sagrado, ordenado por el rey, como antes lo hicieran sus predecesores persas y que a partir de entonces le acompañaría siempre.

Este mismo espíritu es el que inspiró otra clase de dictámenes administrativos a través de los cuales se pretendía dotar al nuevo estado regido por Alejandro de los resortes necesarios para su gobierno. El modelo seguido fue lógicamente el persa, no el macedonio, colocándose en los puestos claves a hombres fieles al monarca, contando también con la colaboración de un puñado de nobles persas. Quedaba claro, por tanto, que no se trataba sólo de territorios conquistados y anexionados a Macedonia sino que la perspectiva era diferente: se pretendía crear un Estado nuevo, su llamado Imperio universal, donde confluían elementos griegos, macedonios fundamentalmente, y persas, cuyo centro y símbolo era Alejandro. Macedonia no quedaba afectada por estas transformaciones.

Las condenas a muerte ya mencionadas de Filotas, acusado de traición, seguida de la de su padre Parmenión, representantes del es-

²⁵ Así, por ejemplo, el caso de Satibarzanes, sátrapa de Aria, confirmado en su puesto tras hacer acto de sumisión a Alejandro (Arr. III, 25, 1) o el del hermano de Darío Oxyatres (Plut., *Alex.*, 45, 1-2). Posteriormente otros nobles persas contaron con el afecto de Alejandro, como Artabazo, Atropates, etc.

²⁶ Cf. Plut. *Alex.*, 45, 1-3; Diod. XVII, 77, 5; Q. Curc. VI, 6, 4.

píritu genuinamente macedonio, son, pues, altamente significativas como expresión de la voluntad real de acabar con cualquier forma de oposición a sus designios políticos. Con ellas culmina esta etapa. A la par, con su muerte desapareció, por un tiempo, el peligro de sublevación en las filas macedonias, que habían ya mostrado su rechazo a continuar movilizados en campañas de conquistas incesantes que carecían de significado para ellos, al no obedecer a unos objetivos comprensibles. De todos modos, los resultados eran espectaculares y la figura de Alejandro, gigantesca, pues sus hazañas no tenían parangón. En qué medida repercutieron en Grecia tales logros es una cuestión difícil de responder por la escasez de testimonios al respecto, lo cual puede considerarse quizá como indicio de cierta frialdad, justificable por la propia lejanía del escenario donde se desarrollaban ²⁷.

La evolución de Alejandro a partir del 330 se produjo en el sentido ya señalado anteriormente, acentuándose tanto en lo personal como en lo político los rasgos orientales ²⁸. Quiere esto decir que cada vez era más acentuado su acercamiento a los iraníes, cuya fidelidad era imprescindible ante las nuevas campañas que se preparaban. Máxima expresión de ello ha de verse en el matrimonio de Alejandro con Roxana (328-327) ²⁹ y en la adopción en la corte de una de las costumbres más tradicionales y características de los iraníes: la *proskinesis*. De todo el conjunto de medidas impuestas por Alejandro ninguna hay tan discutida como ésta, tanto entonces como ahora, por su significado y alcance político ³⁰, al estar unida a la cuestión de la divinización

²⁷ La única opinión que es posible recoger de una manera clara es la formulada por Esquines en su discurso *Contra Cteifon*, 132 y 165 donde manifiesta su sentimiento de estar viviendo un momento decisivo en la historia, dado que Alejandro había conquistado un imperio universal, cuyos límites iban más allá de la *oikumene*.

²⁸ Aparte de los aspectos meramente políticos, algunos de sus biógrafos señalan cómo a partir de esta etapa se registra una metamorfosis en el propio carácter del rey, transformación que sería percibida y comentada por los antiguos. Cf. J. M. O'Brien, *Alexander the Great: the Invisible Enemy. A biography*, Londres, 1992, p. 101 ss.

²⁹ Era hija del bactrio Oxiartes: Arr. IV, 19, 5. Años después, en ocasión de las bodas de Susa (Arr. VII, 4, 4; Plut. *Alex.* 70, 3; Diod. XVII, 107, 6), donde varios de sus íntimos se casaron con mujeres iránias, él mismo tomó por esposa, pese a estar casado ya anteriormente con Roxana, a Barsine, hija mayor de Darío III y quizá también a Parisátide, hija de Artajerjes III Oco, aunque ésta no es mencionada por todas las fuentes (Plutarco y Diodoro no la citan). Este matrimonio, desde el punto de vista político, tiene un gran simbolismo, pues no sólo representaba esa pretendida mezcla de pueblos, sino reforzaba la legitimidad de Alejandro, en cuanto que los posibles frutos de estas uniones serían descendientes legítimos y de la misma sangre de los Aqueménidas.

³⁰ Lógicamente la polvareda suscitada sólo se comprende a partir de la creencias griegas que consideraban a los griegos y todo lo griego en general, superiores a los bárbaros. Cf.

de Alejandro. Este gesto oriental de arrodillarse en presencia del rey resultaba intolerable para los macedonios y de hecho constituirá uno de los motivos que sembraron la inquietud y el malestar entre éstos, especialmente los compañeros, reactivando la facción tradicionalista que Alejandro había tratado de acallar mediante las condenas de Parmenión y Filotas ³¹.

En realidad todo el problema estriba en la distinta valoración de la *proskinesis* por parte de persas y griegos ³². Para los primeros, se trataba de una costumbre inveterada que se encuentra en todos los niveles de la sociedad persa como signo de jerarquía, de suerte que todo inferior lo cumplimentaba ante el superior. Los griegos lo consideraban, sin embargo, un acto cultural que sólo los dioses eran susceptibles de recibir ³³ y excluido por tanto para los hombres ³⁴. Por otra parte, tal posición de arrodillarse ante un hombre era considerada contraria a la dignidad humana en tanto que implicaba total sumisión y contradecía el concepto de *eleutheria* ³⁵. Teniendo en cuenta, por tanto, tales creencias, no es extraño que su introducción despertara oposición, como nos enseña el episodio protagonizado por Calístenes de Olinto. Éste, tras hacer una clara distinción entre los honores humanos y los divinos —no separando, sin embargo, el aspecto protocolario de la *proskinesis* de sus implicaciones religiosas y políticas— se opuso públicamente a dispensársela a Alejandro ³⁶. Significaba,

lo dicho a propósito de Aristóteles. Para una visión de las tendencias existentes en la investigación contemporánea, cf. J. Seiber, *Alex. d. Gros.*, pp. 202-204.

³¹ En este mismo contexto se inserta también el episodio de Clito, uno de los miembros del círculo real, que en el transcurso de un banquete, con la lengua desatada por los efectos del vino, hizo al rey una serie de reproches, entre ellos la posición ventajosa otorgada a los persas vencidos y la orientalización, en definitiva, de la monarquía. La discusión acabó con la muerte de Clito al cual el propio Alejandro atravesó con un dardo. Plut., *Alex.*, 50, 1 ss.; Arr, IV, 8, 1-8; Q. Curc., VIII, 1, 28-52. Una discusión sobre las versiones ofrecidas por las fuentes se encuentra en J. Seibert, *Alex. d. Gros.* pp. 141-142.

³² Herod. I, 134.

³³ Lo dicho no implica necesariamente que los griegos interpretaran la *proskinesis* persa como un acto de culto, ni que la propia monarquía fuera tenida como divina. Aparte de un testimonio de Esquilo *Pers.*, 588-9, donde presenta dicho acto como cultural, otros testimonios apuntan en la dirección señalada. Cf. A. B. Bosworth, *Conquest and Empire*, p. 284.

³⁴ Cf. los testimonios aportados en este sentido por algún autor griego; Herod. VII, 136, 1; Isócr., IV, 151.

³⁵ Jenof., *Hell.* IV, 1, 35.

³⁶ Sobre ello las fuentes dan dos versiones: una, debida a Q. Curcio (VIII, 5, 8-24) y Arriano (IV, 10, 5-12, 2); la otra, emanada de Cares de Mitilene, chambelán de la corte, presunto y directo testigo del suceso, recogida por Plutarco (*Alex.* 54, 4-6) y Arriano (IV, 12,

desde luego, una derrota para esta política de mezcla étnica, ideológica, etc. promocionada por él, por lo cual el asunto se zanjó con la muerte del historiador, a resultas de su presunta implicación en la llamada conjura de los Pajes (verano del 327)³⁷.

La postura de Calístenes es, de todas formas, fácil de comprender si se parte del hecho de que era griego y su mentalidad, por tanto, griega. Ciertamente el historiador no sólo compartía la opinión que hacía de Alejandro un personaje de naturaleza suprahumana, aceptando que, como ser excepcional, pudiera ser hijo de un dios, sino que de hecho su colaboración en la difusión entre los griegos de la idea de que Alejandro participaba de naturaleza divina, había sido decisiva³⁸. Esto era algo que un griego podía admitir sin mayores problemas. No sucedía lo mismo, sin embargo, con dispensar culto a un hombre vivo. Del mismo modo, que Alejandro diera el mismo trato a vencedores y vencidos, adoptando las costumbres de éstos, incluida aquella, la *proskinesis*, que había sido desde siempre considerada por los griegos como un acto de servidumbre, propio de los bárbaros, era algo que provocaba un rechazo visceral.

3-5). La investigación moderna interpreta una y otra en el sentido de aceptar una y rechazar la otra, o bien, como hace P. Gourowski, *op. cit.*, p. 48 ss., admitiendo ambas, considerándolas dos episodios sucesivos de un mismo hecho. En la primera de ellas, Anaxarco, en el transcurso de una charla habitual entre persas, sofistas y macedonios, expuso su opinión, según la cual Alejandro debía ser considerado un dios con mayor justicia que Dioniso o Heracles. Opinaba que el rey debía ser honrado por los macedonios con honores divinos, ya que así lo harían después de muerto. Los que compartían sus ideas se mostraron partidarios, dice Arriano, de la instauración de la *proskinesis*. Pero los macedonios, irritados, callaron, tomando entonces la palabra Calístenes para expresarse en el sentido manifestado en el texto, resaltando el hecho de que ni siquiera Heracles recibió mientras vivió honores divinos, por lo cual desaprobaba la arrogancia de Alejandro. Al finalizar, y ante la impresión del discurso entre los macedonios, el rey, aunque contrariado, liberó a éstos de la obligatoriedad de hacer tal gesto.

En la segunda versión —las palabras de Arriano y Plutarco coinciden a veces casi exactamente— se nos relata más bien un ceremonial en el transcurso del cual Calístenes, el único de los asistentes, no cumplió el acto de postración ante Alejandro —o ante el altar en el texto plutarquiano— y éste se negó entonces a recibir de él el beso, signo de lealtad y afecto recíproco. Caído en desgracia ante Alejandro, murió poco después, bien por enfermedad o ahorcado (Arr. IV, 14, 3).

³⁷ P. Gourowski, *op. cit.* p. 49 ss. analiza con detalle el porqué de la implicación de Calístenes en este asunto en función de dos documentos, que asume como presumiblemente auténticos, de la mayor importancia: son éstos dos cartas de Alejandro, dirigidas una a Cratero y otra a Antípatro. Para la iluminación de su contenido, el autor recurre a otra carta, dirigida por Aristóteles al rey macedonio, de la que sólo se nos ha conservado una copia en árabe, estando perdido el texto griego.

³⁸ Cf. Arr. IV, 10, 2. Hay que subrayar que el término griego es *metousia tou theou*, es decir, participaba de la naturaleza divina, no era dios, por tanto.

No tan explicable, por el contrario, es la posición del propio Alejandro respecto a este asunto, pues indudablemente sería consciente de las resistencias que su imposición podía despertar entre los macedonios. La única respuesta posible consiste en asumir que el monarca estaba ya entonces convencido de su divinidad, de ser superior a Heracles y Dioniso, como los aduladores de su entorno propagaban ³⁹, lo cual, unido a sus deseos de equiparar a persas y macedonios también en el ámbito de la corte con objeto de enfatizar la universalidad de su monarquía ⁴⁰, convertía el acto de la *proskinesis* en algo natural y deseable por el carácter religioso que encerraba. Por lo demás, los testimonios correspondientes a los últimos años de Alejandro, aunque escasos, apuntan hacia una acentuación cada vez más pronunciada de los rasgos que lo caracterizaban como dios: así, su aparición bajo la forma del dios Amón, vestido de púrpura y tocado con los típicos cuernos de la divinidad egipcia, detalle este con el que se le representa tanto en el sarcófago de Alejandro, cuanto en los tetradracmas de Lisímaco. Pero como evidencia de la existencia de un culto real mientras vivía, tan sólo se puede citar un pasaje de Efipo y otro de Filarco ⁴¹.

Desde el punto de vista militar, Alejandro estuvo ocupado entre el 327 y el 324 en la gran expedición a la India. Pretendía no sólo reconquistar los territorios anteriormente sometidos a los persas —al parecer y aunque es ésta una cuestión debatida por lo dudosa, se extendían sólo hasta el valle del Kabul ⁴²— sino ampliarlos hasta el Océano, próximo, en su propia opinión y en la de los que le rodeaban, al Punjab. No obstante, las motivaciones de Alejandro no se circunscribían únicamente a seguir los pasos de los Aqueménidas, sino que un

³⁹ Sobre esta cuestión, cf. J. Seibert, *Alex. d. Gros.*, pp. 204-206.

⁴⁰ Sobre el trasfondo político de esta última etapa, la fusión progresiva de los iranos en el ejército y sus consecuencias, véase el análisis de P. Gourowski, *op. cit.*, p. 57 ss. En todo caso, sus pretensiones tenían como objetivo no una orientalización total y completa, sino la consecución de la *homonoia* entre ambos pueblos y el equilibrio entre uno y otro.

⁴¹ Respectivamente *FGH* 126 F 5; Ath. 539 F = *FGH* 81 F 4. El primero, Efipo, menciona el hecho de quemarse incienso ante él, siendo esperado en un silencio reverencial; el segundo, a propósito de las recepciones de Alejandro, se expresa en términos similares. El discutido pasaje de Arriano (VII, 23, 2) puede considerarse alusivo a la cuestión pero, en todo caso, su tono es marcadamente irónico, pues hablando de las embajadas griegas enviadas a Babilonia para honrarle, dice que iban coronados y que llevaban coronas a Alejandro, "como si se tratara de teos venidos a venerar a algún dios". De tal comentario no me parece lícito deducir la existencia real del culto.

⁴² Los habitantes del valles del Kabul contribuyeron al ejército de Darío con caballería y elefantes, cf. Arr. III, 8, 3.

factor decisivo inspirador de tales proyectos, fue la imitación de las hazañas de su antepasado Heracles y de Dioniso, el cual habría comenzado su avance triunfal a Occidente a partir de tierras indias.

Los éxitos del ejército alejandrino en los valles de los ríos que surcan el Punjab, correspondientes al NE. de Paquistán y NO. de la India actuales, tuvieron como consecuencia la sumisión de los rajás que dominaban las diferentes zonas, producida unas veces de forma voluntaria y otras forzada. Uno de los episodios más sobresalientes fue la estancia de Alejandro en Taxila, donde él y los suyos tuvieron ocasión de conocer las prácticas ascéticas de los brahmanes, que les impresionaron vivamente. Su encuentro con los gymnosofistas o filósofos desnudos, que vivían de ese modo a las afueras de la ciudad, es narrado con diferentes tintes por las fuentes. En todo caso, uno de ellos, de nombre Coenus, se unió al rey, constituyendo un instrumento eficaz en sus tratos con los indios nativos.

El dominio de Alejandro en la citada región, basado en el sometimiento de los dinastas que las había dominado hasta entonces, prestos a retomar el control de la situación una vez ausente la fuerza militar, se demostró por ello, frágil y poco duradero. Otras veces eran los poderosos e influyentes brahmanes los incitadores de revueltas populares contra el poder extranjero. Pero fue la negativa de las tropas macedonias a continuar un avance que consideraban sin sentido, cansadas por unas campañas ininterrumpidas de las que no obtenían beneficios claros, lo único que obligó a Alejandro a abdicar de sus proyectos y regresar. Los intentos realizados por el rey para disuadirlos fueron inútiles. Tales circunstancias marcan el fin de la expansión macedonia en el Norte de la India.

El retorno de Alejandro a Susa, en el 324, está marcado por otra de las iniciativas más sonadas del rey: las bodas de Alejandro y numerosos miembros de su propio círculo de amigos y generales con mujeres persas, llevadas a cabo en una ceremonia fastuosa de gran duración y celebrada de acuerdo con las costumbres persas⁴³. Él mismo tomó dos nuevas esposas, la hija mayor de Darío y la más joven de Artajerjes III; su inseparable Hefestión lo hizo con otra hija de Darío; Nearco, Ptolomeo y Eumenes con miembros de la familia de Artabazo, emparentada con casa real; Seleuco con Apame, hija del bactriano Espitamenes, etc. Indudablemente se trataba de un acto cargado de simbolismo, pero las interpretaciones modernas difieren en lo relativo a su significado, en función también de la que se dé a la ideología alejandrina. ¿Pretendía Alejandro poner en situación de

⁴³ Arr. VII 4, 1-8; Plut. *Alex.* 70, 3; Diod. Sic. XVII, 107, 6; Just. XII, 10, 9-10.

igualdad a macedonios y griegos con las poblaciones asiáticas sometidas, o sólo a macedonios y persas? Su política de mezcla ¿hasta qué punto pretendía llevarla a cabo? ¿Pensó realmente en la unión de la humanidad, en una hermandad de toda la población? Así, las bodas de Susa señalarían la fusión de las aristocracias griega y persa en una sola clase dirigente, lo cual no parece que fuera el caso pues no se dio un proceso paralelo de promoción de la nobleza persa. Quizá haya que suponer más bien que las medidas adoptadas por Alejandro se inscriben en un contexto de búsqueda de equilibrio como única fórmula en la que asentar su autoridad. Efectivamente asistimos a una iranización de la corte, como ya hemos visto con anterioridad, pero a la par, el rey, tras regresar de la India, colocó al frente de las satrapías sobre todo a macedonios.

El retorno de la India señala también la promoción por el propio Alejandro, sin pudor, quizá incluso compulsivamente, de su divinidad⁴⁴ y en especial después de la muerte de Hefestión, su amigo inseparable, acaecida en otoño del 324, a quien por orden del rey se le dispensó un culto de héroe. Nuestra información de esta cuestión procede en especial de las ciudades griegas⁴⁵. De acuerdo con algunos testimonios, relativos sobre todo a Atenas, Alejandro parece haber recibido un auténtico culto en calidad de dios vivo⁴⁶, pese a la existencia de opiniones contrarias a ello. Los datos que para este proceso aportan las ciu-

⁴⁴ Se trata de un conjunto de problemas ampliamente debatidos por la investigación en cuanto que son múltiples las cuestiones que plantea, todas de una gran trascendencia histórica. J. Seibert, *Alex. d. Gros.*, p. 192 ss. formula algunas de las más relevantes y proporciona una panorámica bibliográfica acerca de todo ello.

⁴⁵ Respecto a las regiones orientales, sólo es posible entrever la situación a partir de alguna cita de las fuentes. Cf. Plut. *Alex.* 28, 1; Arr. VII, 29, 3; Q. Curc. VIII, 8, 15. Alguna información se puede obtener también a partir del estudio de documentos numismáticos: P. Gourowski, *op. cit.*, p. 61 con las correspondientes notas en pp. 282-283.

⁴⁶ Fue al parecer Demóstenes quien, tras rechazar la idea en primera instancia, propuso la concesión a Alejandro de los honores divinos. Las noticias se insertan en el contexto del juicio llevado a cabo contra Demóstenes en dicha ciudad en marzo del año 323. Hipérides, *Contra Demost.*, cols. 31 y 32 le echa en cara el conceder a Alejandro la cualidad de hijo de Zeus y de haber propuesto la erección de una estatua del rey como dios invencible *theos aniketos*. En otro lugar, el mismo autor (*Epitaf.*, 21) se lamenta de que bajo dominación macedonia les había sido impuesto a los griegos que dispensaran honores religiosos a hombres vivos en detrimento de las prácticas religiosas tradicionales. Dinarco, por su parte, *Contra Demost.*, 94 da cuenta de esa vacilación del orador, que acabó por admitir el reconocimiento como dios del rey macedonio. Sobre Esparta nuestra información es todavía más deficiente y lo único que es posible decir es que hubo discusión en torno a la concesión de tales honras a Alejandro (Plut. *Moral.*, 219 E). Naturalmente la parquedad y ambigüedad de nuestra documentación justifica la defensa de teorías encontradas por parte de los investigadores. Cf. J. Seiber, *Alex. d. Gros.*, pp. 192-202.

dades minorasiáticas e insulares se refieren a la existencia allí de cultos a Alejandro en los siglos posteriores a su muerte ⁴⁷, pero es sumamente probable que las mismas propuestas planteadas en Atenas o Esparta se reprodujeran en este ámbito. No obstante, esta faceta de Alejandro, cualesquiera fueran las motivaciones que quieran verse en ello, consagró definitivamente su figura, colocándola, gracias a sus logros personales, en un punto nunca alcanzado por hombre alguno y, traspasando los límites de la historia, se convirtió en leyenda ⁴⁸.

La figura de Alejandro quedaría incompleta si no hiciera alguna alusión a los *Hypomnemata* o *Últimos proyectos* de Alejandro. Dado que la muerte le sobrevino siendo muy joven, el 10 de Junio del 323, teniendo, pues, 33 años; mucho se ha hablado acerca de dicha cuestión. En principio hay que decir que no se trata de meras especulaciones sin fundamento, pues las fuentes —Arriano, Plutarco— nos transmiten cierta información contenida en lo que habría sido el *Diario real* ⁴⁹.

Diodoro, por su parte, ofrece una discusión más detallada ⁵⁰, basada, según coincide en señalar la crítica más reciente, en la narración de Jerónimo de Cardia, historiador totalmente fiable ⁵¹, protegido de Eumenes de Cardia que la habría tomado a su vez de los propios *memoranda* del rey. No obstante el escepticismo de algunos autores al respecto, algunos de los puntos transmitidos por Diodoro son no sólo creíbles, sino que se adaptan plenamente a las pautas de conducta de Alejandro. Así, la proyectada construcción de una flota que habría de emplearse en la captura de Cartago y otros poderes del Medite-

⁴⁷ Los casos están citados por A. B. Bosworth, *Conquest and Empire*, p. 289 s.

⁴⁸ El tema de la aceptación de la figura de Alejandro por sus sucesores y la posteridad en general también se cuenta entre los preferidos de la investigación moderna. El tratamiento de algunas de las cuestiones más interesantes que suscita puede verse en R. M. Errington, "Alexander in the hellenistic World" pp. 137-179 y G. Wirth, "Alexander und Rom", pp. 181-210, en *Entretiens de la Fondation Hardt XXII Alexandre le Grand. Image et Réalité*. Muy reciente es la de A. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics, Hellenic Culture and Society*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1944 (*non vidi*).

⁴⁹ Este documento proporcionaba información del día a día del rey macedonio durante los últimos diez meses de su vida y había sido compilado por su secretario Eumenes de Cardia. Así, Arriano (VII, 1, 2-3) menciona los planes del rey relativos a circunnavegar Arabia y África, para, desde las orillas occidentales del Mediterráneo, conquistar Libia y Cartago. Igualmente habría pretendido expansionarse por la ribera del Mar Negro y el mar de Azov, a la par que por Sicilia e Italia. Plutarco (*Alex.*, 68, 1) recoge lo mismo aproximadamente.

⁵⁰ XVIII, 4, 2-6.

⁵¹ Cf. la discusión sobre todo esto en J. Seibert, *op. cit.* pp. 7-10.

rráneo occidental; la de abrir una ruta costera a lo largo del litoral africano hasta las columnas de Hércules, dotándola a su vez de los correspondientes puertos; trasplante recíproco de poblaciones entre Europa y Asia; construcción de siete magníficos templos —tres en Grecia (Delos, Delfos y Dodona), tres en Macedonia (Dium, Anfípolis, y Cirno) y otro para Atenea, en Ilión—, etc. De modo inmediato tendría previsto conquistar la península arábica, pues los árabes eran los únicos habitantes de esta parte de Asia que no le habían rendido homenaje. Probablemente, dice Bosworth, en este momento la concepción de Alejandro de su propia grandeza se había convertido en algo obsesivo ⁵². Pero la muerte le impediría llevar a efecto sus proyectos, una muerte cuya verdadera causa se cuestiona —unos hablan de envenenamiento, otros de diferentes enfermedades como leucemia o malaria— pero a la que contribuyó sin duda la afición al vino del rey, acentuada hasta límites increíbles en los últimos tiempos de su vida.

⁵² *Op. cit.*, p. 211.

POESIA Y CIENCIA EN VIRGILIO

Por MARIO GEYMONAT

Ante todo, deseo agradecer muy vivamente por haberme invitado a hablar de Virgilio aquí, en América Latina, geográficamente tan lejana de mí pero, desde un punto de vista cultural, absolutamente cercana a la Europa antigua y moderna, donde con coraje mantenéis la tradición clásica griega y latina y lleváis adelante estudios filológicos serios e importantes.

Y vamos al tema de hoy, "Poesía y ciencia en Virgilio", un argumento circunscrito pero no descontado, en el cual "ciencia" es entendida, ante todo, como un aspecto de la filosofía. En el mundo antiguo, en efecto, como en el resto del nuestro, la ciencia implicaba una constante reflexión filosófica, y no siempre en una única dirección.

Un argumento como éste puede ser considerado en dos modos, diría, especulares, es decir, "Virgilio y la ciencia" o también "La ciencia y Virgilio". Dejo de lado en esta ocasión el tema "Virgilio como fuente de ciencia", en la acepción querida a Domenico Comparetti de leyendas sobre el poeta antiguo como nigromante y como mago, salvo una indicación que desearía hacer sobre Virgilio como autor de versos oraculares, fuente de conocimiento absoluto.

Hay una referencia en la *Vida de Adriano* en la *Historia Augusta* (2, 8) en la que se cuenta cómo el futuro emperador, hombre de cultura que, como es conocido, amaba el estilo arcaico (*genus vetustum dicendi*) y prefería Catón a Cicerón y Ennio a Virgilio, resuelve consultar las *sortes Vergilianae* para saber cuál era la real disposición de Trajano en sus confrontaciones (*cum sollicitus de imperatoris erga se iudicio Vergilianas sortes consuleret*). Las *sortes Vergilianae* eran una consulta fortuita del texto de Virgilio para obtener información sobre el presente y sobre el futuro: en el caso de Adriano sobresale la imagen de Numa Pompilio, en la *Eneida VI*, 808-12, un oráculo absolutamente positivo.

De esta práctica hay también ejemplos modernos, como un par de capítulos del libro III del *Gargantúa* de Rabelais (10 y 12) en el que el ratero Panurgo consulta las *sortes Vergilianae*, bajo la guía de Pan-

tagruel, para recibir de ellas luces sobre el proyectado matrimonio. Res-pecto de esto, en esta perspectiva, se lee de modo divertido la solemne clausura de la IV égloga, el primer verso del que se echa mano:

Nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est

“ni un dios lo hace digno de su mesa, ni una diosa de su lecho”.

Explica en alta voz Pantagruel: “Esto no suena a vuestro favor. De aquí resulta que tu mujer fornicará y tú serás, en consecuencia, cornudo. La diosa que no les será propicia es Minerva, virgen muy temida, divinidad poderosa y resplandeciente, enemiga de los cornudos, de los mariposones, de los adúlteros; el dios es nada menos que el Júpiter tonante y resplandeciente de los cielos” (III 12)¹.

Lástima que en la muy benemérita *Enciclopedia Virgiliana* (Roma, 1984-91) faltan las voces *ciencia*, *sortes*, *Adriano* e incluso *Rabelais*, los argumentos que he tocado hasta ahora. Y pensar que en las *sortes Vergilianae* encontraba placer todavía en la primera guerra mundial un refinado filólogo clásico como David Ansell Slater que, valiéndose de Virgilio, intentaba prever el efecto que habrían tenido las bombas alemanas lanzadas sobre Londres desde el dirigible Zeppelin, y cuando leyó los versos 59-63 del libro IX de la *Eneida*, la célebre comparación de Turno que asedia en vano el campo troyano, con el lobo que se enfurecía en torno de un aprisco bien protegido (*asper et improbus ira / saevit in absentis*, “feroz y furioso se enfurece contra los ausentes”), extrae la conclusión, luego revelada exacta, de que la ciudad sobreviviría a los ataques furiosos del cielo al igual que aquellos corderos *tuti sub matribus* “seguros bajo las madres”². Será el caso de repetir el experimento para prever qué cosa nos esperan verdaderamente en el inicio de este tercer milenio...

Pero basta de bromas. El conocimiento *a priori* que se pide con estas prácticas a Virgilio y a las antípodas de la ciencia alejandrina, aquella por la cual me parece que se pueda advertir un real interés en los versos juveniles de las *Bucólicas*, es, en modo diverso y en cierta manera más maduro, en las *Geórgicas* y luego en la *Eneida*.

Comencemos por la égloga III, una de las más antiguas, compuesta, quizás, inmediatamente después de la II, con un comienzo “rústico”, declaradamente “pastoril”:

“Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? An Meliboei?

¿Dime, Dametas, de quién es este ganado, ¿acaso de Melibeo?”

¹ La traducción italiana de Rabelais es de Augusto Frassinetti, Milán, Rizzoli, 1984.

² Por éste y otros episodios por el estilo, véase R. Hamilton, *Fatal Texts: the “Sortes Vergilianas”*, in “*Classical and Modern Literature*” 13, 1993, pp. 309-36.

Exactamente en la mitad del poema Virgilio hace una elaborada descripción de dos copas ofrecidas como premio por Menalcas en la competencia poética con Dametas, y de otras dos a cambio. En el medio (vv. 40-42) están puestas de relieve dos figuras emblemáticas:

In medio duo signa, Conon et quis fuit alter,
descripsit radio totum qui gentibus orbem,
tempora quae messor, quae curvos arator haberet?

“En medio dos figuras, Conón y —¿quién fue el otro, el que con un compás describió a los pueblos el orbe todo, cuáles sean las estaciones para el que cosecha, cuáles para el curvo arado?”

Son versos refinadamente helenísticos: Conón, nacido en Samos pero residente en Alejandría, era el astrónomo que en el 245 a.C. había advertido una luminosidad despeinada entre *Leo* y el Boyero, una constelación hasta entonces desconocida, que con genial imaginación adulatora el científico quiso identificar con la cabellera que la reina Berenice había ofrecido como voto por el feliz retorno del marido Tolomeo Evergetes de la guerra contra Antíoco de Siria y que, misteriosamente, había desaparecido del templo de Arsínoo en el Canope. La atribución, como es sabido, fue argumento de un conocido poemita de Calímaco traducido al latín por Catulo (y luego al italiano por Foscolo)³: la referencia del joven Virgilio es aquí una alusión a dos poetas clave de su formación literaria, pero representa, también, un homenaje a la astronomía, en el mundo clásico, disciplina-puente por excelencia entre ciencia y poesía (se piensa en los *Fenómenos* de Arato, retomados de manera literal en lengua latina en los *Ephemeris* de Varrón Atacino y sucesivamente traducidos por Cicerón, Germánico y Avieno, además de ser una de las fuentes más importantes de Manilio).

En esta perspectiva se presenta todavía como más interesante la pregunta sin respuesta que viene luego: *quis fuit alter?* Ésta, por su parte, señala la rusticidad de Menalcas a quien no le ayuda la memoria, pero no sorprende que los escoliastas antiguos y los estudiosos modernos hayamos dado múltiples respuestas y de modo diverso estimulando este problema. Los *Scholia Veronensia*, quizá el más inteligente e informado de los comentarios tardo-antiguos de Virgilio, desgraciadamente con muchas lagunas, refieren siete posibles soluciones: los astrónomos Eudasio, Euctemón, Hiparco, los matemáticos Arquímedes y Euclides, los poetas Hesíodo y Arato (¡he aquí otra hermosa conjunción de ciencia y poesía!). En el caso de Arquímedes, la hipótesis que a mí me

³ Sobre toda esta problemática remito al bello volumen de N. Marinone, *Berenice da Callimaco a Catulo*, Bolonia, Patron, 1997.

parece más verosímil, al silenciar su nombre Virgilio resolvía una precisa dificultad métrica (*Archimedes* comienza con un crético larga-breve-larga, y no podía, por tanto, estar en el hexámetro). El científico Arquímedes, en verdad, asesinado por un tosco soldado de Roma al que habría increpando pidiéndole que no interrumpiera sus investigaciones (*Noli turbare circulos meos*), era conocido en Roma por haber sido el artífice del gran planetario llevado como botín de guerra por el gran Marcelo (se lo admiraba sin reservas en la edad de los Escipiones —de él habla Cicerón, *De re publica* 1, 13— y quizá todavía después de las guerras civiles). Arquímedes había sido contemporáneo y amigo de Conón, y en los versos del joven Virgilio estas dos personalidades podían bien representar en el campo de las ciencias exactas las dos grandes ciudades de Siracusa y de Alejandría, que en la poesía habían expresado Calímaco y Teócrito, los poetas más admirados e imitados por Virgilio en las *Bucólicas*.

En el período helenístico no era tan neta la división entre las “dos culturas”, la humanística y la científica, como la que se advierte en el mundo contemporáneo, y esta separación tampoco era tan neta en Roma, aunque sólo pensemos en Varrón Reatino, *doctissimus Romanorum*, de cuyas obras de agricultura, historiografía, de erudición Virgilio fue diligente lector (véase sobre él, al respecto, la voz de Nicholas Horsfall en la *Enciclopedia Virgiliana*). Varrón por lo demás había sido también autor de textos poéticos o en parte poéticos, desde las *Saturae Menippeae* hasta las *Imagines*, estas últimas retratos de personajes de la mitología y de las historias griega y romana, cada uno ilustrado mediante un diseño y un breve epigrama.

Pero volvamos a nuestra égloga III, donde también se pone en evidencia algún parecer del joven Virgilio sobre la ciencia. Me refiero a ese par de acertijos de dos versos cada uno con que concluye la competencia en el canto (104-107):

DAMETAS:

Dic, quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,

Tris pateat caeli spatium non amplius ulnas.

“Dime, y serás para mí como el gran Apolo, en qué tierra se abre un espacio de cielo no más amplio que tres codos”.

MENALCAS:

Dic, quibus in terris inscripti nomina regum

Nascantur flores, et Phyllida solus habeto.

“Dime en qué tierras nacen las flores escritas con nombres de reyes: y ten tú solo a Filis”.

El segundo acertijo parece más fácil, y también el premio —“tendrás tú solo a Filis”— resulta más concreto y accesible que la promesa de lle-

gar a ser “como el gran Apolo”. La flor sobre la cual están escritos nombres de reyes es, con toda probabilidad, el jacinto, en cuyos pétalos se creía leer las letras griegas “AI”. Sobre eso se daban dos explicaciones: la flor habría nacido de la sangre de Áyax que se suicidó después de la contienda con Ulises por las armas de Aquiles en Troya (“AI” era la inicial de su nombre), o bien el jacinto habría nacido de la sangre del príncipe homónimo *Hyacinthus*, muerto accidentalmente por su amante Apolo, y las letras significarían el grito de dolor del dios (Ovidio, *Metamorfosis* 10, 215-16: *ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI / flor habet inscriptum*). En este acertijo la respuesta múltiple –Esparta y Troya– se esconde –yo creo– el homenaje a un poeta que había cantado el amor pedofílico de Apolo (Nicandro, como sospechaba Cazzaniga, o más probablemente Euforión, como parece poder deducirse de algunos fragmentos).

Desde el punto de vista de nuestras consideraciones, más interesante resulta el acertijo de Dametas: “Dime, y serás para mí como el gran Apolo, en qué tierra se abre un espacio de cielo no más amplio que tres codos”. Los antiguos escolios proponen sobre esto soluciones un poco diversas:

1) (¡una solución curiosa!) sería una referencia a la tumba de un tal Celio mantuano que, habiendo quebrado, había conservado de sus antiguas propiedades sólo un terreno de tres codos, exactamente cuanto podía bastar para ser allí sepultado (según el testimonio de Asconio Pediano, un gramático que vivió apenas un siglo después de nuestro poeta, transmitido en los *Scholia Bernensia*; así, el acertijo sería una trampa puesta por Virgilio a los futuros intérpretes (también a nosotros entre ellos...); *in hoc loco se grammaticis cruce[m] fixisse*;

2) la gruta en Sicilia de la que Plutón habría salido para raptar a Proserpina (¡y estamos ya en la pura mitología!);

3) un pozo cualquiera en cuyo fondo, como explica Servio, *cum quis descenderit, tantum caeli conspicit spatium quantum putei latitudo permiserit*. Interesante era el caso particular recordado por el antiguo comentador: *alii vero volunt putem significari, qui est in Siena, parte Aegypti, quem ad hoc nimiae altitudinis philosophi effoderunt* (se nota que los hombres de ciencia son llamados *philosophi*), *ut probarent locum illum esse solum, quem recto intuitu sol inradiaret: nam ante diem octavum Kalendas Iulias* (esto es el 24 de junio), *quando in centro suo sol est, lumine suo tam ima illius putei quam summam terram inradiat*. Se trata del pozo de Syène, exactamente sobre el trópico de Cáncer, en Egipto, donde que los rayos solares entran perpendicularmente el día del solsticio de verano; el pozo había servido a Eratóstenes para calcular con gran precisión la medida de la circunferencia terrestre (Servio no explicita el nombre del geógrafo y astrónomo alejandrino, nacido en

Cirene como Calímaco y en algún modo su alumno, autor él también de versos tales como un delicioso epigrama sobre la duplicación del cubo que está junto a una carta de Eratóstenes transmitida en el comentario de Eutocio al *De sphaera et cylindro* de Arquímedes)⁴.

Entre las otras posibles soluciones que han sido propuestas desde diversas perspectivas respecto del acertijo de la *Égloga* III, recuerdo dos:

4) "en qué tierras se abre un espacio de cielo no más largo que tres codos" serviría para indicar la amplitud necesaria de un papiro como para contener una obra breve, pero completa, de astronomía, en este caso probablemente los *Fenomeni* de Arato. Se debe recordar que el inicio simbólico de este poema estaba significativamente repetido por Dametas al principio del canto amebeo (v. 60): *Ab Iove principium*.

5) el acertijo podría finalmente referirse a un planetario como el de Arquímedes que Marcelo había llevado de Siracusa a Roma, o el verdaderamente maravilloso de Posidonio que Cicerón cuenta haber admirado en Rodas (*De natura deorum* 2, 88). En este caso *dic quibus in terris* parecería presuponer una respuesta múltiple (Roma y Rodas).

El problema no es comprobar o rechazar una solución específica, sino tomar conciencia de cómo todas constituyen un vínculo evidente entre disciplinas diversas, confirmando que a los ojos del joven Virgilio y de los romanos cultos y refinados de su generación los hombres de ciencia de Siracusa y de Alejandría merecían loas en cierto modo coherentes con las de los maestros de poesía, primeros entre todos, Teócrito, Calímaco y Arato.

Antes de dejar las *Bucólicas*, los encantadores poemas juveniles de nuestro poeta, querría agregar algo sobre números, en particular sobre el "tres" (de *tris ulnas*, "tres codos", hemos dicho a propósito de la *Égloga* 3, 105). El "tres" aparece como una llave mágica de lectura particularmente en el elaborado juego aritmético que leemos en el canto de Alfesibeo (*Égloga* 8, 73-78):

*Terna tibi haec primum triplici diversa colore
licia circumdo, terque haec altaria circum
effigiem duco; numero deus impare gaudet.
Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;
necte, Amarylli, modo et: "Veneris" dic "vincula necto".*

"Ante todo estos triples hilados diferentes de triple color ciño en torno de ti, y tres veces alrededor de estos altares llevo tu imagen; la deidad se complace con el número impar. Ata con tres nudos, Amarilis, cada uno de los tres colores ata, Amarilis y di solamente 'ato los lazos de Venus'".

⁴ Sobre esto he escrito algo en el lejano 1962: *Nota critica ad Eratostene, 35,4* Powell, in "RIL" 96, pp. 96-100.

Como se revela en la compleja voz *numerali* de la *Enciclopedia Virgiliana* (di Nevio Zorzetti): “el juego numérico en la *Bucólica* 8ª es tanto más elaborado, cuando Virgilio tiene como modelo a Teócrito (sea el *Idilio* II, donde hay estrofas iguales de cuatro versos con intervalo de un estribillo, sea el *Idilio* I, con estrofas desiguales), pero construye un marco de nueve estribillos; además, presenta uno modificado como clausura, e inserta tres estrofas de doce versos, cada una formada por tres secciones desiguales de tres, cuatro y cinco versos, no siempre en el mismo orden, pero enlazados por la relación 3 a la segunda, más 4 a la segunda = 5 a la segunda, que define el triángulo pitagórico” (vol. III, p. 783).

Virgilio, pues, alimentaba un interés específico, diría “pitagorizante”, por los números. Además, se debe observar que ya en la así llamada vida suetoniano-donaciana, es decir, la parte de Donato que parece remitirse al *De poetis* de Suetonio (párrafo 15), a propósito de la educación juvenil de Virgilio, se dice: *Inter cetera studia medicinae quoque ac maxime mathematicae operam dedit*. Respecto de la atención numerológica difusa en la literatura helenístico-romana (a la cual contribuyó de modo determinante Nigidio Fígulo) puede destacarse la elección de las divisiones de carácter editorial de las obras: 10 *Bucólicas* (como los 10 *Idilios* de Teócrito, al menos en la colección que él tenía frente a sí: *aurea mala decem misi* se dice precisamente en la *Égloga* III, v. 71), 4 libros de *Geórgicas* (el doble de la obra con el mismo título de Nicandro, pero el mismo número de los *Aitia* de Calímaco), 12 libros de la *Eneida* (la mitad de la división editorial alejandrina en 24 libros, ya de la *Iliada*, ya de la *Odisea*, tal como lo confirman los dos grupos de seis libros del poema virgiliano, el primero de tipo odiseico, el segundo iliádico). También el riesgo de salir de los binarios de la racionalidad se hace concreto⁵ cuando algún crítico moderno imagina al poeta continuamente a la búsqueda de juegos de cifras, secciones áureas y correspondencias numéricas, no sólo en la colección de las églogas (en la cual en verdad se la encuentra: la suma de los versos de la I (83) a los de la IX (67), que es igual a 150, así como suma los versos de la II (73) a los de la X (77), son también 150, pero igualmente en las *Geórgicas* e incluso en la *Eneida*, a pesar de estar incompleta (una de las pruebas de la supuesta autenticidad del pre-proemio *Ille ego qui quondam* sería que con aquel agregado el poema alcanzaría un total de 9900 versos, exactamente divisible por 6, con el cociente de 1650, o por 3, con el cociente de 3300:

⁵ En la égloga VIII la maga, presagiando la llegada del amante infiel, se pregunta si Dafnis retorna por fuerza de sus encantos, o si éstos son sólo un sueño que los amantes se fingen a ellos mismos (v. 108: *an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?*).

pero también en este punto, estiano, también los filólogos se ponen a divagar...).

Antes de dejar las *Bucólicas* vayamos todavía a los diez versos que abren el canto en el que Sileno describe, en la *Égloga* VI, el nacimiento del mundo (vv. 31-40):

*Namque canebat, uti magnum per inane coacta
semina terrarumque animaeque marisque fuissent
et liquidi simul ignis; ut his ex omnia primis,
omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis;
tum durare solum et discludere Nerea ponto
coeperit et rerum paulatim sumere formas;
iamque novum terrae stupeant lucescere solem,
altius atque cadant summotis nubibus imbres,
incipiant silvae cum primum surgere cumque
rara per ignaros errent animalis montis.*

“Cantaba, pues, cómo a través del gran vacío se habían unido los gérmenes de las tierras y del aire y del mar; y a un mismo tiempo los del fuego puro; cómo de estas primeras materias tomaron forma todos los principios y la misma tierra órbita del mundo; y luego, cómo había comenzado a afirmarse el suelo y a encerrar a Nereo en el ponto y a configurar poco a poco las formas de las cosas; y cómo las tierras se asombran de que un nuevo sol empiece a lucir, y cómo las lluvias caen de nubes que flotan más arriba, mientras comienzan a surgir selvas y unos pocos animales vagan a través de desconocidos montes”.

Los argumentos, el estilo, la lengua son deliberadamente lucrecianos (el *De rerum natura* había sido publicado apenas una decena de años antes). La cosmología es la de los cuatro elementos (tierra, aire, mar, fuego)⁶ de Empédocles, retomada y desarrollada por Epicuro (el debate entre críticos se ha concentrado especialmente sobre el epicureísmo más o menos ortodoxo seguido aquí por nuestro poeta). Es notable que la interpretación estrictamente epicurea del canto de Sileno remite sin más a Servio quien (en el comentario al v. 13) identificaba a Sileno con Sirón y en sus palabras encontraba huellas de las enseñanzas de la escuela epicurea de Nápoles: *nam vult exequi sectam Epicuream, quam didicerant tam Vergilius quam Varus docente Sirone*. Entre los modernos el suizo Wilhelm Spoerri es quizá quien más sólidamente ha reivindicado en la cosmología de la *Égloga* VI una total coherencia con el pensamiento de Epicuro⁷.

Interesante en este punto es, en particular, la observación de Servio

⁶ Los escritos también en hexámetros del filósofo y científico de Agrigento seguían siendo leídos en edad alejandrina, tal como lo demuestra el amplio papiro de su libro *Sobre la naturaleza*, recientemente identificado.

⁷ En particular *Zum Kosmogonie in Vergils VI Ecloge*, in “MH” 27, 1970, pp. 144-63.

al v. 41, cuando Sileno pasa imprevistamente a narrar una serie de mitos, partiendo de los *Saturnia regna* y de las piedras lanzadas por detrás de las espaldas por Deucalión y Pirra. Escribe el antiguo comentador: *quaestio est hoc loco: nam relictis prudentibus rebus de mundi origine* (exactamente los argumentos filosófico-científicos de cosmología), *subito ad fabulas transitum fecit. Sed dicimus* (explica el gramático), *aux exprimere eum voluisse sectam Epicuream, quae rebus seriis semper inserit voluptates; aut fabulis plenis admirationis puerorum corda mulceri: nam fabulae causa delectationis inventae sunt* (¿de este modo devendría “epicúrea” toda la mitología!).

Vayamos ahora brevemente a las *Geórgicas* en las que, como es obvio, pensamos inmediatamente en II, 490:

Felix, qui potuit rerum cognoscere causas
 “Feliz quien pudo investigar las causas de las cosas”.

RERUM CAUSAS, *id est physicam philosophiam*, glosa Servio, un homenaje a Calímaco, cuyo poema ejemplar se titulaba *Aitia*, las “Causas”. Se trata en Virgilio de una alusión a Lucrecio más allá de lo meramente lingüístico (*De rerum natura*, 3, 1072: *naturam... cognoscere rerum*); éste era sin duda el autor que Virgilio tenía más en mente en todo el fragmento, como es evidente por lo dos versos que siguen inmediatamente y que aluden a la exaltación lucreciana de Epicuro por haber liberado al hombre de la superstición y del temor a la muerte (*atque metus omnis et inexorabile fatum ! subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari*, feliz quien ha podido “someter bajo sus pies todos los temores, el hado inexorable, el estrépito del ávido Aqueronte”, donde se repite la imagen de la *religio pedibus subiecta* que se lee en *De rerum natura* 1, 78).

Interesante es además que estos versos cierran una invocación en la que Virgilio da cuenta de que antes de dedicarse al poema sobre la vida de los campos había emprendido un argumento científico difícil. A las Musas les había pedido, en efecto, adentrarse en la misma estructura del universo, ocupándose específicamente de astronomía (475-82):

Me vero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore,
accipiant caelique vias et sidera monstrent,
defectus solis varios lunaeque labores;
unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant
obicibus ruptis rursusque in se ipsa residant,
quid tantum Oceano properent se tingere soles
hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet.

“En cuanto a mí, ante todo, que las dulces Musas cuyo sacerdocio profeso tocado por su gran amor, me acojan e indiquen los caminos y los astros del

cielo, los eclipses del sol y las fatigas de la luna, por qué tiembla la tierra, con qué fuerza de agigantan los profundos mares cuando rompen sus barreras y descansan nuevamente sobre sí mismos, por qué los soles invernales se apresuran tanto a bañarse en el Océano o qué demora prolonga las tardías noches”.

En conclusión (v. 483: *Sin, has ne possim naturae accedere partis*) Virgilio se declara incapaz de adentrarse en estos aspectos de la naturaleza, aun cuando en las *Geórgicas* no faltan versos que plantean argumentos precisos de astronomía (basta pensar en la compleja descripción de las cinco zonas del cielo en 1, 231-56, un fragmento que retoma textualmente algunos versos llegados a nosotros del *Hermes* de Eratóstenes, fr. 16 Powell, el mismo geógrafo alejandrino a quien hace poco hemos aludido a propósito de uno de los acertijos del final de la *Bucólica* III: el pozo de Syène). En cuanto al resto se recuerda la admiración por los astrónomos griegos que Virgilio declara en la *Eneida* 6, 849-50: *caelique meatus / describent radio et surgentia sidera dicent*, “describirán con el compás los recorridos del cielo y preverán el curso de los astros”⁸.

Fueron la lección poética lucreciana y la erudita de Varrón las que estimularon al poeta de Mantua a mezclarse con descripciones técnico-científicas incluso complejas⁹. Un ejemplo para todos, la construcción del arado (*Geórgica*, 1, 169-75):

*Continuo in silvis magna vi flexa domatur
in burim et curvi formam accipit ulmus aratri.
Huic a stirpe pedes temo protentus in octo,
binae aures, duplici aptantur dentalia dorso.
Caeditus et tilia ante iugo levis altaque fagus
stivaque, quae currus a tergo torquat imos,
et suspensa focis explorat robora fumus.*

“En primer lugar, en los bosques, un olmo por su gran fuerza es domado en arco para que reciba la forma del curvo arado; a éste, en su base, se le fijan el timón de ocho pies, un par de orejas y los dientes de doble lomo. Antes se corta también un tilo liviano para el yugo y una alta haya para la mancera, que rige el eje desde atrás; el humo comprueba la solidez de estas maderas curadas en el hogar”.

¡Versos no fáciles! El instrumento¹⁰ se encuentra en la estela de una

⁸ *Radio* es la misma palabra que habíamos encontrado en la misteriosa pregunta de *Bucólica* 3, 41.

⁹ Me declaro de acuerdo con Will Richter que en la voz *tecnicismi agricolí* de la *Enciclopedia Virgiliana* contrasta la conocida opinión de Karl Büchner, quien en la *Pauly Wissowa* había sostenido que Virgilio habría “excluido los elementos técnicos a tal punto..., que a veces se puede discutir... sobre qué cosa pretende hablar” (vol. V, p. 68).

¹⁰ Sobre hallazgos arqueológicos y sobre antiguas imágenes al respecto, véase el

genérica tradición hesiódica (*Los trabajos y los días* 427-36, pero se trata de fragmentos en realidad poco comparables). Virgilio evita todo embellecimiento mitológico y formula más bien la denominación precisa de todas las partes del instrumento: palabras como *buris* (que Servio glosa *curamentum aratri*, casi una endíadis con *curvi formam... aratri*, e incluso por su infrecuente acusativo en *im*, ha tenido difusión en casi todas las gramáticas escolares de latín), y también *temo* “el timón”, y *ares* y *dentalia*, “las orejas” y “los dientes”. De tres de estos términos se da una verdadera y auténtica glosa, según la tradición calimaquea: *buris*, como hemos visto; *temo*, ilustrado por la indicación del alargamiento y del agregado *a stirpe protentus*; y también *stiva*, cuya función está aclarada por la proposición relativa con valor final. Los otros tres vocablos, *ares*, *dentalia* y *iugum* no están posteriormente ilustrados; como observa Richter: “Este tratamiento diferenciado crea un sutil equilibrio entra la lengua técnica y la poética; el fragmento habría sido menos elegante si el poeta lo hubiese explicado con el mismo procedimientos y todos sus términos” (p. 66). ¡Ya Homero, por lo demás, había descrito con oportunos tecnicismos la construcción y la botadura de la balsa de Ulises (*Odisea* 5, 241-261)!

Llegamos por fin a la *Eneida*. Dejo a propósito el fragmento más declaradamente filosófico, 6, 724-51, inspirado en el orfismo, el estoicismo, el platonismo y en particular en la doctrina ecléctica de Antíoco de Ascalón, para lo cual remito a la hermosa voz de Alberto Grilli de la *Enciclopedia Virgiliana* (vol. I, pp. 194-95), en la cual el estudioso de Milán retoma y pone al día un estudio ejemplar de Pierre Boyancé. Se trata de la doctrina de la purificación y de la transmigración de las almas que Anquises explica a Eneas exactamente en el centro del poema (¡estamos en el final del libro VI!): un espíritu interior de fuego penetra el universo difundiendo en todos sus elementos; las almas de cada uno son como pequeñas partes de él hasta la muerte del cuerpo, pero conservan vestigios de la vida terrestre, dominada por las pasiones, y deben padecer un doloroso proceso de purificación en el agua, en el aire y en el fuego. Algunas almas permanecen por siempre en los Campos Elíseos, o se precipitan en el Tártaro profundamente las malvadas: la mayor parte, empero, luego de mil años, pierde en el río Leteo la memoria y regresa para reencarnarse. Es cierto, sin embargo, que estos versos no están entre los más fascinantes de la *Eneida*, sobre todo en este

estudio de G. Forni, *L'aratro, strumento cardine dell'agricoltura antica*, in *La cultura materiale antica* (Atti del corso di aggiornamento per docenti di latino e greco del Canton Ticino, ottobre 1996), Lugano, 1999, pp. 49-122 (a Virgilio en particular están dedicadas las pp. 65-67 y 76-77).

libro VI tan lleno de tensión poética: el encuentro con Dido, los condenados, Caronte, Cerbero, y después los Campos Elíseos, con su teatro de gloria y de batalla, los dos Marcelos, etc.

El último argumento al que deseo abocarme hoy, y que trata seriamente de Virgilio en el último libro del poema mayor, es la medicina, una ciencia que, como hemos visto, lo había apasionado ya durante los estudios juveniles: *Inter cetera studia medicinae quoque ac maxime mathematicae operam dedit (Vita donatiano-suetoniana, párrafo 15)*. Entre los críticos, o los hipercríticos, no falta quien quiera poner en duda la veracidad de la noticia biográfica, aun suponiendo que la misma derive de algún procedimiento autocatalogable (Ettore Paratore en el volumen *Una nuova ricostruzione del "De poetis" di Suetonio*, Bari 1950, p. 256); yo, en cambio, soy más bien del parecer de Adelmo Barigazzi, quien ha sostenido que Virgilio era "llevado por su vocación a la poesía científica e inmerso en los estudios de filosofía, de medicina, de astrología"¹¹.

Por otra parte, un interés específico por la medicina, en este caso veterinaria, es ya evidente en la descripción de la peste del Nórico en el libro III de las *Geórgicas* (a partir del v. 440: *Morborum quoque te causas et signa docebo*). En aquel pasaje Virgilio se refería específicamente al tratamiento de la sarna (*scabies*), contra el cual aconsejaba tres terapias diversas indicadas según la gravedad del mal: la inmersión en un curso de agua corriente (445-48), el untamiento con un emplastro de plantas medicinales (49-51), o finalmente una operación quirúrgica y una sangría (452-60). Toda la descripción de la peste del Nórico está atravesada por un pesimismo catastrófico, a tal punto que los remedios pueden reverlarse todavía peores que el mal (el vino suministrado a los caballos, 509-10, produce una furia suicida que los lleva a desgarrar a mordiscones sus propios miembros: *discissos nudis laniabant dentibus artus*, "desgarraban los sangrantes miembros con sus salvajes dientes", v. 514).

Yendo a la medicina humana, el pasaje más significativo describe la intervención del médico militar Jápix en auxilio de Eneas herido (el episodio está también ilustrado por una luminosa pintura pompeyana

¹¹ *La provvidencia divina e l'incivilimento umano nelle "Georgiche di Virgilio"*, "Prometheus" 8, 1982, p. 101. Piénsese, además, en el interés virgiliano por las plantas, principales fuentes de la farmacopea antigua: en las *Bucólicas* y en las *Geórgicas* están presentes 104 especies vegetales, un número conspicuo, aunque más reducido, de las 234 de Hipócrates, de las 500 de Teofrasto o de las 600 descritas por Dioscórides (ver el elenco en el artículo de Enrico Paglia, *Virgilio scienziato*, en "AAM" 1877-78, pp. 215-47). El estudioso mantovano colecta 74 tipos de animales a los que el poeta hace referencia, con el respectivo epíteto y la identificación con género y especie de Linneo.

hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles, que demuestra que se trataba de uno entre otros motivos célebres del poema). Leemos en *Eneida* 12, 391-97:

*Iamque aderat Phoebus ante alios dilectus Iapix
Isides, acri quondam quoi captus amore
ipse suas artes, sua munera, laetus Apollo
augurium citharamque dabat celerisque sagittas.
Ille, ut depositi proferret facta parentis,
scire potestates herbarum usumque medendi
maluit et mutas agitare inglorius artes.*

“Y ya llegaba, querido para Febo antes que los otros, Jápix Jásida, a quien, del ardiente amor otrora cautivo, el mismo Apolo daba, feliz, sus artes, sus dones, el augurio y la cítara y las célebres saetas. Él, por aplazar los hados de su padre agonizante, prefirió saber las potestades de las hierbas y el uso del curar, y ejercer las mudas artes sin gloria”.

El aspecto problemático del cuadro delineado por Virgilio es la definición de la medicina, y en particular el epíteto *mutus* referido a aquella arte —la medicina, exactamente— elegida por *Iapix* para prolongar la vida del padre, en lugar de los tres atributos a disposición de Apolo: la profecía, la música, la habilidad en el arco. “La interpretación destinada a encontrar mayor fortuna en los últimos dos siglos —ha escrito Fabio Stok, que de la medicina romana ha hecho su especialización más segura¹²— ha sido aquella para la cual *mutus*, en el lugar virgiliano, estaría en endiádis con *inglorius* (*mutas agitare inglorius artes*, v. 397) y evidenciaría el carácter *ignobilis* de la medicina, esto es la condición servil y subalterna que caracterizaba aquella profesión en la sociedad romana”.

Mejor será aquí, con Stok, ver una referencia a la peste de Atenas cantada en versos latinos por Lucrecio (*De rerum natura* 6, 1178-81):

*Nec requies erat ulla mali: defesa iacebant
Corpora. Mussabat tacito medicina timore,
Quippe patentia cum totiens ardentia morbis
Lumina versarent oculorum expertia somno.*

“No había allí una tregua para el mal, sino que los cuerpos yacían agotados. En silencioso temor se esforzaba el arte de los médicos, en tanto los enfermos volvían sin pausa la mirada de ojos obstruidos, quemados por el mal, e insomnes”.

El intento de Jápix de curar a Eneas está consagrado al fracaso, a

¹² *Multas artes* (al margen a Verg. Aen., 12, 397), in *Percorsi dell'esegesi virgiliana. Due ricerche sull'Eneide*, Pisa, ETS, 1988, p. 82.

pesar de recurrir a un instrumento quirúrgico, el *forceps*, para aferrar la punta de la flecha y extraerla del cuerpo del héroe (vv. 400-04):

...Ille retorto

*Paeonium in morem senior succinctus amictu
multa manu medica Phoebique potentibus herbis
nequiquam trepidat, nequiquam spicula dextra
sollicitat prensatque tenaci forcipe ferrum.*

“El viejo, ceñido con un manto recogido en la espalda al modo peonio, con válida mano de médico y con potentes hierbas de Febo se afana en vano; en vano con su diestra la flecha remueve, y el hierro con pinza tenaz aprisiona”.

Esta urgencia dramática exige la decisiva intervención de Venus. En los versos de nuestro poeta se asiste a la transfiguración del largo y difícil proceso histórico de franqueza de la práctica médica de implicancias religiosas: una emancipación que es, al mismo tiempo, un debilitamiento, fundado sobre la aceptación de una eficacia reducida y condicionada del conocimiento humano respecto de la intervención absoluta, maravillosa pero impracticable de los dioses del Olimpo. La medicina al fin es perdedora, pero es justamente éste el modo en que la antigua disciplina se hace verdadera ciencia.

(Tradujo M. B. B.)



Sibila de Cumas (catedral de Siena)

LA RACIONALIDAD DE LAS IMÁGENES

POR JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Nuestra época se caracteriza por una crítica de las racionalidades técnico-científicas inédita que viene acompañada de un interés creciente por una filosofía del lenguaje, que aparece como la principal fuente de nuestras construcciones del mundo. Entretanto, me parece oportuno aclarar también las formas contemporáneas de la racionalidad plural y lábil en el contexto del crecimiento de las imágenes en el conjunto de las técnicas de comunicación, de expresión e incluso de construcción de los saberes (televisión, el arte video, visualización de los conocimientos, pictogramas que reemplazan las informaciones alfabéticas, etc.). De este modo se comprenderá mejor cómo se ha desarrollado un paradigma hermenéutico (una filosofía de la interpretación de fines del siglo XX) que se ajusta mejor a la utilización cultural de las imágenes (lingüísticas y visuales) en lugar de la información digital y abstracta. Uno podría preguntarse entonces si esta racionalidad lábil condena al relativismo o, por el contrario, permite tener otra teoría del pensamiento complejo.

1. La crisis de la racionalidad contemporánea

El final del siglo XX está marcado por el enjuiciamiento de una cultura prometeica de la racionalidad, largo tiempo caracterizado por una suerte de voluntarismo progresista (J. F. Lyotard). Ese modelo se ha visto reemplazado por el paradigma de Hermes que da lugar a una racionalidad lábil, muelle (G. Durand), ya que es preciso distinguir dos racionalidades:

- una racionalidad fuerte, ligada a modelos lógicos, formales, confiados en las virtudes de la demostración y de la verificación experimental, que ha servido de gran referencia a las filosofías de los siglos XVII al XIX: positivismo, científicismo, etc.
- una racionalidad lábil (o muelle), post-nietzscheana (cf. Vattimo), que integra toda suerte de representaciones y de acontecimientos no-ra-

cionales y subjetivos (intuiciones, afectos, imágenes), y que valora la argumentación, la retórica, la dialéctica, la obtención programática de efectos.

Esta bipolaridad retoma, además, la subdivisión tradicional de las ciencias humanas en el siglo XX (W. Dilthey), entre la explicación y la comprensión, entre el pensamiento analítico, que objetiva contenidos de experiencia para poder sustituir algo concreto por un pensamiento abstracto, y el pensamiento holístico o sintético que quiere asir al mismo tiempo una información, su contexto interpretativo y su significación intersubjetiva.

La crítica de la racionalidad fuerte, en provecho de la racionalidad débil característica de la edad posmoderna, puede ser caracterizada por tres líneas de fuerza:

– el cuestionamiento de la racionalidad identitaria, que es concebida como una simple construcción de la experiencia y no como una forma absoluta del espíritu. Todo eso que era considerado como error (por ejemplo las contradicciones con relación al principio de no-contradicción de Aristóteles) es introducido nuevamente como herramienta hermenéutica. Hegel había integrado la contradicción en la dialéctica y, hoy, Feyerabend ha vuelto a introducir el mito en las ciencias;

– el cuestionamiento de los modelos analíticos, sobre todo en las ciencias, con validez del pensamiento holístico (Morin, Varela, Maturana, etc.);

– consecuencias para la representación del tiempo: el tiempo lineal matematizado o civilizacional es relativizado en provecho de la microtemporalidad. Eso va acompañado de la idea de fin último, de *telos* de la Historia. El derrumbe del mito del futuro conduce a no idealizar más los progresos de la racionalidad.

Este tránsito de la racionalidad fuerte y unidimensional debe ser confrontado a dos movimientos de fondo que caracterizan a nuestro mundo contemporáneo, que son, por una parte, la concurrencia que representa la cultura audiovisual con relación a la cultura abstracta conceptual, y, por otra parte, la importancia –en el campo filosófico de la metodología y de la filosofía hermenéuticas– de la imagen, la que es portadora de esta rehabilitación del lenguaje e, incluso, más allá del lenguaje. Es necesario entonces intentar situar este cuestionamiento relativo a esas dos figuras de la actualidad cultural.

2. Tiempo audiovisual y pensamiento hermenéutico

Parece importante distribuir las transformaciones profundas de la

cultura, tanto en el dominio de la formación, cuanto de la información o de la comunicación, que ha implicado esta nueva herramienta que es lo audiovisual. Estamos en una situación inédita donde el espíritu humano se encuentra confrontado a una inflación de mensajes que pasan todos por un solo medio: la pantalla (J.-J. Wunenburger: *L'Homme à l'Age de la Télévision*). Este uso de la pantalla implica un cúmulo de perturbaciones y modificaciones profundas de los procesos de intelección abstracta, regladas sobre el plano normativo, por el paradigma de Gutenberg (libro y periódico). Hoy los sistemas de información y de comunicación reemplazan cada vez más esas informaciones abstractas por mensajes sobre pantallas que circulan mediante estímulos ópticos y que implican un nuevo tiempo de estructuración de los conocimientos y de los pensamientos. Esta nueva iconósfera tecnológica, cada vez más interactiva (ella utiliza el conjunto del cuerpo), va a modificar los procesos de intelección, ya que la multiplicación e intensificación de los estímulos espacio-temporales van a hacer cada vez más difícil el tiempo mismo del tratamiento de la información por la reflexión.

¿Es preciso, a partir de esa crítica, ceder a algún tipo de catástrofe o a la nostalgia? Por el contrario, debemos intentar aprehender, de la manera más sutil posible, los cambios de racionalidad que están a punto de producirse bajo la presión de la cibercultura en el interior de esta iconósfera electrónica. ¿De qué modo la era de las informaciones virtuales nos expone a pensar de otro modo, a organizar de otra manera el conjunto de las informaciones que en otro tiempo eran expresadas por medio de la escritura y de una estructuración conceptual? Sin duda uno podría percatarse de esas transformaciones al contacto de la percepción (debida al vínculo con la pantalla). Podría también analizarse la ruptura de los procesos de memorización. Será preciso medir el impacto de ese universo sobre nuestra capacidad de imaginar. Pero es con relación a la racionalidad que es especialmente preciso situarse, ya que hoy carecemos, de manera irrefutable, de cuestionamientos y de trabajos como para intentar comprender ese impacto de la imaginación sobre los procesos cognitivos; se trata de saber en qué medida el pensamiento está a punto de conocer otras modalidades de desarrollo, otros ritmos de construcción ya que, quizá, está en tren de acceder a nuevos modos de enlace entre las informaciones. Para intentar comprender esta nueva racionalidad, una de las tareas consistiría en volver sobre eso que los estoicos llamaban la *phantasia kataleptiké*, la aprehensión de los objetos mediante sus imágenes, la comprensión del mundo por incorporación de sus imágenes. ¿Qué significa "incorporar" las imágenes del mundo y cómo el pensamiento puede incorporar la imagen del mundo?

Para hacerlo, existe un conjunto de observaciones en tiempo real de

los comportamientos intelectuales (sociología, psicología, ciencias cognitivas...), pero filosóficamente tenemos que profundizar los diferentes sistemas cognitivos que el hombre ha podido utilizar en el pasado y de los que uno encuentra su huella tanto en los sistemas escritos (por ejemplo en los textos religiosos, en los jeroglíficos egipcios o en las escrituras no alfabéticas, china, por ejemplo), cuanto en el conjunto de las obras de arte más antiguas (por ejemplo, las pinturas parietales de los hombres prehistóricos).

Porque el universo mental en el cual estamos, tal vez, a punto de ingresar no está tan alejado del universo mental de la prehistoria, al menos si seguimos a un cierto número de nuevos trabajos de prehistoriadores (Anati, Clothes). Ellos nos permiten comprender que el arte de la prehistoria no es sólo el archivo de una imaginaria infantil de la humanidad sino, por el contrario, que las imágenes fabricadas en esa época (animales pintados sobre los muros de grutas), nos remiten a un espíritu humano para el que la imagen no podría limitarse a una suerte de duplicación de lo real, sino que servía para pensar la realidad a partir de lo visual, a proyectar el pensamiento en un sistema iconográfico no lineal, sino realista. Para el hombre prehistórico las imágenes son el resultado de una conceptualidad arborescente del mundo, y la torpeza aparente del dibujo no es totalmente una distancia con relación a un referente, sino que es ya una exploración estilizada de una simbolización del mundo, una suerte de primera prefiguración de una abstracción del mundo. La representación parietal del hombre prehistórico intenta organizar una espacio-temporalización del mundo exterior que es en el fondo una verdadera invención del mundo.

Dicho de otro modo, cada vez más tomamos conciencia de que nuestro modo de pensar, que llamamos la racionalidad, es el resultado de un condicionamiento tecnológico que ha nacido de la escritura alfabética. La escritura ha sido el vector de esta construcción de una racionalidad identitaria y abstracta que nos ha parecido ser el único modo de intelección de lo real. O bien, si reconstruimos en alguna medida esta prehistoria de la representación, veremos que existían, tal vez, junto a la racionalización mediada por la escritura, otros modos de racionalización que pasan por la oralidad, la imaginaria, la iconografía, la espacialidad, y que nos abren a otras conexiones de contenidos de pensamiento y de experiencia. La civilización audiovisual está, pues, en trance de desestabilizar los saberes que tenemos sobre nuestra racionalidad.

Esta crisis de la racionalidad que coincide con la recurrencia a las mediaciones audiovisuales del lenguaje ha permitido también revalorizar el medio lingüístico, el acto de interpretación y, sobre todo, la importancia de las imágenes, de modo concurrente a los conceptos en los actos

cognitivos. La idea más poderosa de este paradigma es mostrar que el lenguaje está saturado de representaciones analógicas y, en particular, fundado sobre la fuerza todopoderosa de la metáfora. Esta rehabilitación de la metáfora (así, por ejemplo, P. Ricoeur, que remite a Heidegger y a Gadamer) juega un rol determinante para mostrar cómo el pensamiento abstracto es un pensamiento totalmente “utópico”, puesto que las representaciones abstractas se adhieren de hecho a un basamento analógico que no es separable de una suerte de resonancia emocional de la experiencia sensible sobre el sujeto pensante. En suma, como ya lo decía Nietzsche, lejos de poder hablar de una anterioridad del concepto sobre la imagen, habría que postular que es la imagen la que precede al concepto, y que es por la metáfora como comenzamos a asir de manera aproximada las identidades del mundo real, las que no llegan a ser identidades más que por un largo trabajo de purificación de la sensibilidad y, por tanto, de depuración de la experiencia del encuentro fenoménico del mundo. Es lo que G. Bachelard ha sugerido (en cierta manera también él participa del paradigma hermenéutico) al mostrar cómo la racionalidad es siempre un programa de trabajo y no una operación autónoma. O, al menos, es una operación repetida indefinidamente porque se trata de volver a conducir, de manera ininterrumpida, el pensamiento verbalizado de lo equívoco hacia lo unívoco, de la ambivalencia hacia la identidad. Pero en ningún momento el concepto puede alcanzar una suerte de pureza, y si no se quiere enriquecer el concepto es menos en el sentido de su purificación interna que en el sentido de una dialectización, es decir, en el sentido de otro concepto, incluso de un concepto opuesto, que sólo permitirá verdaderamente producir una inteligibilidad nueva. Esta neo-racionalización bachelardiana, que de una cierta manera es una prolongación de la intuición nietzscheana, parece ser hoy uno de los dones irreductibles de una gran parte de la tradición hermenéutica, que ha tomado en cuenta esta idea de que lo concreto adhiere indefinidamente a lo abstracto y que lo abstracto no es en el fondo más que una suerte de figura ideal.

3. El proyecto de una racionalidad iconológica

Sería preciso volver a pensar la cuestión de la racionalidad sobre el modo de una subversión de la abstracción y de una nueva evaluación, de doble eje –visual y verbal– de lenguaje. El mayor problema que hoy se plantea (tanto desde el punto de vista mediológico, cuanto desde el punto de vista hermenéutico) parece ser el de la capacidad del medio verbo-icónico de asumir la producción de una inteligibilidad controlada

y dialógica (definición mínima de la racionalidad). Ahora bien, uno de los mayores problemas que plantea esta cultura audiovisual procede de que en la estructura verbo-icónica (el mensaje audiovisual que desfila sobre nuestras pantallas de televisión) se da una suerte de asimetría entre lo lingüístico y lo visual, fuente de almacenamiento de la información.

En efecto, cuando tenemos, por medio de actos de lenguaje, la intención de acceder a una identificación de la realidad, no podemos jamás emanciparnos complementemente de una suerte de soporte visual u óptico que pueda llamarse la imagen de la cosa. E, inversamente, cuando tenemos la intención de focalizarnos sobre una representación imaginada, sea sobre una imagen directa del mundo o sobre una imagen mediatizada por un medio audio-visual, jamás podremos emanciparnos totalmente de una verbalización y, por tanto, de una digitalización potencial. Pero esta conexión entre la palabra y su imagen produce una pérdida de comprensión y, por tanto, una pérdida de apropiación informativa. Es lo que, muy banalmente, podremos verificar delante de no importa qué imagen audio-visual (en el cine) de la que jamás podemos absorber totalmente la información visual y auditiva a la vez, o incluso textual (en el caso de los subtítulos) si ella circula sobre la pantalla.

Hay pues, en ese proceso de representación verbo-icónico, una suerte de saturación que implica el ruido, el almacenamiento, y que está en la base de una pérdida de densidad cognitiva. Lo que significa que toda reflexión sobre la información mediatizada por la esfera audio-visual debe tener en cuenta esta distorsión propia de la estructura verbo-icónica y, sobre todo, tener en cuenta el precio a pagar por esta inadaptación de nuestro pensamiento a los mensajes. Ese precio es una sobredeterminación de la resonancia afectiva. La amenaza que lo audio-visual presenta para la racionalidad parece pues provenir de esta suerte de éxtasis emotivo y afectivo que se inserta en la distorsión verbo-icónica. La racionalidad corre el riesgo de pervertirse, no tanto por el medio técnico, por la pantalla, cuanto por esta clase de incapacidad de nuestro pensamiento en no poder comprender, en los dos registros al mismo tiempo, sin dejar que la comprensión se disuelva en lo emocional y el *pathos*. En suma, ¿cómo salvar, en la cultura occidental, el *logos* sin que esté implícito en un arremolinamiento del *pathos*?

En esta perspectiva, parece indispensable volver a hallar una nueva alianza entre el pensamiento, la visión y la metáfora, atribuyendo a la imagen lingüística, a la metáfora, una función auto-poiética del espíritu, una dinámica cognitiva que 1º, oriente la imagen visual hacia el sentido y 2º que confiera al pensamiento un rostro figurativo. A este efecto se trata de mostrar cómo la metáfora no debe ser abordada simplemente

en la perspectiva clásica de la retórica, como un simple sustituto o colaborador de una intelección idealmente abstracta, sino que la metáfora, de una cierta manera, es la producción más rica de sentido, puesto que favorece una interacción entre el sentido literal y el sentido figurado, entre el contenido informativo y el conjunto de connotaciones simbólicas. La metaforización implica toda otra participación del sujeto cognitivo, que no es simplemente el sujeto lógico, sino el sujeto de la interpretación que se compromete todo entero en una marcha de apropiación del sentido y no se refugia más en la separación sujeto/objeto. Es, pues, toda la cuestión de la verdad objetiva que se encuentra excedida y resulta indispensable volver a pensar hoy la racionalidad sobre el fondo de esta herencia del paradigma hermenéutico.

Existe, en el paradigma posmoderno, un conjunto de principios y consecuencias que permiten otra resolución filosófica de la figura de la racionalidad lábil, que no conduce fatalmente al escepticismo o al relativismo. Porque la no-racionalidad no debe llevar a renunciar a la racionalidad. Es preciso, antes bien, aprovechar la ocasión para descubrir una "fuerza" del pensamiento, que se fundamenta en matrices verbo-icónicas, largamente disfrazadas, incluso negadas por la racionalidad dogmática. Se puede hablar hoy entonces de una poética racional que se abre sobre lo no-racional y lo imaginario y que exige el reconocimiento de una dimámica imaginaria del pensamiento.

Uno puede recordar desde ese punto de vista, ese párrafo de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant (párrafo 49) que, de una cierta manera, funda una imaginación creadora en su dimensión cognitiva. "Cuando se coloca bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a su presentación, pero que da por ella misma más a pesar de lo que puede ser comprendido en el pensamiento pre-determinado, y que por consiguiente prolonga el concepto, estéticamente de una manera ilimitada, la imaginación es entonces creadora, y pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales sobre la razón, a fin de pensar en ocasión de una representación mayor que lo que puede ser asido en ella y claramente concebido". Se ve ya allí el anuncio de un programa, que parece ser de actualidad, puesto que permite repensar los nuevos vínculos entre una racionalidad y una imaginación, no sólo en el dominio del conocimiento, sino en el dominio de la reflexión. Por consiguiente, podríamos reivindicar aquí una suerte de arcaísmo filosófico, en el sentido del griego *arché*, un "retorno a un comienzo", cuando el pensamiento no está todavía condenado al quiebre entre el concepto y la imagen, entre cultura científica y cultura literaria, o entre cerebro izquierdo y cerebro derecho.

Tal es el sentido de ese retorno perpetuo de la filosofía a los

presocráticos (Empédocles, Heráclito, etc.), en la medida en que sus obras aforísticas nos enfrentan a un modo de reflexión en el que tenemos quizá hoy que inspirarnos para nutrir una nueva visión de la racionalidad. Porque precisamente este pensamiento presocrático se sitúa todavía en el intervalo entre las cosas y las palabras. Heráclito es un testigo de una edad del pensamiento donde los nombres de los dioses se sitúan todavía mal entre las palabras y las cosas. Pero eso no debe conducir sólo a los presocráticos, porque periódicamente, en la historia de Occidente, hay momentos donde esta relación entre imagen y concepto da lugar a redistribuciones, por ejemplo en la época del Renacimiento, donde el pensamiento analógico (=imaginado) ha servido también de operador de racionalidad con el gran quiebre visible/invisible que va a inaugurar la modernidad. En otras genealogías culturales (cf. Henri Corbin) este quiebre se remonta ya al siglo XIII. Poco importan esos debates históricos, tenemos que volver a pensar la crisis de la razón posmoderna a través de múltiples huellas que nos permiten abrir la racionalidad sin ceder al escepticismo.

Para terminar, querría concluir mostrando que hoy estamos en un momento crucial: el de tomar en cuenta que una cierta concepción catártica del pensamiento abstracto ha perdido su eficacia. Hoy somos capaces de relativizar ese modelo tradicional de la racionalidad pero sin sentir desesperanza de la racionalidad. Estamos en un momento en que la racionalidad puede abrirse a lo que llamaría una nueva "iconología" que revelaría otras posibilidades del espíritu, y donde interesaría volver a encontrar otros modos de pensamiento de la historia de la humanidad (pensamiento prehistórico, presocrático, alquímico y hermético del Renacimiento), para salir de lo que revela ser un mito racional eurocéntrico. Si hoy existe una mundialización, una globalización de la cultura, precedida de hecho por el universalismo racional, la filosofía debe integrar como respuesta las tradiciones plurales de la racionalidad, con el fin de intentar poner en juego sus diferencias y profundizar sus especificidades. Frente a la amenaza de una ciber-cultura uniformizante, intentemos, filosóficamente, reapropiar las nuevas racionalidades y en particular volver a llevar la imagen visual y la metáfora hacia sus potencialidades originarias, con el propósito de dialogar de manera nueva con el conjunto de sistemas de pensamiento del mundo.

(Tradujo M. B. B.)

EL CENTAURO: UN SER DOBLE

Por PATRICIA CALABRESE

¿Quién era el Centauro según el mito y según las representaciones del arte en la Antigüedad?

Según Nilsson ¹, los Centauros son *daimones* de la naturaleza, como las ninfas, los silenos y los sátiros. Los *daimones* constituyen un grupo numeroso y de distinto tipo, la traducción de la palabra sería "poderes". Para el autor, "lo que separa al 'poder' de los 'poderes' no es grande, no mayor que la diferencia entre el singular y el plural de la palabra"; la corriente de poder fluye constante y se expresa a través de las manifestaciones individuales, por eso queda fragmentada en diversos centros. Así, la naturaleza está poblada de espíritus y dentro de cada grupo homogéneo, lo individual desaparece dentro del conjunto. Parece que lo que interesa al hombre no es la naturaleza en sí, sino la vida de la naturaleza en la medida en que ella interviene en la vida humana. Además de las necesidades del hombre, más o menos racionales, para asegurar su existencia material y su vida en sociedad, están las fuerzas instintivas que se mueven en un plano profundo y oscuro. La imaginación artística creó, en la Edad de Bronce, figuras teriomórficas, criaturas híbridas como los demonios, las figuras del grifo y de la esfinge —copiadas de Oriente—, producto de la combinación de miembros y partes del cuerpo de hombres y animales.

Los Centauros ² son seres dobles así como el Minotauro y las Harpías. En la figura mítica del Centauro conviven la mitad de un hombre y la mitad de un caballo; por lo tanto, su conformación física resulta monstruosa: el busto es humano ³, pero la parte posterior del cuerpo,

¹ Nilsson, Martín P., *Historia de la religión griega*, Buenos Aires, EUDEBA, 1961, pp. 141 y ss.

² Para el mito del nacimiento de los Centauros: Píndaro, *Pítica II*.

³ Incluso, según el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal, las piernas de hombre.

desde el torso, es la de un caballo. Desde la época clásica, los Centauros tienen las patas del animal equino y los brazos humanos. Viven en los montes y en los bosques, se alimentan de carne cruda y adoptan costumbres brutales.

Dos entre ellos son miembros especiales: Quirón y Folo. En tiempos heroicos, el maestro de los héroes, por excelencia, es el Centauro Quirón. Según la tradición, él es el modelo mítico de la conciencia educadora. Para Jaeger⁴, la educación fructifica cuando existe la *areté*, como en los célebres discípulos del buen Centauro: Aquiles⁵, Jasón y Asclepio a los que Quirón "cuidó de dar todo lo útil y provechoso". Además, Quirón aparece asociado al ciclo de Heracles, al igual que Folo. Éste se destaca por su comportamiento hospitalario frente al grupo de los Centauros que, excitados por el vino⁶, se enfrentan con el héroe.

A la beodez y a la ferocidad se agregan, también, la lujuria en la lucha entre Centauros y Lapitas —episodio en el que se destaca el nombre del Centauro Euritión⁷, y la lascivia de Neso⁸ hacia Deyanira y la violenta venganza del Centauro contra Heracles.

Entre las representaciones plásticas de la Centauromaquia pueden recordarse las de las metopas del Partenón⁹, en Atenas, y las del frontón occidental del templo a Zeus¹⁰, en Olimpia¹¹. Los relieves constituyen una metáfora de la lucha entre la bestialidad y la racionalidad.

⁴ Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1978, pp. 207-208 y pp. 978-980.

⁵ Para Quirón, maestro de Aquiles: Homero, *Iliada*, XI; Píndaro, *Pítica VI*.

⁶ Para Folo y Heracles: Apolodoro, *Biblioteca*, V, 4. Sobre los efectos del vino: Virgilio, *Geórgicas*, libro II; Propercio, *Elegías*, I, 1, II, 2 y II, 33.

⁷ Para la Centauromaquia: Homero, *Iliada*, I; *Odisea*, XXI; Apolonio de Rodas, *Argonáutica*, I; Ovidio, *Metamorfosis*, XII.

⁸ Sobre Neso: Sófocles, *Traquinias*; Ovidio, *Metamorfosis*, XII.

⁹ "Se ha sugerido que la supervivencia de la serie sur obedece a la frecuente representación de centauros —aparecen en doce de las metopas situadas al oeste y en once situadas al este—, criaturas que a veces aparecen en la iconografía cristiana", en Martin Robertson, *El arte griego*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 179. Para el autor, la Centauromaquia del lado sur, como en el templo de Olimpia, representa la pelea de la fiesta; a diferencia de la Centauromaquia del friso occidental del *Theseion*, Atenas, en el que aparece el tema más antiguo de la batalla en la montaña (p. 224). En la metopa 12 del lado este del Partenón —desaparecida pero dibujada por Carrey— hay dos figuras femeninas que se acogen a una imagen —como en el templo de Apolo en Bassae-Figalia, Arcadia—, donde también se ve una Centauromaquia y en ella "figuras femeninas, a una de las cuales, al refugiarse en una imagen, le han quitado el vestido y está desnuda" (pp. 243-244).

¹⁰ La Centauromaquia está representada en el frontón occidental. Una figura central —un dios, sin duda, Apolo, para Robertson; en cambio, para Pausanias, Piritoo—, organiza simétricamente la escena, y entre la divinidad y las figuras femeninas reclinadas en los extremos —que, para Robertson, "quieren simbolizar, sin duda, las personas que duermen en otra parte del palacio, despertadas por el tumulto del salón"—,

Como puede deducirse de las fuentes mitográficas y de las representaciones artísticas, los Centauros representan lo bestial, la irrupción de la fuerza en el mundo de la civilidad. Ellos simbolizan la tensión entre la naturaleza y la ley: el *nomos* que regula la vida del hombre y la instauración del núcleo social representado por la célula de la familia en el matrimonio. Además, los relatos que narraban las uniones entre cuerpos incompatibles debía despertar cierto atractivo y, a la vez, cierta advertencia porque la consumación del amor tenía desenlace trágico.

Para los griegos de los tiempos arcaicos, la deidad se arraiga en la tierra y en los elementos donde lo divino no es aún figura o persona; también se muestra en la monstruosidad de las formas mixtas, es decir, el dios con forma de animal, por ejemplo, Zeus como toro, Poseidón como caballo y las diosas femeninas como Hera y Artemis como vaca u osa. No sería, tal vez, descabellado pensar que *el Centauro, como figura, representara el poder indómito y salvaje con el que el hombre lucha si quiere alcanzar el punto más elevado en la escala de los seres de la naturaleza, punto que conquistaría a través de la vía que abre el espíritu.*

A la lucha básicamente interior entre pasión y razón le faltaba aún la dimensión de la profundidad, por eso la pluralidad que el hombre es y experimenta es accesible por medio del mundo exterior, y puesto que el reino de lo visible pertenece a la gran escena de la existencia que ha recibido su interpretación en el mito, es, en efecto, desde el mito como el hombre, ser contradictorio por participar de las diferentes esferas del

existen, en cada ala, tres grupos de contendientes, dos grupos de tres figuras separados por uno más reducido de dos. Los héroes a ambos lados de la figura central son el Lapita Ceneo, según Pausanias, en cambio, es Piritoo, para Robertson, y Teseo con un hacha. En la batalla aparecen mujeres —a diferencia de lo que ocurre en las representaciones del arte arcaico— que intentan liberarse de los raptos. El conjunto es muy expresivo y lo característico es el enlace de las figuras, para mencionar algunos ejemplos: un Centauro atrapa a una mujer mientras ella hunde las uñas en la barba del monstruo que parece gritar de dolor; otro Centauro atrapa a su presa y la sujeta de la cintura, ella intenta liberarse con ambas manos; un Centauro cae de rodillas ante el embate de un Lapita que logra casi estrangular al monstruo que, para defenderse, le muerde el brazo. Existe, naturalmente, una diferencia entre las representaciones artísticas plásticas y las verbales, las primeras permiten, a través de la expresión del rostro y del cuerpo, intuir la posibilidad del sonido por medio del gesto, así vencen la mudez del mármol.

¹¹ En este templo hay un contraste entre el frontón principal, el oriental, que representa el momento inmediatamente anterior al comienzo de la carrera con la cual Pélope pretende vencer a Enómao para obtener la mano de Hipodamía —el diseño es ejemplo del primer arte clásico por la serenidad y la narrativa indirecta— y “la tumultuosa lucha” del frontón occidental. Este tipo de contraste entre los dos frontones, como en el Partenón, en Atenas, y en el templo arcaico de Apolo, en Delfos, es considerado a veces como un principio de decoración, *op. cit.*, pp. 158-174.

sentir, escudriña su alma ya que la vida humana está entrelazada al mundo¹².

Lo salvaje a través de la cultura podría domesticarse: lo dionisiaco encuentra su freno en lo apolíneo; así, los poderes de los sentimientos, de los deseos, plasmados en los monstruos, encuentran su contrapartida en la sabiduría y el autocontrol. Ésta es la lucha registrada por el arte que pone de manifiesto la victoria sobre la bestialidad. La desmesura, el desenfreno, la excitación provocada por el vino¹³ hablan del anhelo de ruptura de las normas y convenciones; la razón, en cambio, implica el dominio de lo instintivo en favor de la vida social. A partir de la lectura de Nietzsche, se podría interpretar la figura del Centauro como la representación de una naturaleza no trabajada y subordinada aún a la cultura de la razón. El Centauro sería una de las imágenes primordiales del hombre, uno de los símbolos "de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor"¹⁴.

Señala Emily Vermeule¹⁵ que pintores y poetas se interesaron por algunos temas comunes, entre ellos destaca una de las primeras imágenes que se encontraba ya latente en Homero y que es la representación del mar "como reino de la muerte y como contraparte externa de la mente humana, mudable, entenebrecida por súbitas tormentas", el abismo del mar es peligroso porque "no se alcanza a ver mucho bajo su superficie, por más que la luz riele por sobre sus crestas". Las palabras de Vermeule cristalizan, para nosotros, en una imagen que conceptualiza una incipiente percepción de que la mente humana bracea también en la intensa oscuridad de la vida: "Ya que los griegos se interesaron por posibilidades invisibles, el horizonte entre lo que sabían y lo que imaginaban estaba representado fácilmente, para ellos, por la superficie del agua, que provocaba una especie de visión doble. Pintores y poetas fueron atraídos por los dos dominios que eran mutuamente invisibles"¹⁶. Luz y sombra se tocan como en la fulgurante superficie brillante y agi-

¹² Para la imagen de la deidad en Grecia, ver Walter Otto, *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires, EUDEBA, 1976.

¹³ Según Emily Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, el vino es un veneno "para la mayoría de las inocentes criaturas semisalvajes -los centauros, el gigante Polifemo(...)-. El vino era demasiado civilizado para los monstruos, quienes, por lo general, sólo bebían agua clara o leche; Polifemo pensó que debía 'proceder de donde el néctar y la ambrosía manan en abundancia', tan letal para él como el néctar para los hombres" (p. 309).

¹⁴ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 80.

¹⁵ Vermeule, *op. cit.*

¹⁶ Las citas provienen del libro de Vermeule, capítulo VI, "Monstruos marinos, magia y poesía".

tada del mar, ambas muestran la vida que transcurre por encima y por debajo: el ser vivo es vulnerable a los flujos y reflujos de sus repentinos pliegues.

Más allá de la Antigüedad

De los textos literarios que reelaboran la imagen mitológica del Centauro, nos detendremos en cuatro. La reelaboración de la creatura que Dante efectuó en los cantos XII y XIII del *Infierno* como símbolo de la violencia. La elaboración de la figura biforme por Maurice de Guérin en *El centauro*¹⁷ donde el “hombre-caballo” experimenta el aflorar de una conciencia para la cual el *logos* representa la posibilidad de establecer la *sympatheia* con todo lo existente. La recreación de la figura según Leopoldo Marechal en el poema “El Centauro”¹⁸ como expresión de un giro semántico en la esencia del ser mitológico. Y, por último, la reflexión poética llevada a cabo en el cuento “Centauro” de José Saramago¹⁹ acerca de la doble naturaleza del hombre que se debate entre dos fuerzas que aspiran a distintos reinos y que se deshacen en la búsqueda de su propio espacio, naturaleza agitada por la conciencia que el ser humano tiene respecto de su dualidad. Se hará referencia también a la expresión escultórica de la *Centauromaquia* de Miguel Ángel como una interpretación personal de la mítica lucha entre Centauros y Lapitas.

Reelaboración dantesca de la figura del Centauro

En el séptimo círculo del *Infierno*, canto XII (vv. 12-15), Dante, guiado por Virgilio²⁰, descubre al guardián de los violentos, el Minotauro. Virgilio se dirige al monstruoso ser alzando su voz. Lo invoca con el nombre de “infamia de Creta”, haciendo alusión al escenario donde se de-

¹⁷ *El Centauro* es un poema en prosa que apareció publicado, después de la muerte del autor, en la *Revue des Deux-Mondes*, el 15 de mayo de 1940. Para las citas utilizamos la edición de *El Centauro*, traducción de Jean Remy, Buenos Aires, Cuadernos de Poesía, 1941.

¹⁸ Con “El Centauro” y con “Sonetos a Sophia”, ambos escritos en 1940, Leopoldo Marechal obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura (1941).

¹⁹ “Centauro” es el quinto cuento del libro *Casi un objeto*, México, Alfaguara, 1998.

²⁰ En el canto VI de la *Eneida*, vv. 282-289, Virgilio, en el reino de Dite, nombra las figuras alegóricas de todos los dolores inherentes a la naturaleza humana, después aparecen los seres monstruosos: los Centauros, las biformes Escilas, Briareo de cien brazos, la bestia de Lerna, Quimera armada de llamas, las Gorgonas, las Harpías.

sarrolla la historia del mito: el Minotauro es el fruto de los amores de Pasífae que se ocultó en el interior de un simulacro de ternera para obtener los favores del toro.

El Maestro advierte a la bestia que no tiene frente a él a Teseo que lo mató con su mano, sino a alguien que llega para conocer el destino de los hombres en el más allá (vv. 19 -21). El Minotauro se siente vencido y el poeta de Mantua apura el paso de su protegido (vv. 26-27).

Así descienden ambos viajeros por el sendero que fue transformado después de que Cristo bajó a los Infiernos, al Limbo, para rescatar las almas selectas (cf. con el pasaje de Mateo, 27, 51 - 53, donde se narra lo que sucedió después de la muerte de Jesús: "Al momento el velo del templo se rasgó en dos partes, de arriba abajo; la tierra tembló y las rocas se hendieron; abriéronse los sepulcros y resucitaron los cuerpos de muchos santos, que habían ya muerto. Éstos salieron de sus sepulcros, y, después de la resurrección de Jesús, vinieron a la ciudad santa, apareciéndose a mucha gente").

Los viajeros ven un valle atravesado por un río de sangre, el Flegetonte²¹; allí están puestas a hervir las almas de aquellos que derramaron sangre del prójimo, es decir, las almas de los violentos. En el estrechísimo camino que corre junto al río, una legión de Centauros armados con saetas, tal como solían ir a cazar en el mundo terráqueo, vigila que el castigo a los culpables se cumpla (vv. 56-57):

Correan Centauri, armati di saette,
Come solean nel mondo andare a caccia²².

Cuando Neso, Quirón y Folo ven a Virgilio y a Dante, se separan de la fila (vv. 58- 60):

Vedendoci calar, ciascun ristette:
E della schiera tre si dipartiro,
Con archi e asticciuole, prima elette²³.

Después de que uno de ellos, Neso, pregunta a qué tormento están destinados y de la amenaza de lanzarles una saeta si no responden (vv. 61-63), Virgilio, que advierte que sólo hablará con Quirón, toma su tiem-

²¹ El Flegentonte, según Virgilio, *Eneida* VI, vv. 550-551, es un río de fuego.

²² 'Corrían los centauros, con saetas, / como cuando en el mundo iban de caza'. (La traducción de los versos citados es de Ángel J. Battistessa: Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción, prólogos y notas de A. Battistessa, Buenos Aires, Ed. C. Lohlé, 1972).

²³ 'Al vernos descender, se detuvieron / y tres de ese tropel se separaron / con los arcos y flechas ya elegidos'.

po para describir a Dante los integrantes del grupo. Entre los furiosos Centauros que mantienen las almas inmersas en la sangre a mayor o menor profundidad, según el grado de culpa, y que hieren con sus flechas a aquellas que salen a la superficie más de lo que les está pautado, está Quirón a quien Dante parece querer salvar con el epíteto de “gran” Quirón y con la construcción de proposición adjetiva “que nutrió a Aquiles”; frente a esta calificación positiva, se destacan Folo y Neso, en quienes están representados el furor y la codicia violenta, dos vicios que manchan el mundo y que inducen a los hombres a cometer violencia contra el prójimo: la ira ofende y la codicia provoca daños contra los otros (vv. 67 -72):

Quegli è Nesso,
Che morì per la bella Dejanira,
E fe' di sé la vendetta egli stesso.

E quel di mezzo, che al petto si mira,
È il gran Chirone, che nudrì Achille:
Quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira ²⁴.

Cuando Quirón tiene cerca a Virgilio y a Dante, se inquieta porque descubre que Dante mueve las piedras donde ha puesto sus pies, cosa imposible para las almas del *Infierno*, entonces se prepara para lanzar una saeta y detener al que camina (vv. 76-82). Pero Virgilio, que llega a la mitad del cuerpo del Centauro, allí donde se unen lo humano y lo animal, responde que un hombre vivo ha bajado hasta el fondo del tormentoso valle no por placer sino por deber, pide un guía para que les enseñe el camino y para que lleve en su grupa a Dante porque su naturaleza no le permite sortear el Flegetonte (vv. 95-96).

Neso es el elegido para hacer la travesía por el río porque de los tres Centauros es el más bañado en sangre: asesino y fue asesinado. Durante el trayecto enumera las almas de los castigados. Respecto de hasta dónde se puede penetrar en las aguas, explica Vermeule que incluso “Un héroe podía adentrarse en las olas para lavarse lo peor del sudor, como Ulises y Diomedes lo hacen al final de la Dolonía, pero sólo hasta la cadera y el muslo, así también “se nadaba mejor en las amables corrientes de los ríos”, porque en el mar se podía acabar “vomitando algas y castañeteando los dientes como un perro”; del mismo modo, los Centauros surcan los ríos. Se puede pensar que su cuerpo de caballo se hunde

²⁴ ‘Ése es Neso,/ que murió por la bella Deyanira,/ y supo vengarse por sí mismo./ / Y ése del medio, que se mira el pecho,/ es el noble Quirón, ayo de Aquiles:/ el otro es Folo, el que fue iracundo’.

tanto en los ríos torrentosos cuanto al abrigo de la tierra, allí apacigua su furor y aquieta su ánimo, mientras su torso de hombre está siempre arriba, atento a la sutil impresión del aire.

El feroz Neso introduce a los viajeros, al lector, y a todo hombre que, finalmente, es un viajero, en un estadio más bajo, más inhumano, oscuro y doloroso: el segundo jirón del séptimo círculo infernal, canto XIII, donde yacen los suicidas y los destructores de los bienes propios (vv. 1-6):

Non era ancor di là Nesso arrivato,
Quando noi ci mettemmo per un bosco
Che da nessun sentiero era segnato.

Non frondi verdi, ma di color fosco;
Non rami schietti, ma nodosi e involti;
Non pomi v'eran, ma stecchi con toscò ²⁵.

Virgilio y Dante penetran en el estéril y oscuro bosque de espinosos árboles marcados con las cicatrices de nudos doloridos, de ramas entrelazadas. En ellos hacen su nido las Harpías ²⁶, seres cuya constitución física es también doble (vv. 13-15):

Ale hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennuto il gran ventre:
Fanno lamenti in sugli alberi strani ²⁷.

Allí los condenados no tienen forma humana sino que, como suicidas que se han despojado violentamente de su "vestimenta" de hombres, están encarcelados dentro de troncos y en oscuro follaje, ahora su piel vegetal, desgraciadamente sensible. Las Harpías que se hartan de las hojas abren ventanas al dolor de las almas que, precipitadas en la selva, surgen como arbustos (vv. 100-102).

La naturaleza está despojada de su vida, de su cielo, de su luz, de sus esperanzas ²⁸. Lo que destacamos es que en estos dos cantos dantescos se reúnen las figuras de tres creaturas de naturaleza doble, hombre - animal: Minotauro, Centauros y Harpías, todas asociadas con la violencia que el mismo hombre genera contra otros y contra sí.

²⁵ "No había llegado Neso a la otra orilla, / cuando nos adentramos en un bosque / no señalado por ningún sendero. // No fronda verde, sí de color fosco; / no ramas lisas, sí nudosas, corvas; / fruto ninguno, sí espina y veneno".

²⁶ En *Eneida*, canto III, 214-218, Virgilio describe las Harpías: cuerpo de pájaro con rostro de mujer, cuyo vientre expele inmundicias, con manos como garras y una cara siempre pálida por el hambre.

²⁷ "Las alas anchas, cuello y rostro humanos, / patas con garras, y plumoso el vientre: / en árboles extraños se lamentan".

²⁸ Ver Consolo, Vincenzo, "Dante fra i violenti: così si uccide anche la natura", en *Corriere della sera*, 11/6/ 2004.

Un mar de energía en Miguel Ángel

Respecto del mundo artístico, en la *Centauromaquia*, un relieve mármreo (84,5 x 90,5 cm) realizado entre 1491 y 1492, Miguel Ángel toma como motivo un tema clásico que es estímulo para la imaginación y para una visión personal del mito: la violencia y la exaltación del cuerpo masculino, desnudo y en movimiento.

El artista no presta atención al desarrollo de la mítica batalla ni a la diferencia física entre Lapitas y Centauros; antes bien, expresa la lucha, la fuerza humana y la esencialidad del combate. Se puede observar cómo lo tormentoso del conjunto de figuras y la contorsión de los cuerpos mezclados dominan el espacio con densidad y potencia: masa muscular en movimiento cuya superficie, como la del mar, deja ver la cresta de la ola y anuncia cuánta potencia esconde en su interior. En la obra juvenil del artista florentino, la masa emerge del fondo y la luz golpea sobre las superficies para poner de relieve la dramática tensión del conjunto proporcionada por el espeso nudo que forman los cuerpos y por el desenfreno de miembros que se mezclan hasta la imposibilidad de individuación en la mayoría de los casos. Parece haber en el artista una intuición acerca de que la lucha es no del hombre con el hombre sino que se produce en el interior del hombre mismo, de ahí podría construirse la hipótesis de que la multiplicación de los cuerpos y su estado incompleto²⁹ sugieren el sentido de un enérgico desencadenarse de las fuerzas primarias contrastantes del género humano: la razón y el instinto.

La lengua como incantamentum

La palabra poética de Maurice de Guérin³⁰ en su poema en prosa póstumo *El Centauro* tiene valor de encantamiento tal como sucede con el canto de Orfeo, según lo explica Hugo F. Bauzá: “De entre los diversos aspectos que dan vida a la leyenda de Orfeo uno de los más importantes es el que atañe a una dimensión metapoética del canto, entendiendo por ésta una circunstancia merced a la cual cierto tipo de poesía tiene la facultad de ejercer un influjo sobre la *physis*”³¹.

²⁹ Como en otras obras del autor, la fuerza emana de lo incompleto.

³⁰ Georges Pierre Maurice de Guérin, poeta francés, Le Cayla, 1810 – Tam, 1839.

³¹ “El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética. El canto como *incantamentum*” en Bauzá, Hugo Francisco, *Voces y visiones*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997, p. 79.

El Centauro Macareo —representación simbólica del poeta y, además, símbolo de la doble esencia del hombre— de Guérin encarna la búsqueda de las correspondencias entre las fuerzas del espíritu y las fuerzas de la naturaleza a través de la palabra taumatúrgica que intenta atravesar la línea que separa al ser humano de la divinidad para conocer sus secretos y ser partícipe del sentido de la Totalidad del Universo; y, de este modo, revela el anhelo de armonía con el cosmos que, en cierta medida, desvelaba al espíritu romántico y que alcanzó y preocupó a los simbolistas franceses.

Así como en el alba del mundo occidental, el mito narra que Orfeo, cuya poesía genera una energía que “llega hasta detener el orden de lo natural y, en consecuencia, a ablandar incluso a las potencias infernales”³², puede franquear el umbral de la muerte para rescatar a Eurídice, pero fracasa en su misión, y se hace conocedor de los misterios del más allá; también el viejo Centauro Macareo va tras las huellas del misterio que enlaza, por un lado, cuerpo y alma (*soma* y *psyche*), y por otro, naturaleza y arte (*physis* y *techne*) entendido como arte de la palabra, como *poiesis*.

Si, como dice Bauzá, “el canto poético —entendido de manera órfica— tiene la capacidad demiúrgica de enlazar o de recomponer todos los aspectos de la existencia y, de este modo, hacernos patente —aunque más no sea por el tiempo que dura el embeleso— el sentido de la Unidad”³³; inversamente, el canto del Centauro de Guérin indaga no sólo la naturaleza monstruosa del personaje sino, fundamentalmente, consiste en una toma de conciencia de la ruptura de la Unidad por parte de la existencia humana:

“En los tiempos en que yo velaba en las cavernas, creí algunas veces que iba a sorprender los ensueños de Cibele adormecida, y que la madre de los dioses, traicionada por los sueños, perdería algunos secretos; pero nunca reconocí más que sonos que se disolvían en el aliento de la noche, o palabras inarticuladas como el borbotar de los ríos”(p. 21).

El poeta-Centauro contempla con nostalgia que los secretos de la naturaleza y de los dioses que la habitan le han sido vedados y que, por lo tanto, está condenado a vivir fuera del reino de lo divino porque en su ser la convivencia de contrarios siempre lo amenaza y, si no lo anula o disuelve, sí corrompe y atormenta su anhelo de Unidad ya que no advierte posibilidad de recomponer todos los elementos del Todo. Quirón señala a Macareo:

³² *Op. cit.*, p. 80.

³³ *Op. cit.*, p. 80.

“Y nosotros, centauros engendrados por un mortal audaz en el seno de un vapor semejante a una diosa ¿qué esperaríamos del socorro de Júpiter que fulminó al padre de nuestra raza? El buitre de los dioses desgarró eternamente las entrañas del obrero que formó al primer hombre. Oh Macareo, hombres y centauros reconocen como autores de su raza a aquellos que sustrajeron el privilegio de los inmortales, y acaso todo lo que se mueve fuera de ellos no sea más que un *hurto que se les ha hecho, una leve brizna de su naturaleza, llevada a lo lejos, como la semilla que vuela, por el soplo todopoderoso del destino*. Se cuenta que Egeo, padre de Teseo, ocultó bajo el peso de una roca, a orillas del mar, recuerdos y señales por las que su hijo pudiera un día reconocer su linaje. Los dioses celosos enterraron en alguna parte los testimonios de la descendencia de las cosas ¡pero al borde de qué océano hicieron rodar la piedra que los cubre, oh, Macareo!” (p. 23-24)³⁴.

“Para la metafísica órfica —aclara el especialista en *imaginario clásico*— lo poético no es un mero adorno o artificio retórico, sino un organismo viviente cuya función más elevada es la de encantar la natura”³⁵; para Guérin, la dimensión del *logos* poético, desde el mito clásico y gracias a la figura biforme que habla en primera persona, construye una ficción autobiográfica —expresión de su experiencia y de su sensibilidad romántica— en consonancia con sus escritos no ficcionales —*Cahier Vert* o *Journal* y su correspondencia³⁶— donde aparecen sus ideas acerca de la relación entre la naturaleza y Dios y acerca de los ritmos de su vida física y espiritual en armonía o no con el universo.

En el poema en prosa, el viejo Macareo rememora las etapas de su existencia para su interlocutor Melampo que quiere saber acerca de la vida de los centauros. La evocación destaca algunos momentos: el antro natal y los primeros y fogosos años, las actividades de la juventud por oposición a la serenidad, la sabiduría de la vejez y las lecciones del sabio Quirón. En verdad, se pone de manifiesto la actividad consciente de Macareo que reflexiona acerca del sentimiento de la oscura y ciega vida de Centauro, la voluptuosidad, la agitación y el desenfreno, frente al reposo, la contemplación y la meditación:

³⁴ Para la numeración de las páginas se sigue la edición que se indica en nota. El subrayado es nuestro y pone en evidencia la idea de carencia y distancia de lo humano respecto de la divinidad. En la visión de participación del hombre de algo del “soplo todopoderoso” se superponen de manera implícita la visión panteísta pagana y la idea del Dios cristiano.

³⁵ *Op. cit.*, p. 80.

³⁶ Para la observación de las correspondencias entre relato ficcional y no ficcional, nos ha sido de enorme ayuda la lectura de la Introducción realizada por E. Decahors para la versión francesa de los poemas en prosa *Le Centaure et La Bacante*, Toulouse, Editions de l'Archer, 1932.

“La juventud se asemeja a las selvas verdeantes atormentadas por los vientos: agita por doquiera los ricos presentes de la vida, y siempre algún profundo murmullo reina en su follaje. Viviendo con el abandono de los ríos, respirando sin cesar Cibeles, sea en el lecho de los valles o en la cima de las montañas, yo saltaba por todas partes como una vida ciega y desenfrenada. Pero cuando la noche, llena de la calma de los dioses, me encontraba en la ladera de los montes, conducíame a la entrada de las cavernas y allá me apaciguaba como apacigua las olas del mar, dejando sobrevivir en mí unas leves ondulaciones que alejaban el sueño sin turbar mi reposo. Tendido en el umbral de mi retiro, con los flancos ocultos en el antro y la cabeza bajo el cielo, contemplaba el espectáculo de las sombras. Entonces la vida extraña que me penetrara durante el día, se separaba de mí gota a gota, retornando al seno apacible de Cibeles, como después del aguacero los restos de la lluvia, prendidos del follaje, caen y vuelven a unirse con las aguas” (pp. 18-19).

El Centauro simboliza la lucha en la que se debate el hombre, territorio de enfrentamiento de dos grandes fuerzas que lo hostigan: la pasión y la razón. Macareo, iniciado en la oscuridad del antro maternal, se convierte en sabio. Por su doble origen arrastra el anhelo divino y la marca criminal, y por su doble naturaleza posee el don profético de la palabra que los dioses tienen reservado a las criaturas monstruosas, a aquellas marinas como las Sirenas y a otros monstruos como sucede con los dragones en otras mitologías, e incluso a la misma Sibila. Según Vermeule, así como “Cuando un dios marino habla por fin, es infalible en su lenguaje”³⁷, también entre los griegos, como en otros pueblos, las lenguas de los dragones, o las gotas de sangre de dragón, tenían propiedades mágicas como el poder de ayudar a comprender lenguajes nuevos. Las serpientes, por su parte, enseñaban a los hombres lenguajes extraños lamiéndoles los oídos —relevante para la comprensión del texto es recordar que el mito cuenta que Melampo había sido iniciado en el arte de la adivinación porque las crías de una serpiente muerta, a la que había tributado honores fúnebres, purificaron sus oídos con su lengua—; incluso la cabeza cercenada posee voz oracular o poética, como resulta ser el caso de la cabeza de la Gorgona o de la de Orfeo. Por consiguiente, se puede inferir que la voz de Macareo representa, para Melampo, una voz oracular; Melampo se convierte en un interlocutor válido pues es capaz de escuchar; además, al haber sido purificado, es un iniciado y, en tanto médico-sacerdote, puede aplicarse a las artes de la curación mediante ritos mágicos.

La palabra poética del Centauro opera “efectos balsámicos sobre el hombre y la naturaleza”³⁸, intenta apaciguar la doble naturaleza huma-

³⁷ E. Vermeule, *op.cit.* p. 314.

³⁸ F. H. Bauzá, *op. cit.*, p. 88.

na y transmitir la sabiduría ‘que es la ciencia de la voluntad de los dioses’” (p. 20). Quirón “el buen Centauro” señala a Macareo que si bien ambos son centauros, sus prácticas son opuestas: Quirón recibió de Apolo la afición por las plantas y le enseñó a indagar en ellas las propiedades benéficas para ayudar a los mortales; Macareo busca, a través del don de la palabra, los secretos de los dioses. En esta preocupación por la verdad y el misterio, el maestro Quirón dice a Macareo que se asemeja a un mortal; por consiguiente, a Melampo y al poeta de Guérin que reflexiona en voz alta acerca de los límites de la palabra:

“que ha recogido sobre las aguas o en los bosques, y llevado a sus labios, algunos fragmentos de la flauta rota por el dios Pan. Desde entonces esos mortales, habiendo respirado en los restos del dios un espíritu salvaje o tal vez adquirido algún furor secreto, se entran en los desiertos, penetran las selvas, bordean las aguas, se pierden entre las montañas, inquietos y llevados de un designio desconocido (...) Los mortales que enternecieron a los dioses por su virtud, han recibido de sus manos lirras para encantar a los pueblos, o semillas nuevas para enriquecerlos, pero nada de su boca inexorable” (p. 21-22).

El símbolo del Centauro permite ir más allá del plano de la mera existencia y ejerce su poder sobre la imagen que del poeta nos hacemos. Si bien no puede vencer la tormentosa conciencia de su dolor puede *sub specie artis*³⁹ fundar una realidad estética atemporal. El romántico de Guérin busca por el poder de la poesía encantar la naturaleza toda para que se asocie o refleje como espejo su sufrimiento y a través de la *sympatheia* con todo lo existente recobrar los ecos dispersos de lo divino en el mundo. El poeta recurre a la figura del Centauro cuya conciencia dolorosa representa lo mismo que lo agobia y reemplaza su yo poético, su voz en primera persona, por el yo del ser biforme que contempla desde lejos los misterios de la divinidad, ejerce el apolíneo canto que pone orden a su vida, pero declina ante la fuerza de Dioniso⁴⁰:

“Conservo aún suficiente audacia para llegar a lo alto de los peñascos, donde me demoro, sea para considerar las nubes salvajes e inquietas, o para ver subir del horizonte las hyades pluviosas, las pléyades o el gran Orión; pero reconozco que disminuyo y me pierdo rápidamente, como una nieve flotante sobre las aguas, y que dentro de poco iré a confundirme con los ríos que fluyen en el vasto seno de la tierra” (p. 25).

³⁹ Bauzá, *op. cit.* p. 88.

⁴⁰ Según H. F. Bauzá, “lo órfico, que en definitiva es la otra vertiente de lo apolíneo —una variante mítica nos habla del vate tracio como hijo del dios delfico— se manifiesta, en su *sparagmos*, como complementario de lo dionisiaco y con lo cual forma una unidad indisoluble que, para Nietzsche, constituye la esencia de lo griego”, *op. cit.*, p. 92.

Podemos adherir a la posición de E. Vermeule que explica que los *daimones* marinos, a los que podemos añadir los terrestres, “controlaban las sendas del conocimiento”, de esta manera se unen magia y poesía: “Los caminos del cosmos sólo son visibles sobre la faz de la tierra, aunque se necesite un guía que sepa seguirlos; los demás caminos del viento y del agua se desvanecen según ocurren, como los senderos de la Noche y el Día o los vericuetos del pensamiento”⁴¹.

Del mito clásico a la religión cristiana

El poema “El Centauro” de Leopoldo Marechal evoca el primer canto del *Infierno* de Dante⁴²: mientras la tarde avanza con su paso de loba y el sol pinta en Aries, el poeta se figura como un viajero que ha extraviado el sendero que ilumina la rosa; el paisaje tiene algo de la hostilidad de la selva dantesca (estrofa nº 3), pero mitigado por el aire gratamente pastoril del *locus amoenus* (estrofas 5 y 6). El viajero encuentra adormecido entre líquenes y hiedras al hermoso y antiguo animal ante el cual se rinde - los dos son representantes de las dos edades extremas del mito hesiódico de las razas de los hombres: el hombre pertenece a la edad de hierro; el Centauro, a la edad de oro (estrofas 22 y 23). La criatura bestial es además símbolo de las leyendas, dos atributos caracterizan ese tiempo: “la guitarra soberbia” y “el carcaj y las flechas” (estrofas 7, 8 y 9).

El significado del Centauro, para Marechal, no coincide en su totalidad con la construcción que hace el mito clásico, sino que se trata de la elaboración de la figura como silueta simbólica vencida por la encarnación del Hijo de Dios hecho hombre. La imagen del hermoso ser libera al alma del viajero que lo admira mientras duerme su sueño arcaico, sólo una voz inocente de niño podría despertarlo. Pero el tiempo de la inocencia ya no existe: el poeta se deja seducir por la guitarra y toca sus cuerdas: el bruto se estremece y su voz rompe el silencio (estrofas 19, 20 y 21). La palabra del Centauro es profética, como la de Tritón o Proteo, pero su verdad es cristiana. En el diálogo con el hombre, el Centauro

⁴¹ Vermeule, *op. cit.* p. 311.

⁴² El signo del caos histórico-social está simbolizado por el paso de la loba, tercera bestia que se interpone entre el poeta y su ascenso al monte de la salvación; el animal es símbolo de la avaricia y de la codicia. El viaje coincide con la estación de la primavera: el sol en Aries, época en la que, según una antigua leyenda, Dios habría creado el universo. La Rosa es la Rosa del Empíreo a la cual Dante llega al final de su peregrinaje: en la luz que proviene de Dios y que trasciende la inteligencia humana, se reflejan los beatos dispuestos en círculos de modo tal que forman la imagen de una rosa.

transmite su saber. Hay un impulso que se debe refrenar, su constitución doble es el ancla que impone Marechal al mito (estrofa 27):

No bien oyó el Centauro
mis templadas razones,
en su región de bestia
puso medida y orden;
y, como si escuchase
palabras interiores,
se rindió a la dulzura
con la mitad del hombre.

La criatura explica cómo en otro tiempo enseñó la ciencia, también declara que se ha retirado lejos de los hombres. Rehúsa aceptar los pedidos del poeta viajero. Se niega a que el hombre cabalgue sobre su grupa, destino a Buenos Aires. Para el Centauro el tiempo de proezas terminó, su respuesta se basa en la rememoración de la llegada del “nuevo / Señor de los caminos” (estrofas 40, 41, 42 y 43). Rechaza adoptar la figura del cazador y lanzar sus flechas para procurar con ellas algún “regalo celeste”; otro cazador “acecha / sin carcaj ni lebres”, “a la muerte misma / cazó y a la serpiente, / vestido con el traje / severo de la muerte” (estrofas 48 y 49). Rehúsa, finalmente, entonar sus cantares en nombre de la Música celestial ya que “Bajada de los cielos / y vestida de carne / la Música en persona / visitó a los mortales, / para entonar el himno / que rompe toda cárcel / y apura los delfines / de Arión el navegante” (estrofas 56 y 57). Portavoz de una verdad superior comparte con los poetas y con los brujos la creencia de que la palabra como la música ejerce su más viva influencia sobre el alma.

Para Leopoldo Marechal, el Centauro está investido de valor simbólico, a través de su figura se hace presente la emoción alusiva al sentimiento religioso que marca la distancia entre el mito como relato y la religión como lazo entre el hombre y lo sagrado (estrofas 59, 60 y 61):

“Pues bien, si tus razones
otra verdad anuncian
y si otro amor deshace
las viejas ataduras,
¡dime, Centauro, al menos
en qué tierra se oculta:
Si flechero, en qué bosque,
si cantor, en qué gruta!”.

Y respondió el Centauro:
“No esconde su dulzura
ni se rinde a las armas

del rigor o la astucia.
Porque sale al encuentro
de la sed que le busca:
Porque su canto hiere
las orejas nocturnas”.

El abismo del mar como la tierra engullidora de hombres

Por su parte, José Saramago en el relato “Centauro” recupera del mito la doble entidad del ser: el caballo y el hombre. Cada uno está elaborado según los rasgos físicos y de carácter de la figura ancestral, pero la mirada particular del escritor se asienta en la convivencia y la lucha de los dos seres unidos en el pubis: “en el lugar en el que su cuerpo de hombre se recogía y se tornaba pectoral del caballo” (p.177).

El Centauro está de regreso; como un antiguo *daimon* se acerca desde un tiempo remoto hacia el sur. En la tierra donde nació, nadie lo reconoce, el peligro lo acecha: “Regresaba muy viejo, cubierto de cicatrices, pero inmaculado” (p. 169). Todo su ser está en lucha:

“El caballo atravesó el lecho del río con un trote inseguro y quiso entrar por la fuerza en lo enmarañado vegetal, pero el hombre prefería un paso más fácil. Con el tiempo, y había tenido mucho tiempo para eso, había aprendido las maneras de moderar la impaciencia animal, algunas veces oponiéndose a ella con una violencia que explotaba y continuaba toda en su cerebro, o quizá en un punto cualquiera del cuerpo donde entrechocaban las órdenes que del mismo cerebro partían y los instintos oscuros alimentados tal vez entre los flancos, donde la piel era negra; otras veces cedía, desatento, a pensar en otras cosas, cosas que sí eran de este mundo físico en el que estaba, pero no de este tiempo” (p. 155)⁴³.

La disonancia de los dos cuerpos ensamblados se siente no sólo en el momento de la marcha, sino también en el momento del descanso:

“Vencido por una fatiga de siglos y milenios⁴⁴, el caballo se arrodilló.

⁴³ En de Guérin aparecen imágenes semejantes respecto de la dificultad de encerrar la energía animal dentro de los flancos cuando la mitad superior del cuerpo está dominada por una cabeza humana. Lo notorio es observar que los diferentes estados de agitación y voluptuosidad están elaborados gracias a analogías que trabajan la imagen del mar: “Mis flancos animados luchaban contra sus olas que les apremiaban interiormente, y gustaban en esas tempestades la voluptuosidad que sólo conocen las riberas del mar, de contener, sin ninguna pérdida, una vida en colmo e irritada” (p.17).

⁴⁴ También en de Guérin la creatura se encuentra en el estadio de la vejez y desde allí reflexiona: “Y sin embargo, helado como estoy en estos extremos de la edad, hay días

Encontrar posición para dormir que conviniese a ambos era siempre una operación difícil. En general el caballo se echaba de lado y el hombre reposaba también así. Pero mientras el caballo se podía quedar una noche entera en esa posición, sin moverse, el hombre, para no mortificar el hombro y todo el mismo lado del tronco, tenía que vencer la resistencia del gran cuerpo inerte y adormecido para hacerlo volverse hacia el lado opuesto: era siempre un sueño difícil. En cuanto a dormir de pie, el caballo podía, pero el hombre no" (p. 157).

La añoranza del hombre es mirar con libertad el cielo, la nostalgia del caballo es el olor del mar; por encima del hombre y del caballo está el deseo de infinito azul. Si el anhelo del cielo representa una voluntad de *anabasis* 'ascenso'; el deseo del mar es una *katabasis* 'descenso' que tiene carácter revelatorio y que, en este caso, por la dualidad del ser, está precedida por un *sparagmos* que puede ser entendido "como un tránsito hacia otro estado de existencia"⁴⁵.

Su sueño revela su propia naturaleza:

"Nunca soñaba como sueña un hombre. Tampoco soñaba nunca como soñaría un caballo. En las horas en las que estaban despiertos, las ocasiones de paz o de simple conciliación no eran muchas. Pero el sueño de uno y el sueño del otro formaban el sueño del centauro" (p. 159).

Era un sueño reiterativo, él, "el último sobreviviente de la gran y antigua especie de los hombres caballos" vencía a Heracles, que pagaba la muerte de Neso, llamando "a los brazos y a los músculos del torso toda su fuerza de hombre y de caballo" (p. 160). En su sueño, después de vencer al héroe, delante de todos los dioses inmortales, el mismo Zeus se retiraba siempre hacia el sur. Ése es el camino que el Centauro ahora hace, primero solo de noche para evitar ser visto, pero luego, lleno de coraje, también a la luz de la plena luna e incluso de día.

Si en otro tiempo había sido celebrado, y gracias a su presencia un rito secreto para la fertilidad se llevaba a cabo:

"en medio de un círculo de árboles que representaban a los dioses, los hombres impotentes y las mujeres estériles pasaban por debajo del vientre del caballo: era la creencia de todo el mundo que así florecía la fertilidad y se renovaba la virilidad" (p.161).

Ahora debía esconderse como lo habían hecho también el unicornio, las quimeras, los hombres-lobo, los hombres con pies de cabra, las hor-

en que a plena luz, sobre las cimas, remuevo esas carreras de mi juventud en la caverna, y con el mismo intento, blandiendo los brazos y empleando toda la rapidez que aún me resta" (p. 12).

⁴⁵ Bauzá, *op. cit.* p. 91.

migas que eran más grandes que los zorros. Algunos de ellos se extinguieron, otros mutaron, otros se aparecían en noches especiales, sólo él quedaba y se encaminaba hacia su país. Su acción se concentraba en dormir, caminar y soñar.

Cerca de las fronteras por donde se había alejado Zeus, entre las tierras cultivadas por los hombres y bajo el sol, prevalece, ahora, la fuerza del Centauro que humilla al hombre. Su objetivo es llegar al mar, pero en la tragedia del hombre y del caballo se avecina la imagen de una pared oscura y opaca que no puede traspasar:

“El hombre se despertó. Sentía la angustia de no haber soñado. Por primera vez en millares de años no había soñado. ¿Le había abandonado el sueño en la hora en que había regresado a la tierra donde había nacido? ¿Por qué? ¿Qué presagio? ¿Qué oráculo sería? El caballo, más lejos, dormía aún, pero ya inquietamente” (p. 173).

En tierra de hombres, después de algunos combates contra perros y de la persecución con disparos, descubre que una mujer sale desnuda del río y la rapta, no era la primera vez que cometía un acto de esa naturaleza. Se fuga con ella en brazos y la posee a su manera:

“Entonces, sujetando a la mujer por debajo de los brazos, mirándola todo el cuerpo, con toda la luz de la luna desnudándola, dijo en su vieja lengua de los bosques, de los panales de miel, de las columnas blancas, del mar sonoro, de la risa sobre las montañas:

—No me quieras mal.

Después, despacio, la dejó en el suelo. Pero la mujer no huyó. Le salieron de la boca palabras que el hombre fue capaz de entender.

—Eres un centauro. Existes” (p. 178).

La mágica lengua del *daimon*, almibarada por el contacto con la naturaleza, seduce a la mujer; ella aprende a comprender un lenguaje “nuevo”⁴⁶ y puede expresar palabras “nuevas” que también él puede entender. El Centauro la cubre. “Las nupcias entre cuerpos incompatibles”⁴⁷ traen, como consecuencia, la ruptura del orden —se produce una consternación social— y desenlaces desdichados. Cuando los perseguidores se la llevan, ella llora. Al final del día todos saben de la existencia del hombre caballo.

Cuando el sol nace, la antigua creatura ve el mar desde la montaña, pero es arrinconada en el precipicio:

“El caballo se levantó hacia el espacio, agitó las patas de delante y se volvió frenético hacia los adversarios. El hombre quiso retroceder. Lucharon

⁴⁶ Vermeule, *op. cit.* p. 315.

⁴⁷ Vermuele, *op. cit.*, p. 314.

ambos, atrás, adelante. Y en el borde de un precipicio las patas se escu- rrieron, se agitaron ansiosas buscando apoyo, y los brazos del hombre, pero el gran cuerpo resbaló, cayó en el vacío" (p. 180).

Una roca filosa corta al Centauro por el pubis: "El hombre quedó echado, por fin, de espaldas, mirando el cielo" (p. 180). El mar engulle y disuelve una parte del *daimon*. El caballo espumeante de furia retorna al mar.

El hombre-caballo avanza hasta su origen: el infinito azul, azul intenso en lo alto y azul profundo en el abismo. Una vez más, la delgada y espejeante superficie del mar, de un lado y del otro, deja entrever y oculta al hombre los "misterios".

El cuerpo cósmico del Centauro se despedaza en el infinito. La verdad del poder de la naturaleza se expresa en la unión de lo humano y lo bestial bajo el velo mitológico de los seres teriomórficos. La intuición de la reunión discordante de lo instintivo y lo racional bajo la piel del hombre tiene puesta la mirada en la universalidad del mito. Inspirándonos en la concepción del *principium individuationis* que constituye lo apolíneo frente a la omnipotencia de lo dionisiaco, podríamos responder ante la pregunta que formula Nietzsche: ¿y qué otra cosa es el ser humano, sino una encarnación de la disonancia?

ABSURDO E IMAGINARIO CLÁSICO EN EL TEATRO DE ALBERT CAMUS: CALÍGULA A LA LUZ DE EL MITO DE SÍSIFO

Por JORGE DUBATTI

De la constelación de mundos poéticos del teatro de Albert Camus¹, nos detendremos en *Calígula*, pieza compuesta en 1938, reescrita y estrenada en 1945 y considerada por la crítica especializada texto canónico en la historia del teatro francés del siglo XX. Nuestro objetivo es vincular la poética de *Calígula* con la categoría de *absurdo*, a partir de la especificidad que dicho concepto adquiere en el sistema de ideas de Camus desde la perspectiva de la tematología comparada² y en su práctica del drama moderno. Señalaremos además la apropiación semántica del imaginario clásico que realiza el absurdo camusiano, en coincidencia con el teatro existencialista de Jean-Paul Sartre.

Camus fue un hombre integral de teatro (autor, actor, director, espectador ferviente)³, pero adquirió renombre internacional por sus nove-

¹ Se trata de un corpus no monolítico, de diversas líneas internas, constituido por doce obras: a) cinco piezas originales: *Révolte dans les Asturies*, *Le malentendu*, *Calígula*, *L'Etat de Siège*, *Les Justes*; siete adaptaciones dramáticas de textos teatrales o novelísticos de otros autores: *Le Temps du Mépris* (André Malraux), *La Dévotion à la Croix* (Calderón), *Les Esprits* (Pierre de Larivey), *Un Cas Intéressant* (Dino Buzzati), *Requiem pour une Nonne* (William Faulkner), *Le Chevalier d'Olmedo* (Lope de Vega), *Les Possédés* (Dostoievski).

² La tematología es una disciplina de la Literatura Comparada que estudia los campos objetivos y las construcciones contenidistas de los textos. Llamamos *sistema de ideas* a la organización lógica y jerárquica –a posteriori– de las ideas presentes en un texto. Llamamos *ideas* a los contenidos expositivos (analíticos y/o sintéticos), argumentativos y directivos predicados implícita o explícitamente en el texto, las unidades contenidistas y semánticas del estudio ideológico, fundamentos constructivos de la ideología organizables en sistema. Seguimos al respecto los trabajos comparatistas de Pichois-Rousseau (1969), Beller (1984), Guillén (1985), Chardin (1994), Garnica de Bertona (1998) y Dubatti (2002 y 2003).

³ Para una visión de conjunto de la actividad teatral de Camus pueden consultarse las investigaciones de Brisville (1959), Coombs (1968), Estrade (2002), Fitch (1975), Freeman (1971), H. Lottman (1994) y Todd (1997) citados en la Bibliografía.

las y ensayos. Filosofía y práctica del absurdo atraviesan toda su producción literaria y teatral, aunque con sustanciales variaciones según los períodos de su trayectoria. Dada la omnipresencia del absurdismo en la obra de Camus, pondremos en relación con en su teatro *El mito de Sísifo* (1942), volumen de ensayos sincrónico con la escritura de *El malentendido* y *Calígula*, que puede leerse como *paratexto* (en términos de crítica genética) de la primera etapa teatral de Camus (1938-1945) que abarca los años de la II Guerra Mundial. Creemos que los ensayos de Camus ofrecen herramientas para la intelección de su teatro. Incluso aparece en ellos un léxico teatral que evidencia la recursividad de los vínculos entre textos filosóficos y dramaturgia, aunque, como veremos, se trata también de universos discursivos con especificidades, que en muchos aspectos se amplían y diferencian entre sí.

1. El sistema de ideas del absurdismo en “El mito de Sísifo”

Para pensar el absurdo camusiano en su peculiaridad, nos apartaremos de las formulaciones de Martin Esslin en su libro clásico *The Theatre of the Absurd* (Londres, 1961) por dos razones fundamentales. El mismo Esslin excluye a Camus de las filas de los que practican el “teatro del absurdo”. Con acierto Esslin observa una diferencia radical entre el teatro de Camus y el de Eugene Ionesco, Samuel Beckett y Arthur Adamov, quienes producen un desmontaje del drama moderno para la fundación de nuevos territorios poéticos:

“Si Camus sostiene que en nuestra desilusionada época el mundo ha dejado de tener sentido, lo hace con el estilo racional, elegante y discursivo de un moralista del siglo XVIII, en obras cuidadas y de perfecta estructura” (Esslin, edición española de 1966, p. 16).

Por otra parte, Esslin cuestiona ya en 1970 su propia categorización en su libro *Au de-là de l'absurd*:

“Habiendo forjado –por forjar una– la expresión *teatro del absurdo*, nunca sé, cuando la veo citada en un diario o en un libro, si debo serle fiel o taparme la cara de vergüenza; porque lo que yo consideraba un concepto genérico, una hipótesis de trabajo, destinada a comprender un gran número de fenómenos tan variados como difíciles de aprehender, se transformó para muchos –entre ellos los críticos teatrales– en una realidad tan concreta y específica como un sello” (Esslin, 1970, p. 259).

Una relectura de *El mito de Sísifo*⁴ desde la temología compara-

⁴ Todas las citas de *El mito de Sísifo* se realizan por la edición de Alianza, Biblioteca Camus, 2001, traducción de Esther Benítez.

da permite discernir en el sistema de ideas de Camus cuatro campos temáticos centrales: la *sensibilidad*, el *razonamiento*, la *ética* y la *poética / estética* del absurdo.

1. 1. *Lo absurdo como "sensibilidad" o "sentimiento"*

Se trata de la experiencia más directa, inmediata e intuitiva de lo absurdo. El hombre vive sensorial, sensible, emocionalmente un conjunto o "enumeración de sentimientos" (tal la expresión de Camus en *El mito de Sísifo*, nota del autor en p. 26) que aún no conceptualiza. El mundo se manifiesta como un orden natural, estable y maquinal, hasta que un interrogante radical desautomatiza esa percepción:

"Suele suceder que los decorados se derrumben. Despertar, tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, comida, tranvía, cuatro horas de trabajo, cena, sueño, y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado al mismo ritmo, es una ruta fácil de seguir la mayoría del tiempo. Pero un día surge el 'porqué' y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. 'Comienza', eso es importante"(p. 25).

Obsérvese en el inicio del párrafo el léxico escénico: el universo transformado en montaje escenográfico de *decorados* endebles. El hombre advierte los "muros absurdos" que lo aíslan, el mundo fuera de él aparece opaco, "espeso", "ajeno". El mundo se "niega", es hostil, indiferente, se manifiesta "inhumano" (p. 26), incluso en la "inhumanidad del hombre" (p. 27). El entorno se transforma en un "desierto sin colores donde todas las certidumbres se han convertido en piedras" (p. 39). El "mundo que se puede explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar" (p. 16), pero el habitado por el hombre se resiste a la explicación. "Este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo" (p. 27). Se siente "la contradicción, la antinomia, la angustia o la impotencia" (p. 37). Pensador en imágenes, filósofo-poeta, Camus sintetiza la emoción de lo absurdo en la metáfora del hombre que se siente "extranjero" en un "destierro sin remedio" (p. 16).

1. 2. *Lo absurdo como conceptualización o "razonamiento absurdo"*

Tras el sentimiento sobreviene la reflexión, demorada y consecuen- te, la actividad intelectual que persigue desentrañar el ser absurdo del hombre en el mundo.

"Lo que es absurdo es la *confrontación* de esa irracionalidad [del mundo] con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre" (p. 34).

Lo absurdo acontece en el desgarramiento “entre la tendencia [del hombre] a la unidad y la clara visión que puede tener de los muros que lo encierran” (p. 36). “Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (p. 42). “La absurdidad nace de una *comparación* (...) entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera” (p. 45). En consecuencia “lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo” (p. 34) y brota de la actividad o ejercicio de la conciencia humana. “Lo absurdo no está en el hombre ni en el mundo sino en su presencia común” (p. 45), vinculados por la conciencia. Los “tres personajes del drama” –nuevamente el léxico teatral– son “lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo” (p. 42). La síntesis en imagen: “Lo absurdo es esencialmente un divorcio” (p. 45), “es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena” (p. 67).

1. 3. *Lo absurdo en tanto ética*

Puede definirse como *ética absurda* la política de la existencia propuesta por Camus en *El mito de Sísifo*. Este campo temático complejo y rico debe desglosarse en diversos componentes:

a) Vivir debe ser *lucha* y *desgarramiento*, en tanto el sentimiento y la conciencia de lo absurdo imponen a la vida una dimensión agónica: la existencia se construye como

“una lucha sin tregua (...) [que] supone la ausencia total de esperanza (que nada tiene que ver con la desesperación), el rechazo continuo (que no se debe confundir con la renuncia) y la insatisfacción conciente (que no cabría asimilar con la inquietud juvenil) (p. 46).

“[La existencia] es oposición, desgarramiento y divorcio” (p. 51).

b) El hombre debe aspirar a una *radicalidad sin compensaciones* ni ensoñaciones optimistas sustentadas en una supuesta trascendencia. Camus diferencia su concepción absurdista de las ideas del “dios abstracto” de Husserl, del “dios fulgurante” de Kierkegaard y del misticismo de Chestov, porque a diferencia de estos filósofos,

“para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón” (p. 51).

c) En consecuencia el ser humano debe *reconocerse en su límite* y *vivir sin apelación*. El ejercicio intelectual sólo conduce al reconocimiento de los propios límites: “Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites” (p. 66). Se trata de reconocer que no hay dios ni dioses, ni plan, ni trascendencia, ni justicia que organicen el universo. Sólo hay

vida y hay muerte. “Lo absurdo me aclara este punto: no hay mañana” (p. 77). El hombre debe aceptar su condición absurda y aprender a “vivir sin apelación” (p.79). “Para un hombre entender el mundo es reducirlo a lo humano, marcarlo con su sello” (p. 30).

d) *Asumir la absurdidad es paradójicamente una liberación.* La aceptación de la condición absurda es el punto de partida de una nueva libertad (p. 77). La ética consiste en “la libertad absurda”: aprender a vivir en este mundo, porque “el infierno del presente es por fin su reino” (p. 70). Se trata de convertir esa realidad en “el vino del absurdo y el pan de la indiferencia” (p. 71).

“Vivir es hacer que viva lo absurdo. Hacerlo vivir es ante todo contemplarlo. Al contrario de Eurídice, lo absurdo sólo muere cuando se le da la espalda” (p. 72).

“Si lo absurdo aniquila todas mis posibilidades de libertad eterna, me devuelve y exalta, por el contrario, mi libertad de acción” (p. 75).

Se produce entonces la paradoja de la recuperación del “sentido de la vida” en el absurdo (p. 14) y la conclusión es la dificultad, el dolor de la existencia: “Vivir, naturalmente, jamás es fácil” (p. 16).

e) *Vivir en este mundo es un ejercicio permanente de “la rebelión y la clarividencia”* (p. 70), asegura Camus. Entiende por rebelión el “enfrentamiento perpetuo del hombre con su propia oscuridad” (p. 72), “esta rebelión no es sino la seguridad de un destino aplastante, sin la resignación que debería acompañarla” (p. 73). La rebelión es la negación afirmativa de la que Camus hablará más tarde en su ensayo *El hombre rebelde* (1951). Sintetiza en *El mito de Sísifo*:

“Esta rebelión da valor a su vida. Extendida a lo largo de toda una existencia, le restituye su grandeza. No hay espectáculo más hermoso para un hombre sin anteojeras que el de la inteligencia enfrentada a una realidad que la supera” (p. 73).

Cuando Camus afirma que “lo absurdo es su tensión más extrema” (p. 74), regresa nuevamente a la metafórica teatral, a la teoría del conflicto como elemento constitutivo insustituible de las narrativas escénicas. De esta manera lo absurdo se transforma en un componente organizador de la existencia porque “a partir del momento en que es reconocido, lo absurdo es una pasión, la más desgarradora de todas” (p. 35). Rebeldía y clarividencia/lucidez van de la mano: “El ideal del hombre absurdo [es] el presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar conciente” (p. 83), “todo comienza por la conciencia y nada vale sino por ella” (p. 25).

f) La rebelión ubica al *hombre contra la muerte*: lo aleja del suicidio “en la medida en que una ética absurda es al mismo tiempo conciencia

de la muerte y su rechazo" (p. 73). No es la imagen del suicida la del hombre absurdo sino la del "condenado a muerte" (p. 73). "El rechazo, la conciencia y la rebelión son lo contrario del renunciamiento" (p. 74), "se trata de morir irreconciliado y no de buen grado" (p. 74). Camus otorga prioridad a una ecuación de cantidad de tiempo por sobre otra de cualidad: "Sentir la propia vida, la rebelión, la libertad, y lo más posible, es vivir lo más posible" (p. 82). *El mito de Sísifo* expone muy claramente su impugnación al suicidio como respuesta al absurdo y esto —como veremos— constituye una clave fundamental para la hermenéutica de *Calígula*.

g) *No hay modelos éticos, sólo ejemplos de casos posibles no elevados al estatuto de modelos*. Nadie puede decir ni saber qué hay que hacer, salvo enfrentar la condición de lo absurdo como base de una política de la existencia. Y a partir de ese fundamento, todo es posible.

h) *No hay modelos pero sí hay contramodelos*, hay elecciones existenciales que corresponden a la práctica del mal. Paradójicamente, para el hombre absurdo "lo absurdo no libera, ata" (p. 90) y el "todo está permitido" de *Los hermanos Karamazov* de F. Dostoievski no es fuente de goce ni liberación sino una "amarga constatación" (p. 90).

"Lo absurdo no autoriza todas las acciones. Todo está permitido no significa que nada esté prohibido. Lo absurdo devuelve solamente su equivalencia a las consecuencias de los actos. No recomienda el crimen, sería pueril, pero devuelve su inutilidad al remordimiento (...) Hay responsables, no culpables (...) Un acto tiene consecuencias que lo legitiman o lo anulan. Hay que ser absurdo, no hay que ser iluso" (p. 91).

En resumen, esta *ética de la lucidez absurda* (p. 165) se sintetiza poéticamente en la imagen de Sísifo, el condenado, y el momento simbólicamente más potente del mito de Sísifo es el descenso, el breve descanso en el que la toma de conciencia alcanza su mayor intensidad porque se produce una concentración sobre la conciencia de sí y del mundo. Condena y lucidez sumadas.

1. 4. *Lo absurdo como poética y estética: práctica y teoría de la obra absurda*

Agrupamos en este campo temático el conjunto de observaciones sobre la práctica y la conceptualización del arte. La complejidad de este aspecto requiere el siguiente desglose interno:

a) Camus piensa la tarea de crear como la más extremada de las vivencias absurdistas: "el goce absurdo por excelencia es la creación" (p. 124). Sucede que la creación duplica/multiplica la experiencia de la vida: "Crear es vivir dos veces" (p. 124), y en consecuencia, también se redobla la actividad de la conciencia.

b) *La obra de arte se vincula con la objetivación de la experiencia absurda*: es “la única posibilidad de mantener [aferrar] la conciencia y de fijar sus aventuras” (p. 124).

c) *Teoría de la mimesis absurda*. La obra de arte parte, según Camus, de una base mimética: “imitar, repetir y recrear” son el fundamento, “la creación es el gran mimo” (p. 124). Dicha mimesis rechaza el discurso explicativo: “Si el mundo fuese claro, no existiría el arte” (p. 129). Debido a la naturaleza absurda del vínculo del hombre con el mundo, el arte puede y debe “describir” pero no “explicar” (p. 125). “Describir, tal es la suprema ambición de un pensamiento absurdo”, porque “la expresión artística comienza donde el pensamiento acaba” (p. 130). El arte debe poner el acento en esa desproporción (p. 178) para ser él mismo. De esta manera lo propio del arte es la metáfora concreta articulada a través de una “inteligencia ordenadora”: “La obra de arte nace del renunciamiento de la inteligencia a razonar lo concreto” (p. 128).

d) La naturaleza absurda del mundo hace que *filosofía y arte se relacionen y complementen*. Camus expone en *El mito de Sísifo* la tesis del desplazamiento de la filosofía hacia el arte y del arte hacia la filosofía: ambas disciplinas se complementan e iluminan recursivamente. Camus predica la unidad profunda entre filosofía y arte (p. 126) y sostiene que el filósofo es un creador (p. 130) y que en las nuevas condiciones del ejercicio de la filosofía, el pensador escribe con imágenes como él mismo lo hace. De la misma manera, el mayor novelista (por extensión el artista) es un filósofo.

e) *Finalidad de la obra de arte*: en este aspecto Camus pone el acento en la paradoja de la gratuidad de la obra absurda, cuyo fundamento es el “pensamiento negativo”, es decir, el escribir/crear nombrando el absurdo, paradójicamente producir discurso sobre la nada. El artista debe dar “al vacío sus colores” (p. 147). Camus insiste sobre la potencia de las figuras de la paradoja (p. 47 y p. 74) y la contradicción (p. 85). Sus ideas al respecto fundamentan precursoramente el principio dialógico de las teorías del pensamiento complejo (Morin, 2003). En su tarea de poner en palabras lo absurdo, la literatura o el teatro no se despalabran o fracasan, sino que poseen la capacidad de “ilustración” a través de personajes como forma de generar un ejercicio de conciencia, porque el objetivo último del arte es mantener en estado de lucidez la conciencia sobre lo absurdo (p. 148-149). El arte debe expresar rebelión, libertad y diversidad (p. 151).

f) *Contra el teatro de tesis y verdad revelada* (p. 149), contra la univocidad, el arte apuesta a la diversidad, supera el monologismo a través del dialogismo y la polifonía. No se trata de dirigir la creación como mero instrumento de ilustración de lo ya conocido, sino de darle libertad de

descubrimiento, de hallazgo. Los principios de la obra absurda que Camus reconoce en *El proceso* de Kafka son

“la rebelión inexpresada (cabalmente es ella la que escribe), la desesperación lúcida y muda (cabalmente es ella la que crea), esa sorprendente libertad de conducta que los personajes de la novela reflejan hasta la muerte final” (p. 169).

Camus se opone a un teatro de re-presentación de saberes previos, un teatro tautológico al que vamos a buscar y ratificar lo que ya sabemos con anticipación. Como veremos, *Calígula* no guarda un vínculo tautológico con el discurso expositivo de *El mito de Sísifo*, sino que amplía sus saberes y su campo de representación en torno de lo absurdo.

g) *Ética de la creación*: la relación vital con la obra de arte debe ser de ratificación de la absurdidad. El arte no se plantea como un refugio para la construcción de sentido (p. 125) sino como un fenómeno absurdo en sí, una ratificación de la naturaleza del mundo que “no ofrece salida al mal de ánimo, [sino que] es un nuevo signo de ese mal” (p. 126).

2. Dos metatextos

Antes de analizar la micropoética de *Calígula*, detengámonos en dos metatextos de Camus sobre este drama: el prólogo sin firma a la edición de Gallimard (1944) de *El malentendido* y *Calígula*; el prólogo a la edición de *Calígula & Other Three Plays* (ed. póstuma, Vintage Books, New York, 1961).

En el primero Camus afirma que sus obras son expresiones teatrales de la filosofía del absurdo desarrollada por *El mito de Sísifo* y *El extranjero*. Las define como expresiones de “un teatro de lo imposible”, pero aclara —de acuerdo con la poética absurda desarrollada en *El mito de Sísifo*— que *no se trata de obras de tesis*: no ilustran ideas preconcebidas bajo una nueva forma teatral sino que son la creación de otra morfología para su pensamiento, hay para Camus una especificidad del conocimiento en la poética teatral.

En el segundo metatexto Camus señala:

“*Calígula* es la obra de un actor y de un director [no de un filósofo]. La crítica francesa, aunque saludó la pieza muy cordialmente, a menudo me sorprendió refiriéndose a la obra como pieza filosófica. ¿Hay alguna verdad en ello? (...) [Por su argumento] es consecuentemente una tragedia de la inteligencia. Por eso la conclusión natural es que se trata de un drama intelectual. Personalmente, pienso que soy conciente de las limitaciones de mi obra. Y busco en vano filosofía en estos cuatro actos” (1961).

En esta afirmación vuelve la idea de que originalmente la pieza fue

escrita para ser actuada y dirigida por Camus en su compañía teatral. Ratifica además la defensa de su concepto del teatro como una morfología poética que ofrece una forma de conocimiento específico —una “iluminación profana”, en términos de Walter Benjamin, o una zona de “negatividad”, de acuerdo con la *Teoría estética* de Theodor Adorno. En consecuencia el teatro no es un mero sistema de modelización secundaria (Y. Lotman, 1988) del sistema de ideas del absurdo sino una metáfora epistemológica con una potencia de sentido incalculable y no redundante con los saberes provistos por la discursividad de los ensayos.

3. Análisis de “Calígula”: sintaxis y absurdo

En el nivel de la historia ⁵ de *Calígula*⁶ reconocemos la estructura de un drama de personaje. David Bradby (1990) lo señala: estamos ante un personaje colosal, como no lo hay en el teatro de Sartre. Se trata del joven emperador Calígula, de veintiséis años, que ha experimentado, a partir de la muerte de su hermana y amante Drusila, un giro en su manera de comprender la naturaleza del mundo: de pronto ha advertido que los dioses no existen, que no hay plan, ni justicia, ni valores más allá de la construcción de los hombres. Así resume la fábula Camus en el prólogo a la edición de Nueva York:

“Calígula, hasta entonces un emperador relativamente aceptable, advierte a partir de la muerte de Drusila, su hermana y su mujer, que el mundo no es satisfactorio. Desde entonces, obsesionado con lo imposible y envenenado por el desprecio y el horror, trata a través del asesinato y la perversión sistemática de todos los valores, de ejercer la libertad (...)” (1961).

Es evidente que, para el análisis y explicación de su obra, Camus utiliza las herramientas de conceptualización de su filosofía del absurdo. *Calígula* encarna una variante específica del drama de personaje: es un drama de educación, en tanto un acontecimiento formativo modifica la vida y la cosmovisión del protagonista profundamente. Para cali-

⁵ Remitimos a los niveles de análisis del texto dramático que proponemos en *El teatro laberinto* (Dubatti, 1999).

⁶ Las citas de *Calígula* en francés remiten a la edición *Le malentendu/Caligula* (Gallimard, 1947); en castellano, *El malentendido/Calígula* (Buenos Aires, Losada, 2002), traducción de Aurora Bernárdez. Para nuestra lectura hemos tenido en cuenta los aportes de Barilier (1977), Bloom (1989), Bradby (1990), Brée (1962), Brisville (1959), Coombs (1968), Comte-Sponville (2001), Cruikshank (1959), Estrade (2002), Evrard (1998), Fitch (varios), Freeman (1971), Gay-Croiser (2000), Greenfield, Guérin (1999), Innes (1997), Laillou-Savona (1972), Lebesque (1963), Lewis, Luppé (1951), Marinetti (1990), Pérez Ranzans y Zirió Quijano (1981), Smets (1999), Sprintzen (1988), Stoltzfus (1991), Strauss, Viallaneix (1968) y Walker, citados en la Bibliografía.

brar el contraste, el *tunc et nunc*, Camus ubica en el inicio de la pieza un retrato de Calígula en boca del personaje positivo por excelencia, el joven poeta Escipión:

“Lo amo. Era bueno conmigo. Me alentaba y sé de memoria ciertas palabras tuyas. Me decía que la vida no es fácil, pero que están la religión, el arte, el amor que inspiramos. Repetía a menudo que hacer sufrir es la única manera de equivocarse. Quería ser un hombre justo” (Acto I, Esc. 7, p. 83).

Si recomponemos la historia de Calígula en la linealidad lógico-causal del nivel de la fábula, podemos reconocer en esta experiencia formativa tres momentos correspondientes a tres áreas de percepción y reflexión de lo absurdo señaladas en *El mito de Sísifo*:

—primero, el *sentimiento de lo absurdo*, la desesperación y el “sabor a sangre en la boca” que provoca en su inmediatez la muerte de Drusila: “los decorados se derrumban” para Calígula, de acuerdo a la expresión utilizada por Camus en su ensayo;

—segundo, el *razonamiento absurdo*: durante tres días Calígula se ausenta del palacio y de los hombres para elaborar la experiencia de la muerte de Drusila y reflexionar;

—tercero, ese razonamiento le permitirá sustentar una *ética absurda*, pensamiento transformado en *praxis*, que irradiará en adelante en todas sus acciones.

De esta manera Camus ratifica una estructura que es recurrente en la narrativa y el teatro existencialistas: el personaje, a partir de una visión de mundo y una ética particulares, se recorta de la *doxa*, de la visión del hombre común más extendida. Freeman (1971) habla de un “pensamiento-acción” característico del personaje existencialista.

Para comprender cabalmente esa ética absurda y su determinación de las características del personaje, resulta útil analizar el funcionamiento del nivel sintáctico de la historia. Calígula es el sujeto de la acción y su objeto de deseo es expresado como la búsqueda de lo imposible (su primera síntesis escénica es formulada en la expresión “Quiero la luna”, Acto I, Esc. 5, p. 60). En el nivel sintáctico, de acuerdo a la progresión del texto, las iniciativas de Calígula se definen primero por su acción física y más tarde por la explicitación verbal del pensamiento. Es primero un *sujeto-hacedor*, un generador de hechos cuya lógica no llegamos a comprender todavía en su raíz ideológica (nos referimos a los acontecimientos reservados al entreacto madurativo entre el Acto I y el Acto II y resumidos en una recapitulación verbal, Acto II, Esc. 1, p. 70). Poco a poco y con gran concentración a partir de los Actos III y IV, Calígula se convierte en un *sujeto-ideólogo*. La explicitación de la nueva cosmovisión de Calígula funciona como *estructura catafórica en la cons-*

trucción de sentido sobre el personaje. El cruce de sus acciones físicas como sujeto hacedor y sus acciones verbales como sujeto ideólogo permite al espectador restituir el sentido a los hechos a partir de las reflexiones que él mismo plantea y que plantean otros personajes (especialmente Escipión, Quereas y Cesonia, ubicados a la vez en las actancias Ayudante y Oponente). Catafóricamente, volvemos a leer, recapitulamos, revisamos lo acontecido. Gracias a su desempeño como sujeto-ideólogo se produce el llenado o reconocimiento de las ideas, saberes y valores que lo impulsan desde la actancia Destinador:

a) *Lucidez*: El descubrimiento de la certeza de que los dioses no existen y el mundo es absurdo, ominosamente indiferente al hombre.

b) *Rebeldía*: El sentimiento de odio a los dioses ausentes, odio al mundo ominoso.

c) *Conciencia del límite y necesidad de vivir sin apelación*: la imposibilidad de vengarse de los dioses por su ausencia.

d) *Nueva libertad de acción*: la posibilidad de vengarse en los hombres convirtiéndose en un dios-hombre con dos objetivos: 1. hacerle pagar a alguien todo este dolor; 2. despertar a los hombres de su ignorancia —ellos aún no han experimentado lo absurdo— ya que, a través de la transformación de Calígula en una prolongación de la ominosidad del mundo, descubrirán y sentirán en su propia carne su condición absurda y abandonarán sus ideas tradicionales de felicidad, bien, trascendencia, justicia, etc.

El sujeto de la acción de *Calígula* se asimila a una variante del sujeto que lucha por su verdad, a la manera del héroe idealista fundado por Henrik Ibsen en *Un enemigo del pueblo*. El vínculo, como veremos, no es casual ni arbitrario.

Pero lo cierto es que este sujeto hacedor e ideólogo *se equivoca*. Calígula es héroe y antihéroe absurdo. Esto implica un giro importantísimo para la poética. Retomemos el prólogo de Camus (1961) donde lo dejamos arriba:

“Desde entonces [la muerte de Drusila], obsesionado con lo imposible y envenenado por el desprecio y el horror, trata a través del asesinato y la perversión sistemática de todos los valores, de ejercer la libertad (...) [una libertad] que finalmente descubrirá equivocada [incorrecta]. Desafía a la amistad y el amor, la solidaridad del hombre común, lo bueno y lo malo. Compromete a quienes lo rodean y les exige que sean lógicos, nivela todo lo que está a su alrededor por la fuerza de su desprecio y furia destructiva a las que lo conduce su pasión por la vida. Pero si en verdad su deseo es rebelarse contra el destino, su error reside en negar lo que lo une a la humanidad. Uno no puede destruir todo sin destruirse a sí mismo”.

Descubrimos entonces un componente negativo, errado en términos

absurdistas, de la ética de Calígula: su despreocupación por la muerte, que lo transforma en un *suicida*, y por sobre todo su *irresponsabilidad*, que le impide medir las consecuencias de sus actos. Calígula confunde el “todo está permitido” con el “nada está prohibido”. Es aquí entonces donde el sujeto se transforma en una variante del *villano idealista* fundado por Henrik Ibsen en *Brand* y *El pato salvaje*, según la acertada categoría analítica propuesta por George Bernard Shaw en *The Quintessence of Ibsenism* (1891). Dice Camus:

“Esta es la razón por la que Calígula despuebla [vacía] el mundo que lo rodea y, fiel a su lógica, hace lo necesario para levantar en su contra a aquéllos que finalmente lo matarán. Calígula es la historia de un suicidio superior. Esta es la historia del más humano y el más trágico de los errores. Infiel a la humanidad siendo fiel a sí mismo, Calígula acepta la muerte porque comprendió que nadie puede salvarse solo y que uno no puede ser libre a costa de los otros” (1961).

En resumen: el nivel sintáctico manifiesta un sujeto de brutal acción física que deviene sujeto ideólogo y que no es sino una variante a la vez del sujeto que pelea por su verdad contra la *doxa* y del villano idealista de raíz ibseniana. Pronto advertimos que Calígula es entonces simultáneamente ejemplo y contramodelo de una ética del absurdo. Quienes ponen en práctica la ética absurdista, sin constituirse en contramodelos –de acuerdo con la distinción presentada en *El mito de Sísifo*–, son sus ayudantes-oponentes:

– el poeta Escipión, por su grado de lucidez y rebeldía, por su sentido de responsabilidad y el valor que otorga a la vida y a construir una obra a pesar del absurdo;

– la amante Cesonia, por su afirmación del amor a pesar de todo. El antimodelo absurdista es Quereas, porque atisba el absurdo y lo niega con la voluntad de “ser feliz”.

¿Por qué Camus hace de Calígula un ejemplo de ética absurda y simultáneamente un contramodelo negativo? Para revertir la poética del drama de tesis y preservar al teatro una dimensión de conocimiento específica. *Calígula* no es una mera concesión a la tautología, una ilustración literal de los principios de *El mito de Sísifo*, sino una ampliación de su pensamiento transformado y develado en metáfora teatral.

4. *Drama moderno e imaginario clásico*

La asimilación de los procedimientos del héroe idealista y del villano idealista que provienen de la estructura ibseniana no es la única deuda de Camus con el modelo del drama moderno tal como Ibsen llega a desarrollarlo en las últimas décadas del siglo XIX. Robert Abirached lo dice:

“En la Francia de posguerra, Cocteau, Anouilh, Salacrou, Camus, Sartre y Giraudoux, ocupan el primer plano del escenario. Cada uno a su manera tienen en común el haber permanecido fieles a las reglas usuales de la representación y haber mantenido el estatuto que se le había asignado al personaje desde el siglo XIX, adaptando su discurso, sus preguntas y sus actos al mundo contemporáneo. En el extranjero, Tennessee Williams, Arthur Miller, Ugo Betti, Alfonso Sastre no hacen o harán otra cosa” (1994).

Su poética es deudora del drama moderno, producto de la nueva conceptualización dramática, revolucionaria en la historia del teatro occidental, que imponen en la segunda mitad del siglo XVIII Denis Diderot (en *La paradoja del comediante*, 1773 y en su dramaturgia) y G. E. Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y dramas *Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*) con su propuesta de ilusión referencial o fundación de las matrices del efecto de realidad y con la puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social. Otra época comienza hacia 1770 en toda Europa y, consecuentemente, el papel del teatro se ve sometido a revisión, la jerarquía de las artes comienza experimentar un profundo cuestionamiento. Tal como sostiene Abirached, Lessing y Diderot modifican el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la *mimesis*. Se concibe el personaje como un reflejo de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un “espejo” donde se invita al espectador a reconocer a su semejante y a sí mismo en una “nueva naturaleza” (Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*). La *mimesis* sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social. Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral, reivindicada por la *mimesis* aristotélica. En nombre del interés y de la ilusión escénica, el teatro burgués adquiere una dimensión de utilidad: servir para refrendar o cuestionar –como método superador– los valores de la burguesía. Surge así el drama moderno en su fecundo *modelo mimético-discursivo-expositivo* que trabaja con una nueva base epistemológica articulada en tres aspectos principales: a) el mundo real existe y puede ser mensurado, conocido y definido en su materialidad; b) el teatro tiene la capacidad de construir una imagen de ese mundo poniendo en contigüidad los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real; c) el teatro tiene la capacidad de incidir en el orden de lo real, modificándolo recursivamente. Algunos de los principales procedimientos de esta poética, que Camus sigue de cerca, son:

a) una estructura narrativa progresiva y tradicional en su diseño – principio, medio y fin–, con necesaria gradación de conflictos, alternancia de secuencias con acción y sin acción, encuentro personal, oposición de caracteres en los personajes, causalidad explícita o implícita inteligible (explicable), cronotopo realista (funcionamiento de los ejes espacio-tiempo como en el campo del régimen de lo real).

b) en el orden referencial se establece la ilusión de contigüidad entre el mundo representado y el mundo social, se trabaja con un personaje referencial de identificación social, acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita, se diseminan personajes delegados, los acontecimientos tematizan lo normal o lo posible, el personaje posee entidad psicológica (lógica psíquica y social de comportamientos, motivación, memoria, pasado, pertenencia social y cultural, noción de individuo de bordes definibles, diferencia).

c) en el orden lingüístico la lengua teatral de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural, se crea una red simbólica, isotopía o *Leit-motiv* que objetivan la tesis del texto, se recurre a la redundancia pedagógica a través de un alto caudal lingüístico de los personajes que evidencia una gran confianza en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

d) en el nivel semántico, el texto articula una tesis que implica predicaciones sobre el mundo y su régimen de experiencia.

Todo ello modalizado por un efecto de “realismo voluntario” (Darío Villanueva) o pacto de recepción por el cual se aceptan estas convenciones como vehículos de conexión entre la experiencia del mundo y el teatro.

Todos estos procedimientos están presentes en la poética de *Calígula* y objetivan su deuda con el drama moderno originado en el XVIII y llevado a su perfección en el XIX por Ibsen. Ello ratifica las observaciones citadas de Esslin y Abirached, así como la afirmación de Christopher Innes: “Camus habla de absurdo con una estructura absolutamente racional y realista” (1997, p. 441).

¿Pero qué novedades introduce Camus a la estructura del drama moderno en su diseño mimético-discursivo-expositivo? Imprime al drama moderno, por una parte, una modernización o actualización semántica, sustentada en el pensamiento antes expuesto: la introducción de una filosofía del absurdo. Otro aporte consiste en la inclusión de texturas no miméticas pero destinadas a la ilustración de la naturaleza de lo real: “títeres”, “teatro dentro del teatro”, el carácter representacional de Calígula, quien experimenta la vida social como espectacularidad. No debe olvidarse al respecto la importancia del “crear es vivir dos veces” de *El mito de Sísifo* y la presencia simbólica del espejo en los monólogos de Calígula. Finalmente destaquemos la investigación en una len-

gua literaria, no mimética respecto de la lengua natural, sobre la que Camus discute con Sartre en “El estilo dramático” (*Un teatro de situaciones*). Camus establece un conjunto de correlaciones lingüísticas que otorgan a la pieza una cohesión poética que excede la idea de realismo e instala campos semánticos recurrentes que operan desde situaciones diversas. Valga un ejemplo: la pieza se abre con las palabras del Primer Patricio *Toujours rien* (“Como siempre, nada”, Acto I, Esc. 1) en referencia a la búsqueda del desaparecido Calígula y se cierra con el parlamento del emperador *Rien! Rien encore* (“Nada, siempre nada”, Acto IV, Esc. 13).

Pero fundamentalmente el aporte mayor consiste en la estilización de la matriz mimético-discursivo-expositiva por la remisión al imaginario clásico. Lo señala Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno* cuando sostiene que hay un tipo de “teatro existencialista” (cuyo modelo encuentra en *Las moscas* de Sartre) que busca una relativa desterritorialización de lo social (característico del realismo y el naturalismo) “emprendiendo el camino de regreso a lo clásico” (p. 108). Esto explicaría la búsqueda de contextos en la antigüedad clásica, que producen un efecto de relativa puesta en suspenso de la referencia social inmediata o contemporánea: según Szondi

“convirtiendo el medio social en situación se vería el hombre desvinculado del medio para descubrirse dotado de libertad en una situación que, siendo ajena, es también la suya propia. Con la particularidad de que no se trata de una libertad defectiva, porque –de acuerdo con el imperativo existencialista del *engagement*– no se confirma hasta haberse pronunciado respecto a la situación vinculándose a ella” (p. 108).

La afinidad del existencialismo con el espíritu clásico estriba en la reinstauración de la noción de libertad, en tanto

“la condición esencialmente ajena de la situación [del desterrado, exiliado o extranjero] y el carácter perenne de la condición humana de *ser yecto* sólo pueden adquirir coherencia dramática en una acción donde concurren esos rasgos genéricos –según el existencialismo– de la condición humana. Por esa razón el dramaturgo existencial no muestra a los hombres en su entorno habitual (tal como lo hacía el naturalismo mostrando a los personajes en su medio social específico), sino que los traslada a otro distinto” (Szondi, p. 109).

En suma, Camus recurre al imaginario clásico como fuente de un campo metafórico desterritorializador que favorece la encarnación de su visión absurdista de la libertad en un soporte no realista-naturalista. De esta manera preserva y a la vez estiliza la capacidad metonímica (el efecto de contigüidad entre los mundos poéticos y lo real) al servicio de una modernización semántica del drama moderno.

Bibliografía

Ediciones de Albert Camus consultadas

- Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1962.
Le malentendu, Calígula, Paris, Gallimard (NRF), 1948.
Obras completas: narraciones, teatro, México, Aguilar, 1959. Trad. y prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles.
Obras completas, Madrid, Alianza, 1996 (cinco tomos).
Teatro I (El malentendido, Calígula, El estado de sitio, Los justos), Buenos Aires, Losada (Col. Gran Teatro del Mundo), 1968. Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre.
Teatro 2 (Los poseídos), Buenos Aires, Losada (Col. Gran Teatro del Mundo), 1965. Trad. Victoria Ocampo.
El malentendido, Calígula, Buenos Aires, Losada, 2002. Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre.
Los justos, Los poseídos, Buenos Aires, Losada, 1982. Trad. Aurora Bernárdez, Guillermo de Torre y Victoria Ocampo.
El mito de Sísifo, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Camus, 1999. Trad. Esther Benítez.
L'Homme révolté, Paris, Gallimard, 1951.
Camus' Understanding of His Play, Translated by Justin O'Brien (from the foreword to *Calígula & 3 Other Plays*), trans. Stuart Gilbert, Vintage Books, New York, 1961.

Bibliografía sobre Albert Camus y su obra (especialmente sobre "Calígula")

- Abirached, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1994.
Barilier, Étienne, *Albert Camus: Philosophie et Littérature*, Paris, Éd. L'Age d'Homme, 1977.
Bloom, Harold, ed., *Albert Camus. Modern Critical Views*, Chelsea House Pub, 1989.
Bradby, David, "Le théâtre parisien I: le drame philosophique", en *Le Théâtre Français Contemporain (18940-1980)*, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 57-83.
Braun, Lev, *Witness of Decline. Albert Camus: Moralist of the Absurd*, Rutherford, Fairleigh Dickenson University Press, 1974. [Sobre *Calígula*, pp. 43-52.]
Brée, Germaine, ed., *Camus: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1962.
Brée, Germaine, "Camus' *Calígula*: Evolution of a Play", *Symposium*, vol. XII, 2, pp. 43-51.
Brisville, Jean-Claude, *Camus*, Paris, Gallimard, 1959.
Coombs, Ilona, *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968.
Comte-Sponville, André, *Albert Camus, de l'absurde à l'amour*, Tournai, Paroles d'Aube, 2001.

- Cruikshank, John, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, Oxford University Press, 1959.
- Cruise O'Brien, Conor, *Camus*, Barcelona-México, Ediciones Grijalbo, 1973.
- Dana, Catherine, *Fictions pour mémoire: Camus, Péric et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.
- Estrade, Florence, *El lector de Albert Camus*, Barcelona, Océano, 2002.
- Evrard, Franck, *Albert Camus. Thèmes et études*, Paris, Ellipses, 1998.
- Fitch, Brian, dir., *Albert Camus, Langue y langage*, Paris, Revue des Lettres Modernes 2, 1969.
- Fitch, Brian, dir., *Albert Camus, Sources et influences*, Paris, Revue des Lettres Modernes 4, 1971.
- Fitch, Brian, dir., *Albert Camus, Le théâtre*, Paris, Revue des Lettres Modernes 7, 1975.
- Fitch, Brian, dir., *Albert Camus, La pensée*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 9, 1979.
- Fitch, Brian, dir. *Albert Camus, Camus et la religion*, Paris, Revue des Lettres Modernes 11, 1982.
- Frank, André, *Jean-Louis Barrault*, Paris, Seghers, 1971.
- Freeman, Edward, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971. Especialmente "Caligula Initial Reception" y "The Elements of 'A Right Production' of Caligula".
- Freeman, E., "Camus, Suetonius and the Caligula Myth", *Symposium*, vol. XXIV, 3, pp. 230-242.
- Gay-Croisier, Raymond, "Les masques de l'impossible", *Europe, Revue Littéraire Mensuelle*, a. 77, N° 846, octubre 1999.
- Gay-Croisier, Raymond, *Albert Camus. Paradigmes de l'ironie: révolte et affirmation négative*, Toronto, Paratexte, 2000.
- Girard, René, "El extranjero de Camus revisto", en *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984, pp. 26-50.
- Greenfield, Anne, "Camus' Caligula, Ubu and the Surrealist Rebel", *Romance Notes*, XXVI, 2, pp. 83-89.
- Grenier, Jean, *Albert Camus, souvenirs*, Paris, Gallimard, 1968.
- Grenier, Jean, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987.
- Guérin, Jean-Yves, "Camus, Caligula et les poètes", *Europe, Revue Littéraire Mensuelle*, a. 77, N° 846, octubre 1999.
- Guerrero Zamora, Juan, "Albert Camus", en su *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flors, tomo III.
- Hermet, Joseph, *À la rencontre d'Albert Camus: le dur chemin de la liberté*, Paris, Beauchesne, 1990.
- Hourdin, Georges, *Camus le juste*, Paris, Editions du CERF, 1960.
- Innes, Christopher, "Jean-Louis Barrault", en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1992, pp. 125-132.
- Innes, Christopher, "Theatre after two World Wars", en J. Russell Brown, ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1997, pp. 380-444.

- Laillou-Savona, Jeannette, "La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art en Caligula" en Brian Fitch (dir.), *Albert Camus, Journalisme et politique*, Revue des Lettres Modernes 5, Paris, 1972.
- Lebesque, Morvan, ed., *Camus par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1963.
- Lewis, R. W. B., "Caligula or The Realm of the Impossible", *Yale French Studies*, vol. 25, 54.
- Lottman, Herbert R., *Albert Camus*, Madrid, Taurus, 1994.
- Luppé, Robert de, *Albert Camus*, Paris, Temps Présent, 1951.
- Maillard, Michel, *Camus*, Paris, Nathan, 1993.
- Marinetti, José Luis, *El arte y la libertad en Camus*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1990.
- Nadeau, Maurice: "Albert Camus novelista", en su *La novela francesa después de la guerra*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971, pp. 79-84.
- Pérez Ranzans, A. R., y A. Zirió Quijano, *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Publicaciones, 1981.
- Rigobello, Armando, *Camus*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1961.
- Sartre, Jean-Paul, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979 (especialmente "El estilo dramático", pp. 17-37).
- Savage, Edward B., "Masks and Mummeries in *Henry IV* and *Caligula*", *Modern Drama*, pp. 397-401.
- Serreau, Geneviève, "Sartre y Camus", en su *Historia del Nouveau Théâtre*, México, Siglo XXI Editores, 1967.
- Simon, P.-H., *Présence de Camus*, Paris, La Renaissance du Livre, 1970.
- Smets, Paul, *Albert Camus*, Paris, Ellipses, 1999.
- Sprintzen, David, "Caligula" en su *Camus: A Critical Examination*, Philadelphia, Temple University Press, 1988, pp. 65-77.
- Stoltzfus, Ben, "Violence as Tragic Farce in Camus' *Caligula*", en *Violence and Drama*, ed. Redmond-James, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 191-201.
- Stoltzfus, Ben, "Caligula's Mirrors: Camus' Reflexive Dramatization of Play", *French Forum*, vol. VIII, 1, pp. 75-86.
- Strauss, Walter A., "Albert Camus' *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels", *Comparative Literature*, vol. 3, pp. 160-173.
- Thody, Philip, *Albert Camus 1913-60*, London, Hamish Hamilton, 1961.
- Todd, Olivier, *Albert Camus. Una vida*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Torre, Guillermo de, "Existencialismo", en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, Tomo III, pp. 15-110.
- Viallaneix, P., "L'incroyance passionnée d'Albert Camus", *Lettres Modernes*, 1968, pp. 170-174.
- Walker, H., "The Composition of *Caligula*", *Symposium*, XX, 3, pp. 263-277.

Revistas

Le Magazine Littéraire, 3 (1967) y 276 (1990).

Direcciones en la web para información, documentos y bibliografía actualizada

Fonds Camus. Centre de documentation Albert Camus (CDAC), Bibliothèque Mejanès (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône): www.Citedulivre-aix.com
Bibliothèque Nationale de France: www.bnf.fr

Otra bibliografía sobre teatro francés del siglo XX

Bablet, Denis, *Les Révolutions Scéniques du XXème Siècle*, Paris, Société Internationale d'Art XXème Siècle, 1975.

Brenner, Jacques, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.

Corvin, Michel, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1963.

Esslin, Martin, "Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurd", en su *Au de-là de l'absurd*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1970, pp. 259-269.

Guicharnaud, Jacques et June, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven-London, Yale University Press, 1967.

Innes, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1992.

Marsh, Patrick, "Le Théâtre à Paris sous l'occupation allemande", *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 33 (3), pp. 197-369.

Sánchez, José Antonio, *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999.

Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno, Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.

Teoría y metodología

Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.

Beller, Manfred, "Tematología", en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 101-133.

Benjamin, Walter, *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1990.

Chardin, Philippe, "Temática comparatista" en Pierre Brunel e Yves Chevrel, dirs., *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, pp. 132-147.

Dubatti, Jorge, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.

———, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

———, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

Garnica de Bertona, Claudia, "La tematología comparatista: de la teoría a la práctica", en AAVV., *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, tomo II, 1998, pp. 227-236.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pp. 363-431.

- Lois, Elida, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.
- Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1988.
- Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Pichois, Claude, y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- Shaw, George Bernard, *The Quintessence of Ibsenism*, London, Walter Scott, 1891.
- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

EL MITO DEL MINOTAURO Y LOS MECANISMOS DEL PODER

Por MÓNICA GRUBER

Numerosos autores han abrevado en los mitos clásicos para recrearlos, transformarlos y tender puentes entre el pasado mitológico y el presente, quizá como una forma de comprender este último. Poder, culpa y mecanismos inconscientes se proyectan desde ese *tempo* mítico a la actualidad. Al respecto, Omar Calabrese señala ¹:

“Toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por lo tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con otros. (...) Sin embargo, el artista hace algo más: ‘renueva’ el pasado”.

Desde la época contemporánea quienes emprendieron esta tarea revisitando el mito del Minotauro, fueron –entre otros– Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Abelardo Arias quienes nos ofrecen distintas aproximaciones. Me propongo trazar un recorrido por los resortes del poder en el mito clásico y en la reformulación literaria de Abelardo Arias, para establecer, por último, una relación con las obras de Borges y Cortázar que abordan esta figura ambivalente.

La explicación acerca de los motivos por los cuales muchos de los autores contemporáneos retornan al mito se enlaza con la idea de Gilbert Durand quien advierte, en el siglo XX, un resurgimiento del mito en la sociedad como posible camino en la búsqueda de la verdad:

“No sólo mitos eclipsados recubren los mitos de ayer y fundan la *episteme* de hoy, sino que todavía los sabios a la vanguardia de los saberes de la naturaleza o del hombre toman conciencia de las verdades científicas y de realidad perenne del mito”².

¹ Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, versión española de A. de Giordano, Madrid, Cátedra, p. 194.

² Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, versión Silvie Nante, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2003, p. 41.

El mito del Minotauro vuelve a ponernos en contacto con este espejo, que, a la manera borgeana, nos devuelve nuestra propia imagen como una forma de explicar nuestro costado animal el que, seguramente, inquietó hace milenios a la sociedad griega. Costado que, pese a las distancias, continúa aún hoy preocupándonos, casi como un recordatorio de nuestros elementos constitutivos. Categorías como normalidad y anormalidad, humano y animal, locura e insania parecen señalar a gritos la vigencia que reviste el mito al que hacemos referencia.

La pregunta por el poder

Una de las primeras preguntas que nos formulamos al acercarnos a este mito es el motivo del encierro. ¿Por qué crear el laberinto? ¿No hubiese sido más fácil para Minos deshacerse de su tormento? ¿Poder? ¿Recordatorio de una falta pasada?

Al respecto Joseph Campbell³ nos recuerda que el ascenso al trono del monarca conllevó una promesa incumplida: Minos rogó a Poseidón, como muestra de su derecho indiscutible, una señal divina que lo hiciera adjudicatario del trono, un toro que saliera del mar, al que inmolaría en su honor. Al ver la magnificencia del animal sagrado, el recientemente consagrado soberano sopesó el poder que le brindaría ser dueño de dicho ejemplar. Haciendo caso omiso de su promesa, envió sacrificar, en cambio, a su mejor toro blanco.

Bajo su mandato el reino cretense alcanzó prosperidad y fama. Pero Poseidón no estaba dispuesto a olvidar la afrenta, tal es así que insufló en la reina una desmedida pasión por el animal. La consorte solicitó a Dédalo, el artífice real, la construcción de un mecanismo por medio del cual pudiese unirse con el toro sagrado. El resultado fue una vaca de madera en cuyo interior se ocultó la reina. De dicha unión antinatural surgió un ser monstruoso: mitad animal, mitad toro.

Repasemos, en el rastreo histórico que realiza Michel Foucault⁴, la definición de "monstruo" que circuló en la sociedad occidental desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. El filósofo menciona que en el monstruo se unen en un mismo ser lo humano y lo animal. Y, al buscar la causa, se pregunta:

“¿A qué se nos remite? A una infracción del derecho humano y del derecho

³ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, versión Luisa J. Hernández, México, F. C. E., 1980, pp. 20-23.

⁴ Foucault, Michel, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1947-1975)*, versión Horacio Pons, Buenos Aires, F.C.E., 2001, p. 69.

divino, es decir la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana, y un animal”⁵.

Prisionero en el laberinto, el Minotauro recibía como ofrenda siete jóvenes y otras tantas doncellas, aquí los números difieren, tal como señala Pierre Grimal, pudiéndose tratar de un tributo anual, cada tres años o cada nueve ⁶. Al respecto James Frazer en *La rama dorada* ⁷ arriesga una conjetura para explicar, desde los datos históricos y políticos, este hecho:

“Sin ser demasiado aventurado, podemos conjeturar que el tributo de las siete doncellas y los siete donceles que los atenienses tenían obligación de enviar a Minos cada ocho años, tenía alguna relación con la renovación de los poderes reales para otro ciclo óctuplo”.

La hipótesis de que este monarca, cada ocho años, debía renovar sus votos en comunidad con Zeus, parece dar una explicación sobrenatural a los logros obtenidos por este soberano, lo que a su vez acrecentaba el poderío y la gloria de su reino marítimo. Con todo, Leonard Cottrell ⁸ señala que las versiones acerca del monarca resultan contradictorias, dado que en algunas leyendas se lo menciona como un gran legislador.

Otra de las consideraciones podría ser que la prisión de piedra cumpliera la función de recordatorio. ¿Una forma de remitir a la falta pasada? ¿La de la reina? ¿La del rey? ¿A ambas? ¿Una función didáctica quizá para no repetir errores? Campbell agrega además que, debido a que la falta originaria no se debió a la reina, sino al rey, por tal motivo le fue imposible culparla, dado que le recordaba su propio accionar ⁹. Al no sacrificar el toro sagrado, el soberano había antepuesto sus intereses personales por encima de los del Estado. Su llegada al trono había sido producto de la ayuda de un dios, la inmolación del animal implicaría saldar su deuda con la divinidad y, por otro lado, su respeto a la investidura del cargo que ostentaba. Sin embargo:

“... haberlo retenido significaba en cambio, un impulso egocéntrico. Así el rey elegido por ‘gracia divina’, se convirtió en un peligroso tirano acaparador”¹⁰.

⁵ Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 69

⁶ Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, versión Francisco Payarols, Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 361.

⁷ Frazer, Sir James G., *La rama dorada. Magia y religión*, versión Elizabeth y Tadeo Campuzano, México, F.C.E., 1993, p. 329.

⁸ Cottrell, Leonard, *El toro de Minos*, versión Margarita Villegas de Robles, México, F.C.E., 1958.

⁹ Campbell, Joseph, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ Campbell, Joseph, *op. cit.*, p. 21.

El Minotauro desde la mirada de Abelardo Arias

Abelardo Arias revisita el laberinto en su novela *Minotauroamor*¹¹. Aquí, el monstruo se llama Asterio, tiene nombre propio, pero inmediatamente se nos informa que “hasta habían olvidado que se llamaba Asterio” (p. 9). Tiene amplio conocimiento de los recovecos de su cárcel-prisión pues cuenta con la ayuda de Ícaro, que, en su calidad de amigo, lo lleva a espiar en varias ocasiones a sus hermanas y a su madre, en un vano intento de experimentar, a partir de estos actos, la presencia de su familia.

Un dato esclarecedor acerca de quién detenta el poder aparece en boca del hijo de Dédalo: “Ariadna es la que maneja Knosos, apoyada por todo ese mujerío poseído que son las sacerdotisas... Si puede, se hará proclamar la heredera al trono” (p. 44) y agrega en tono más intrigante: “No conoces a tu hermana. Nadie la conoce como yo” (p. 44). Bajo la lente del autor, curiosamente no es el soberano cretense quien ejerce el poder, sino su hija Ariadna, y esto se va poniendo de manifiesto a lo largo del relato. También Eglígida se lo señala a Asterio: “Pirítoo me confesó que había hablado con Minos, el Sacerdote mayor, el Estratego Mayor y Ariadna. Ella lo puede todo en este palacio, en este país donde mandan las mujeres” (p. 176). En esta suerte de matriarcado, Minos no detenta de hecho el poder.

Ariadna y su hermana Fedra pueden espiar en cualquier momento a Asterio y así se lo advierte Ícaro: “ten cuidado con el gran espejo, entre el emblema de los cuernos sagrados tiene un visorio donde tus hermanas pueden mirar lo que haces” (p. 45). Asterio se sabe vigilado. El laberinto se ha transformado en una suerte de panóptico, el mecanismo carcelario de Bentham, que perfecciona el ejercicio del poder sobre el prisionero:

“Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado”¹².

Si en el relato de Cortázar, Ariadna está enamorada de su medio hermano, aquí tanto ella como su hermana Fedra, martirizan verbal-

¹¹ Para el análisis se tomó la siguiente edición: Arias, Abelardo, *Minotauroamor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

¹² Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

mente a Asterio, señalándole su naturaleza monstruosa. Dura manera de plasmar su diferencia de poder, señalada acaso por la dualidad normalidad/anormalidad, así como libertad/encierro. Al respecto sus hermanas le llevan “de regalo” un espejo: “¿Te hablé alguna vez de la conciencia? (...) Ya tendrás tiempo de conocerla mirándote continuamente, y cuanto menos lo desees, a ese espejo” (p. 31).

Desde el primer momento, Asterio sabe cuál es el destino que los dioses le tienen deparado, así lo manifiesta en uno de sus pensamientos al comparar su vida y la de los jóvenes que le ofrendan con un juego de ajedrez (¿un pensamiento “borgeano?”), reconociéndose en el rey del tablero.

“Los efebos y las doncellas habían sido escogidos como piezas de ese juego sobre un tablero cuadriculado... Cada pieza tenía su fin y una utilidad exclusiva que hacía al conjunto: inmovilizar o matar al rey” (p. 56).

Poder y traición van de la mano, Minos y Pasífae encomiendan al Minotauro la tarea de matar a su padre, el toro sagrado. Asterio sabe que se trata de un engaño, una excusa para su propia muerte y así lo manifiesta:

“Pasífae ha ordenado, como gran sacerdotisa de Dictynna, y Minos, como supremo sacerdote, que mates al Toro Sagrado. Le ha llegado su tiempo, nueve años.

—¡Y luego me harán un juicio por matar a alguien de mi sangre!” (p. 180).

También Teseo trata de advertirle al respecto:

“Asterio, te aplicarán un juicio inventado por Pasífae, luego que mates al Toro Sagrado.(...) —Lo sé, Teseo. Mi propia madre no lo ha negado. Tú y yo, los de nuestra edad, hemos sido sacrificados al mundo de nuestros padres” (p. 192).

El habitante del laberinto carece del sentido del tacto: “La angustia de no poder palpar. Las manos. ¡Las manos! gritó con desesperación. De nuevo llegaban y no podría tocarlos” (p. 27). Sin embargo, conforme avanza el relato, el personaje crece, se humaniza y ello se trasunta en una metamorfosis material, cada vez es menos monstruo y más humano: las pezuñas mudarán en manos y “Sí, muy pronto, dos años, tus cuernos se transformarán en muñones” (p.126), le dice Ícaro. Este devenir humano modifica su pensamiento, lo agudiza, lo engrandece... Es el poeta y es el filósofo, pero también es el varón que experimenta el deseo. Es, a su vez, la víctima de los demás y de sí mismo. Y nuevamente aquí habrá un precio a pagar: el precio de la diferencia. A pesar de todo, el trágico final nos deja la certeza de que murió con su amada, como un ser pleno que creció dramáticamente a partir de experimentar el más subli-

me de los sentimientos humanos, puesto que Asterio amó y ha sido amado. Su nuevo nombre estará en boca de Eglígida: "Minotauroamor".

El Minotauro bajo la óptica de J. L. Borges y de J. Cortázar

Si bien Borges —en "La casa de Asterión"— y Cortázar —en *Los Reyes*— tomaron la misma temática de la mitología clásica en sus relatos, existen sustanciales diferencias entre el cuento borgeano y la pieza en cinco actos de Cortázar.

Desde el título —*Los Reyes*— Cortázar centra nuestra atención en el poder que, si en un principio aventuramos creer que se refiere sólo a Minos y Teseo, luego nos damos cuenta de que hace mención también del tercer rey: el Minotauro.

Borges concibe el laberinto como infinito, Asterión afirma: "La casa es del tamaño del mundo; es mejor dicho el mundo" (Borges, 1997, p. 570), asimismo señala que no es un prisionero, dado que no existen puertas cerradas ni hay cerradura que le impida salir del laberinto. De hecho, narra las vicisitudes de sus salidas y su retorno "por el temor que me infundieron las caras de la plebe" (Borges, 1997, p. 569). Notoria diferencia respecto de la concepción de Cortázar, para quien el laberinto es la metáfora de la estructura de la psiquis, en la que el prisionero representa lo reprimido. Al respecto, el mito del Minotauro fascinó a las vanguardias artísticas, tal el caso del surrealismo¹³.

Recordemos que no sólo es el vivo testimonio de una unión antinatural, sino que Ariadna y el Minotauro experimentan el deseo secreto de una unión incestuosa y, por lo tanto, prohibida. El Minotauro es, a un tiempo, el señor del laberinto y de los sueños.

Borges lo concibe como víctima de su propia naturaleza, con una inocencia tal que no le permite entender por qué está encerrado.

En ambos casos no se resiste a la muerte, en Borges, se entrega a su redentor, en Cortázar, morirá por amor, aun cuando se proyectará visitando los sueños de las futuras generaciones. Allí radicará en última instancia el triunfo del Minotauro, quien no sólo será capaz de interponerse entre Ariadna y Teseo, sino que se proyectará como una presencia muda en el inconsciente colectivo. El Minotauro, en el mundo

¹³ Recordemos, como dato ilustrativo, que la revista *Minotaure* se transformó en el órgano de expresión artística del movimiento Surrealista entre 1933 y 1939. Publicada por Albert Skira, contó con colaboraciones de De Chirico, Arp, Dalí, Man Ray, Tanguy, Matta y Ernst, entre otros. Al respecto remitimos a Nardeau, Maurice, *Historia del Surrealismo*, Montevideo, Altamira, 1993.

cortazariano, no tiene un nombre propio, ello lo convierte desde un principio en un universal. Será el poeta, el artista, aquel capaz de hacer peligrar el poder como mito, como subversión del orden, como proyección.

Cortázar concibe a Teseo como un paladín gris y sin brillo; este héroe acrecentará su fama a partir de la divulgación de su hazaña: haber dado muerte al monstruo. Sin embargo, el poder reviste en Minos signo contrario: necesita tener encerrado al Minotauro como forma de exhibir su supremacía. Por tal motivo, llegará a sugerir al hijo de Egeo que guarde silencio sobre la muerte de aquél, como forma de mantener el *statu quo*. Detrás de sus palabras está la voz de Cortázar, quien se funde e identifica con el Minotauro; éste es el ser distinto, el ser sensible que, desde su creación poética, trasciende desde el centro del laberinto hacia las futuras generaciones haciendo peligrar el poder. Además, para él, Minos y Teseo son semejantes, uno representa el futuro de Creta; el otro, el de Atenas ¹⁴.

Si Cortázar ve en el Minotauro su *alter ego*, no es menos cierto que podemos pensar su obra como anticipatoria de la realidad nacional, una realidad que silenció, entre otros, a muchos poetas y artistas, capaces de hacer peligrar el poder.

La figura del héroe

Recordemos algunos de los atributos que, según Hugo Bauzá ¹⁵, caracterizan a los héroes y veamos si se aplican en nuestro caso:

1) "Los héroes la mayor parte de las veces han experimentado el exilio, lo que implica una suerte de conocimiento", se trata en este caso de un largo encierro que se convierte en una especie de exilio interior, donde el personaje crece interiormente.

2) "Poseen una morfología fuera de lo ordinario", aquí, su misma naturaleza lo hace diferente a los demás y también es cierto que posee "una fuerza desmedida".

3) "Por razones diversas siempre existe algún ser (divino o humano) que pretende deshacerse del héroe, por lo que lo somete a combates extraordinarios de los que se espera que no regrese; mas siempre sucede lo contrario, el héroe retorna victorioso".

¹⁴ Citadinni, María Gabriela, "Relaciones y espacios de poder en *Los reyes* de Julio Cortázar" en Lena Paz, Marta A. (comp.), *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*, Buenos Aires, Nueva Generación, 1999, p. 65.

¹⁵ Bauzá, Hugo F., *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, F.C.E., 1998, pp. 35-36.

Cabe plantearnos si estas características corresponden realmente a Teseo, tal como podríamos aventurarnos a considerar en un primer acercamiento. Sin embargo, cada uno de los tres autores parece invertir la heroicidad y adjudicársela al Minotauro.

En Borges, tal como señalamos anteriormente, Asterión espera a su redentor.

En Cortázar, la heroicidad que pierde el hijo de Egeo, parece cargar semánticamente a su víctima, la cual se entrega, aquí también sin resistencia, a su destino, sabiendo que se interpondrá entre el deseo de Teseo y Ariadna.

Para Arias, la importancia de la figura heroica es fundamental y eso es lo que el autor se ocupa en dejar planteado en su novela: "¿No sabes que todo mito o epopeya necesita un héroe?" (p. 55).

Parecen resonar en nuestros oídos los versos de Borges:

"Oyó vivas y oyó muertas
oyó el clamor de la gente.
Él sólo quería saber
Si era o si no era un valiente"¹⁶.

¹⁶ Borges, Jorge Luis, "Milonga del muerto", *op. cit.*, vol. III, p. 497.

DIONISO, LÁZARO Y EUGENE O'NEILL

Por CAMILA MANSILLA

"En la oscura paz de la tumba reposaba el hombre llamado Lázaro. Estaba débil aún, como quien se recobra de una larga enfermedad (...) ¡Porque al vivir su vida le había parecido triste!" (Lázaro reía, acto II, escena 1)

Eugene O'Neill es un dramaturgo reconocido por la crítica y la historia del teatro. Considerado pilar del teatro norteamericano y hasta se lo señala como uno de los precursores del "drama moderno". Pero más allá de estas observaciones cuando uno toma contacto con su obra descubre además de cuantiosa producción, la heterogeneidad de sus textos ¹.

En nuestro acercamiento a su campo ficcional consideraremos dos aspectos centrales en su aporte a la historia del teatro norteamericano. El primero es la posibilidad de experimentar, de probar formas, de repensar el lenguaje teatral, no sólo desde el texto literario, sino también desde una virtualidad escénica. Este aspecto no es exclusivo de O'Neill, su aporte se incluye en un movimiento teatral norteamericano: el teatro independiente y experimental ². El segundo aspecto es que esta experimentación, esta búsqueda, es personal, es decir, el lenguaje teatral se descubre como la única posibilidad de expresarse: se produce así una catarsis del autor. En esto tampoco es el único representante sino, antes bien, nos señala un momento en la cultura occidental donde el arte se transforma en el espacio de investigación personal frente a un agotamiento de otros lenguajes; en este sentido O'Neill es emergente de una época.

Establecemos estos dos aspectos como principios constructivos de su

¹ Los textos dramáticos de O'Neill atraviesan distintas poéticas, desde el simbolismo al naturalismo.

² O'Neill inicia su producción teatral dentro del teatro independiente, específicamente en el grupo *Provincetown Players*.

obra y es así como *Lázaro reía* nos permite, desde sus particularidades, reflexionar sobre el teatro de Eugene O'Neill.

La experimentación dramática.

1- Enfoque escénico: el Musikdrama y el "teatro imaginativo".

Lázaro reía fue escrita en 1926 y editada un año después (en ese mismo año se publica también *Los millones de Marco Polo*). Poco tiempo antes O'Neill producía grandes éxitos de crítica y público como *El Deseo bajo los olmos* de 1924, *El mono velludo* de 1922, *Anna Christie* de 1921 y *El emperador Jones* de 1920, entre otras, y ya había ganado dos premios Pulitzer; sin embargo *Lázaro* no logra ser estrenada por ninguna compañía de teatro profesional, ni por ningún grupo de teatro independiente —los que también eran profesionales—, sino por el *Pasadena Community Playhouse* con la dirección de Gilmore Brown, en 1928.

Lázaro reía fue rechazada por varios grupos de teatro, algo que O'Neill nunca imaginó cuando al terminar el primer manuscrito de la obra comentó a Barrett Clark que sería la obra más importante y mejor reconocida de toda su producción.

Si bien *Lázaro* fue estrenada por una compañía *amateur* y esto seguramente fue una desilusión para el dramaturgo, también fue ocasión para estar mucho más presente en la puesta en escena³, dado que O'Neill trabajó junto a Gilmore Brown promoviendo, mediante el agregado de música y bailes, la construcción de lo que él llamó "teatro imaginativo".

En *Lázaro* O'Neill desarrolla una serie de innovaciones escénicas que se incluyen dentro de lo que él mismo asume como un proceso de experimentación. Las didascalias de *Lázaro* son muy difíciles de aprehender ya que están sobrecargadas de elementos y plantean una puesta en escena demasiado exigente⁴.

Tal vez las ambiciones de esta producción —desde el planteo textual— inhibieron a los grupos teatrales que venían estrenando los textos de O'Neill; sin embargo más allá de esto, consideramos que *Lázaro* y su

³ Las acotaciones escénicas en todas sus obras se caracterizan por ser muy extensas debido a las descripciones minuciosas que realiza de todos los aspectos escénicos, evidenciando un interés especial.

⁴ Las didascalias iniciales de *Lázaro reía* son muy específicas, a manera de ejemplo de la "exigencia" a la que hacemos referencia, mencionamos algunos de los aspectos más relevantes: varios "coros" trágicos en escena, utilización de máscaras simbólicas muy complejas, tres espacios de ficción —Betania, Atenas y Roma— y más de 50 actores en escena.

“teatro imaginativo” –como lo nombró O’Neill– propone una estética teatral que aun dentro de un movimiento de experimentación no tuvo comprensión.

El texto dramático y su virtual puesta en escena pretenden construir un espectáculo que intenta recuperar la experiencia del ritual, capturando la fuerza de fenómenos como la tragedia griega y el autosacramental español. De estos géneros se observa la presencia coral y su inclusión en la acción, la utilización de máscaras para establecer una convención teatral y la presencia de lo simbólico-alegórico.

Sin embargo, lo que alejó a los grupos teatrales de *Lázaro* no fue la intención estética de recuperación del ritual –éste fue el propósito de muchos grupos de experimentación cercanos a las propuestas teatrales de las vanguardias históricas–, sino la forma que encuentra este propósito para O’Neill.

Lázaro arriesga una puesta en escena en estrecha relación con el *Musikdrama*⁵ de Wagner, tanto en lo formal, cuanto en lo ideológico. El contexto del teatro experimental norteamericano permitió que O’Neill iniciara un camino de búsqueda, sus lecturas dramáticas marcadas por su padre⁶ y el trabajo con George Cram Cook y Susan Glaspel en el *Princetown Players*⁷ lo hizo llegar a *Lázaro reía*. Pero este resultado no fue compartido.

Esta propuesta desde lo escénico forma parte de una unidad junto con lo temático. La experimentación sobre el lenguaje teatral se comprende si abarcamos estos dos aspectos.

La experimentación dramática.

2- Enfoque temático: El *Lázaro-Dioniso* y *Zaratustra*

La obra recrea libremente la historia del *Lázaro* bíblico, desde su resurrección en Betania, hasta su muerte. En el primer acto vemos a *Lázaro* en su tierra natal, con su familia y vecinos, seguidores y detractores de Jesús, a los que predica un nuevo credo. Luego, en el segundo acto, se traslada a Atenas, donde se lo considera la encarnación de

⁵ Del *Musikdrama* no sólo observamos el equilibrio escénico de todos los lenguajes artísticos que en él participan, sino también la finalidad mística del drama, inspirada en la tragedia griega.

⁶ Su padre James O’Neill fue actor de la compañía *Irish Players*, que realizaba giras por todos los EEUU. Alcanzó un reconocimiento y éxito teatrales. Recitaba obras clásicas completas y en una ocasión Eugene memorizó todo *Macbeth* para ganarle una apuesta.

⁷ O’Neill inicia su trabajo teatral en el *Princetown Players*, en este grupo existía un particular interés por el del teatro griego.

Dioniso y, posteriormente, ya en Roma, proclama el nuevo evangelio a senadores y legionarios. Por último, en los actos tercero y cuarto, se enfrenta a Tiberio y Calígula quienes quieren descubrir su misterio para luego eliminarlo. En el final de la pieza, Lázaro muere en una hoguera pública.

Si bien en esta sinopsis de la historia se distingue la relectura bíblica e histórica, no es éste el aspecto más relevante del texto dramático. Lo que estructura la obra es la figura de Lázaro como detonante de todas las situaciones dramáticas⁸. A la manera del “huésped” de *Teorema* de Pasolini, Lázaro es el desencadenante del verdadero “fluir vital”. Dioniso está detrás de Lázaro⁹. En este sentido podríamos preguntarnos la finalidad de esta relación simbólica.

El Lázaro bíblico y Dioniso –según la tradición clásica– conforman el Lázaro de O’Neill. Este personaje se construye a partir de “un segundo nacimiento” –desde la historia justificado por la resurrección– y donde Lázaro se distingue del hombre que fue y empieza a parecerse a Dioniso. Los vecinos describen la transformación, enfrentando el pasado de Lázaro con el presente de este nuevo hombre.

Antes, un hombre triste, sin suerte, con pocas condiciones para administrar dinero, mal agricultor y pálido aún trabajando al sol; ahora, en cambio, moreno, como un forastero de un país lejano, sin dolor en sus ojos, y riendo como embriagado.

El segundo paso en la construcción del Lázaro-Dioniso es la autoafirmación a través de su propia palabra.

El personaje se construye a partir de su discurso. El Lázaro-Dioniso es un hombre nuevo que nace y se hace mediante su discurso, aunque impulsado por un misterio que le es ajeno. La revelación que ha tenido a partir de este contacto con la muerte le ha dado una nueva identidad que él mismo desconoce. Inicialmente, sólo sabe que tiene un mensaje para comunicar pero, poco a poco, va descubriendo la dimensión de su accionar: la liberación del hombre.

El personaje de Lázaro-Dioniso mediante un *crescendo* dramático va construyendo su doctrina, su evangelio:

⁸ Las situaciones dramáticas que responden a distintos momentos históricos o episodios bíblicos se suceden vertiginosamente y en algunos casos sin mucho desarrollo ni justificación, salvo en lo que concierne a la construcción del personaje Lázaro.

⁹ Esta afirmación no está basada sólo en una lectura interpretativa, sino en una serie de signos textuales. A lo largo de la pieza de O’Neill se hace referencia a la figura de Dioniso y al conjunto de elementos que lo caracterizan, entre ellos el ser extranjero, la metamorfosis física, la seducción misteriosa, la risa epidémica, el estado de embriaguez, el olvido de sí.

“¡La muerte no existe!¹⁰ (...) ¡Solo hay vida!¹¹ (...) ¡Reíd conmigo! La muerte ha muerto. Ya no existe el miedo. Solo hay vida. ¡ Solo hay risa!¹² Ésa es vuestra tragedia ¡Olvidáis! Es más fácil olvidar, convertirse solamente en un hombre, en el hijo de una mujer, ocultarse de la vida contra su pecho. Lloriquearle vuestro miedo a su resignado corazón y ser consolado por su resignación. ¡Vivir negando la vida! ¿Por qué están siempre fijos en el suelo vuestros ojos cansados de pensar o contemplándose mutuamente con aire desconfiado? ¡Mirad hacia arriba! Mirad la vida eterna. ¡Lo intrépido e inmortal! ¡Lo eterno! ¡Las estrellas! (...) El maestro de la Paz y del Amor ha abandonado este mundo. ¡La grandeza de los salvadores es que no pueden salvar! La grandeza del hombre consiste en que ningún dios puede salvarlo si él mismo no se convierte en Dios!¹³ (...) Los hombres llaman muerte a la vida y le temen. Se ocultan de ella con horror. Se pasan la vida ocultándose. Su miedo se convierte en su vivir. ¡Adoran la vida llamándola muerte!¹⁴ (...) Las ciudades son cárceles donde se encierra el hombre para huir de la vida. ¡Id a vivir bajo el cielo! (...) Gritad en vuestro orgullo ¡Yo soy la risa que es la vida, que es el hijo de Dios!”¹⁵ (...) ¡La vida! ¡La eternidad! ¡Las estrellas y el polvo! ¡La risa eterna de Dios!¹⁶.

Al escucharlo es inevitable la relación con *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, obra de la que O'Neill da cuenta de la importancia que le significó esta lectura que realizó a los dieciocho años:

“Zaratustra ha influido en mí más que cualquier otro libro”¹⁷.

Lázaro trae “la buena risa” de Zaratustra, “La alegría que quiere eternidad”. Lázaro como Dioniso y Zaratustra, lleva liberación, invita a ser seguido con su alegría y su risa.

El planteo de Nietzsche, el ateísmo, dios como conjetura, la sustitución de Dios por el superhombre resuenan en *Lázaro reía*, en ese hombre que después de su resurrección rejuvenece riendo y que enfrenta todo sin temor. Pero, tal vez, lo más interesante de esta presencia intertextual es ver que O'Neill, a diferencia de Nietzsche, era hijo de católicos irlandeses y que su educación había estado signada por esta fe religiosa¹⁸.

¹⁰ O'Neill, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ O'Neill, *op. cit.*, p. 19.

¹² O'Neill, *op. cit.*, p. 20.

¹³ O'Neill, *op. cit.*, pp. 31-32 (acto I, escena 2).

¹⁴ O'Neill, *op. cit.*, p. 55 (acto II, escena 1).

¹⁵ O'Neill, *op. cit.*, p. 57 (acto II, escena 1).

¹⁶ O'Neill, *op. cit.*, p. 129 (acto V, escena 2).

¹⁷ Frederic Carpenter, *Eugene O'Neill*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1972, p. 50.

¹⁸ Esta fe religiosa a la que hacemos referencia es en él una presencia constante ya que O'Neill fue alumno interno de la escuela católica Mount Saint Vincent desde los

El teatro como catarsis del autor.

Luz en el sendero: la crisis religiosa y familiar de O'Neill

En todas las obras de O'Neill está presente de manera crítica el mundo de creencias religiosas. En 1934, en *Días sin fin*, construye la historia de John Loving que busca una verdadera fe para vivir en el mundo contemporáneo; desdoblado dramáticamente en dos –uno es John y el otro Loving– lucha entre el ateísmo y la fe católica (esta obra fue recibida por la crítica como una fuente biográfica que señala una reconciliación de O'Neill con el catolicismo ¹⁹).

La relación de O'Neill con sus creencias religiosas tuvo distintos momentos a lo largo de su vida, pero nunca estuvo ausente. En este sentido es que creemos que *Lázaro* está atravesado no sólo por Nietzsche, sino también por una compleja trama intertextual; así, pues, consideramos que *Lázaro* no pueda ser leído únicamente desde *Zaratustra* ²⁰.

Cuando O'Neill se instala en Princetown, en 1916, lo hace con su amigo Terry Carlin ²¹. Éste era un amante de la filosofía mística y había sido instruido por el místico hindú Dhan Gopal Mukerji. Carlin le hizo conocer el libro de Mabel Collins ²² *Luz en el sendero* obra de la que juntos escribieron una frase en la puerta de su habitación:

“Antes de que los ojos puedan ver, deben ser incapaces de llorar. Antes de que el oído pueda oír, tiene que haber perdido la sensibilidad. Antes de que la voz pueda hablar en presencia de los Maestros, debe haber perdido la posibilidad de herir. Antes de que el alma pueda erguirse en presencia de los Maestros es necesario que los pies se hayan lavado en sangre del corazón ²³”.

En 1885 Collins escribió *Luz en el sendero* teniendo en cuenta especialmente el texto de *Lucas* (2, vers. 35) cuando Simeón profetiza a

7 años hasta los 14 años y esto fue vivido por él como un abandono de sus padres; es decir que en él la fe católica fue inseparable de la noción de abandono.

¹⁹ F. Carpenter cuenta que la obra fue recibida por los amigos católicos de O'Neill como un manifiesto de la victoria de la fe sobre la desesperación, y que, por el contrario, sus amigos agnósticos la desaprobaron.

²⁰ Hacemos referencia a la interpretación que hace León Mirás en *El teatro de O'Neill. Estudio de su personalidad y sus obras*, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1938, pp. 121-134.

²¹ El verdadero nombre de Carlin era Terence O'Carolan, y también era de origen irlandés.

²² Otras obras de Mabel Collins son *El idilio del Loto Blanco* y *Cuando el sol avanza hacia el norte*.

²³ Mabel Collins, *Luz en el sendero*, Buenos Aires, Ed. Kier, 2002, p. 5.

María: "Y a ti misma una espada te atravesará el corazón. Así se manifestarán claramente los pensamientos íntimos de muchos". Mabel Collins creía haber sido atravesada por una espada y refería que *Luz en el sendero* le había sido dictado por un ángel. Muchos consideran la producción de Collins como teosofía, aunque ella no haya pertenecido a la sociedad teosófica²⁴.

Luz en el sendero es un texto ecléctico que fusiona –mediante una forma poética y hermética– hinduismo y catolicismo. Estructurado en tres partes, a manera de etapas en el "sendero", se enuncian acciones que deben ser realizadas como mandatos; cada una de estas partes cierra con "la paz sea contigo".

Las tres primeras reglas son:

"1-Mata la ambición. 2-Mata el deseo de vivir. 3-Mata el deseo de bienestar"²⁵.

El recorrido del *Lázaro* de O'Neill coincide con muchas de las reglas del "sendero" de Collins.

"9- Desea únicamente lo que está en ti. (...) 17- Busca la senda. (...) 1- Mantente ajeno a la batalla que empieza y aunque tu pelees, no seas el guerrero. 2- Busca al guerrero y deja que pelee en ti. (...) 8- Tú puedes mantenerte erguido, firme como una roca en medio del tumulto. (...) 10- Aprende a sondear de una manera inteligente el corazón de los hombres. (...) 13- La palabra sólo viene con el conocimiento. (...) 15- Pide a la tierra, al aire y al agua los secretos que guardan para ti. (...) 18- El conocimiento que ahora posees sólo es tuyo porque tu alma se ha convertido en una con todas las almas puras y con el íntimo"²⁶.

Lázaro tiene enfrentamientos con muchos personajes poderosos²⁷ y éstos se ven vencidos ante el misterio de la inacción, de esa falta de temor, de la seguridad que le da un conocimiento que lo eleva por encima del resto de los hombres. Lázaro recorre el sendero que ilumina lo "íntimo" como diría Collins. Lo interesante es que el conocimiento que recibió Lázaro lo impulsa hacia la risa y ésta hacia la liberación. El mensaje que Lázaro tiene para los hombres está producido por una fuerza interior –a la que Collins llama lo "íntimo"– que tiene muchos puntos de contacto con la naturaleza de Dioniso. Lázaro reía –dice O'Neill–, Jesús lloró –dice la *Biblia*–.

²⁴ La sociedad teosófica fue fundada en Nueva York en 1875 por Helena Petrovna Blavatsky.

²⁵ Collins, *op. cit.*, pp. 5-6.

²⁶ Collins, *op. cit.*, pp. 5-21.

²⁷ Los enfrentamientos más importantes son contra el emperador Tiberio, también contra Pompeya y contra Calígula.

Es así como el dramaturgo enfrenta, en su interior, dos concepciones religiosas.

O'Neill vive profundamente este conflicto. La liberación de su propia historia, de su naturaleza, constituye un sueño, un ideal, un imposible, que con tristeza reconoce como tal. El personaje de Lázaro es un "no-hombre", por eso está tan presente Dioniso en las referencias textuales. En este sentido es de suma importancia Miriam —la esposa de Lázaro—, quien representa el mundo de los hombres no ideales. Miriam envejece con dolor, no puede olvidar la pérdida de sus seres queridos, ama sin límites a Lázaro tanto en lo cotidiano —triste y mal administrador del hogar—, cuanto al Lázaro joven e iluminado; tiene temor sin poder explicar el porqué, quiere ser distinta, pero se resigna a la imposibilidad del cambio.

En los enfrentamientos pacíficos entre Miriam y Lázaro²⁸, vemos la lucha que libra Eugene O'Neill dentro de sí: es Miriam, pero sueña con la libertad que tiene Lázaro. En el comienzo de la obra un personaje comenta respecto del pasado de Lázaro:

"Durante sus últimos años, la vida había sido para él un largo infortunio. Sus vástagos murieron uno tras de otro (...) Lázaro nunca pudo olvidar"²⁹.

En 1920 muere James O'Neill, su padre; en 1922, Ellen Quinlan O'Neill, su madre, y en 1923, James O'Neill, su único hermano. En 1926 O'Neill "despierta" a Lázaro. Pero el duelo —en su doble sentido— continúa en él.

O'Neill sueña con el olvido, con la ausencia de dolor, con esa fuerza que tiene Lázaro. Sin embargo, lo mata con la conciencia de quien conoce el límite entre el sueño y la realidad.

²⁸ Miriam le reprocha su inacción frente a la muerte, primero cuando muere Jesús, luego cuando mueren sus seguidores; después le pide que se cuide y que no lo maten.

²⁹ O'Neill, *op.cit.*, p. 15.

**LAS CARAS DE SÍSIFO Y
SUS INTERPRETACIONES**
(o “los mitos están hechos para
que la imaginación los anime” – Camus)

Por CRISTINA MICELI

Introducción

Los textos poéticos, que incluyen toda la literatura de ficción, ya sea lírica o narrativa, hablan acerca del mundo, pero no en forma descriptiva. La desaparición de la referencia descriptiva y ostensible libera aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas. La poesía crea su propio mundo, gracias a su profundidad semántica.

Sísifo es la circunstancia que me invita a introducir las reflexiones de cuatro pensadores, además de la del propio A. Camus quien hizo referencia explícita a este mito en su ensayo *El mito de Sísifo*. Ellos son: Georges Bataille, Maurice Blanchot, Paul Ricoeur, Sören Kierkegaard y, como anticipé, Albert Camus.

Sísifo fue uno de los personajes más astutos de la mitología griega. Un nutrido grupo de leyendas habla sobre él. Era hijo de Eolo y Enáreta. Reinaba en la ciudad de Corinto, que había fundado con el nombre de Feira, y que rodeó con grandes murallas para obligar a los viajeros a pagarle tributos cuando pasaban por allí. Su gran inteligencia le sirvió para obtener múltiples beneficios en todos los aspectos de la vida, pero la falta de ética de algunos de sus actos, le valió, en determinados momentos y circunstancias, la consideración de ladrón o malhechor.

Sísifo tenía un vecino envidioso, llamado Autólico, que una vez robó sus rebaños. Sin embargo, se unió a su hija Anticlea, hasta entonces novia de Laertes. Como consecuencia de esta unión, según algunos autores, nació Odiseo. No obstante, Sísifo se casó también con Mérope con quien tuvo cuatro hijos.

La muerte de Sísifo sobrevino a causa de un castigo divino. Hay dos

versiones diferentes sobre el detonante del mismo. La primera de ellas indica que Sísifo, que se llevaba muy mal con su hermano Salmoneo, quiso matarlo y, para ello, consultó a Apolo la forma más adecuada para hacerlo. El oráculo de Delfos le dijo que debía unirse carnalmente con Tiro, su sobrina, y darle muchos hijos. Tal incesto habría provocado su muerte.

La segunda tesis desarrollada, sostiene: Zeus raptó una vez, como tantas otras, a la bella Egina, para poseerla. Buscándola, su padre Asopo pasó por Corinto donde intentó que Sísifo lo ayudara a encontrarla, o al menos, le indicase alguna pista para localizarla. Ante esto, Sísifo, que había visto a Zeus escapar con Egina, indicó a Asopo que le diría el nombre del raptor de su hija, a cambio de que hiciese nacer una fuente en sus reinos¹. Zeus, enojado por la acción, condenó a muerte a Sísifo, enviándole a Tánato. Sin embargo, Sísifo consiguió audazmente encadenarlo, logrando así, no sólo librarse de su propia muerte, sino evitar que, durante mucho tiempo, ningún hombre muriese. Zeus tuvo que actuar nuevamente para liberar a Tánato, y Sísifo recibió, por fin, la sentencia de muerte.

A pesar de todo, y este hecho es común a las dos versiones narradas anteriormente, Sísifo aleccionó a su mujer para que cuando muriese no llevase a cabo los cortejos fúnebres. Su esposa así lo hizo, y cuando Sísifo llegó al mundo infernal se quejó a Hades de lo que había hecho su familia, pidiéndole que le concediera volver a la tierra para aleccionar a sus allegados sobre las exequias que debían llevar a cabo. Hades le concedió tal deseo a condición de que volviese pronto. Sísifo, ante la inocencia divina, se jactó en el mundo real de lo ocurrido, y no volvió en mucho tiempo. Finalmente, Hermes o, tal vez, Teseo, lo devolvió al Hades donde se lo condenó a un cruel castigo: debía subir un enorme peñasco a una alta cima del inframundo y, cuando casi estaba a punto de lograrlo, volvía a caerle y tenía que subirla de nuevo. Tal tarea sólo se detuvo durante el intento de Orfeo de recobrar a Euridice, pero después continuó durante toda la eternidad.

1. *Sísifo y el trabajo inútil: Bataille*

Bataille considera que el surgimiento de la conciencia y el consiguiente tránsito de la inmanencia animal a la trascendencia humana, está estrechamente ligado a la aparición del trabajo y a la actividad productiva, a la fabricación y al uso de armas y herramientas para la obtención de bienes materiales. La fabricación y el uso del útil hacen posible el nacimiento de la conciencia humana como conciencia del tiempo. Es

¹ Asopo pudo hacer brotar el agua porque era el dios de los ríos.

decir que, para Bataille, "desde un extremo al otro de la historia, el primer lugar pertenece al trabajo. Éste es seguramente el fundamento del ser humano", nos dice ². La fabricación de instrumentos y de armas fue el punto de partida del conocimiento y de la razón. "El hombre manipulando la materia supo adaptarla al fin que le asignaba. Pero esta operación que cambia la piedra, dándole la forma deseada, hace que el hombre se cambie a sí mismo"³.

La obtención de los bienes necesarios para la subsistencia a través del trabajo exige, asimismo, la negación de la satisfacción inmediata del deseo y la subordinación de la acción presente a un fin lejano.

Para el pensador francés, el hombre se somete a la lógica del trabajo y del cálculo económico, abandonando la originaria intimidad que lo unía al resto de los seres, por temor a la muerte. De esta forma, en tanto trabajador, el hombre entabla con los seres una relación de exterioridad, rompiéndose la comunicación y la comunidad pre-existente. Como trabajador, en consecuencia, el hombre niega en sí mismo el presente para asegurar el futuro, como así también su propia animalidad. La humanidad es, por lo tanto, la consecuencia del trabajo y del miedo a la muerte. Por su parte, el mundo de la razón y del trabajo, de la convivencia y la utilidad están garantizados por una suma de leyes o prohibiciones.

No obstante, la humanidad no puede dejar de negar esa negación y reafirmar la animalidad, es decir, la inmediatez del presente y la inmanencia del mundo. Según Bataille, la religión, el erotismo y el arte no hacen sino manifestar ese movimiento de retorno a la animalidad perdida.

El trabajo, en consecuencia, es lo contrario del erotismo, de lo sagrado y del arte. Así como el trabajo es ganancia y acrecentamiento, el erotismo es pérdida. El trabajo es disciplina. El erotismo es exceso. Sin embargo, ambos nacen, según Bataille, ante la conciencia de la muerte.

Vayamos ahora a Sísifo. Este extraño héroe está unido a una realidad irrazonable. Carga con un destino singular que lo condena a un agotamiento fútil, vano. Además, se halla a merced de una paradoja que lo obliga a mantenerse fuerte, a pesar de consumir su fuerza sin hacer nada útil.

Cada vez que se encuentra al pie de la montaña, está intacto, lleno de fuerza, pero cerca de la cima, ha perdido todo, ha consumido sus fuerzas en una tarea nula.

En un mundo en el que todo gasto de energía debe desembocar en

² Bataille, G., *Breve historia del erotismo*, trad. de Alberto Drazul, Montevideo, Ediciones Caldén, 1970, pág. 25.

³ *Idem.*, pág. 26.

una acción real que la conserve, Sísifo representa, desde la óptica de Bataille, pérdida, intercambio deficitario, una balanza en permanente desequilibrio. Lleva a cabo una acción que es lo contrario de la acción. Simboliza, por su trabajo, lo opuesto al trabajo. Es lo útil-inútil a los ojos de un mundo profano. Por su insensatez, su acción se relaciona con lo sagrado, desde la perspectiva de Bataille. Sísifo representa el fracaso de la razón y el triunfo del sin-sentido. Pertenece al universo de lo irrazonable.

2. *Sísifo y el sin-sentido de la esperanza: Blanchot*

Prometeo: *-He hecho que termine para los mortales la no-previsión de la muerte.*

El Coro: *-¿Habiendo encontrado qué medicamento para esta enfermedad?*

Prometeo: *-Les he inculcado esperanzas ciegas.*

El Coro: *-Es un regalo de gran utilidad el que hiciste a los mortales.*

Prometeo enseñó a los hombres que son mortales; definitiva e insuperablemente mortales. Pero ser mortal y saberlo consiste, como lo dice el coro en el verso siguiente, en una enfermedad que requiere un remedio. Prometeo encontró este remedio y lo entregó, inculcando a los hombres "esperanzas ciegas". Esperanzas ciegas, esperas oscuras y vanas; las armas con las cuales el hombre enfrenta su condición de mortal, condición que, de otra manera, le sería insoportable. De tal modo que cuando el coro habla de un "don muy útil", la respuesta no es irónica.

En efecto, la verdad sobre la condición fundamental del hombre —su mortalidad— podría haberlo aplastado. El contrapeso consiste en las esperanzas ciegas, lo cual se refiere a todo lo que el hombre *hace o puede hacer* en su vida. Por supuesto que el futuro se desconoce, sin embargo, estos dos elementos constituyen al hombre —por lo menos al hombre griego—: el conocimiento de la muerte y la posibilidad de un hacer/crear; posibilidad que agudiza, paradójicamente, el conocimiento de la muerte. Grecia constituye la más brillante demostración de la posibilidad de transformar esta antinomia en una fuente de creación.

De esta forma, las esperanzas ciegas se metamorfosean en "esperanzas", cuando el hombre da un sentido a su vida efímera y mortal. El sentido de la vida es la búsqueda más apremiante para el hombre.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Sísifo se une con todas sus fuerzas a un universo donde su presencia carece de sentido, renunciando así a la esperanza. Dice Blanchot: "desde el momento en que, hacia y contra todo, mantengo mi voluntad de ver claro, aun sabiendo que la oscuridad no disminuirá jamás, es preciso que renuncie totalmente al reposo. Desde el momento en que sólo puedo impugnarlo todo sin otorgar

a nada, ni siquiera a esta impugnación, un valor absoluto, es preciso que renuncie a todo, incluso a ese acto de rechazarlo todo. Ausencia total de esperanza, insatisfacción consciente, lucha sin fin..."⁴. No calibra que con su acto transforma el movimiento del tiempo en una perpetua recaída del presente sobre sí mismo, obturando, con ello, el devenir, la posibilidad del futuro y del hacer.

3. *Sísifo más allá del conflicto: Ricoeur*

Para Ricoeur, el hombre es falible. Esta falibilidad implica que el hombre es constitutivamente frágil, puede fallar, y que existe en él una no coincidencia consigo mismo; se trata de una desproporción del hombre, por la cual es a la vez más pequeño y más grande que sí mismo. Esta desproporción es su constitución ontológica, porque el hombre es el producto de una discordia originaria, de una duplicidad o dualidad entre *bios* y *logos*, lo cual se refleja en un conflicto irremediable que nunca termina.

Precisamente la desproporción entre el principio del placer y el principio de la felicidad, descubre el significado propiamente humano del conflicto. En efecto, sólo el sentimiento puede revelar la fragilidad como conflicto. Su función de interiorización, inversa a la de objetivación que tiene el conocimiento, explicaría para este filósofo, el hecho de que el mismo dualismo humano que se proyecta en la síntesis del objeto se transforme en conflicto en un movimiento de reflexión.

Siguiendo a Platón (Libro IV de *La República*), Ricoeur incluye bajo el signo del *tymos*, ambiguo y frágil, toda la zona intermedia de la vida afectiva, situada entre los afectos vitales y los sentimientos espirituales, es decir toda la afectividad que hace de puente entre el vivir y el pensar, entre el *bios* y el *logos*. Es en esta zona intermedia donde se constituye un "yo" distinto de los seres naturales y de las demás personas⁵. El vivir y el pensar se mueven sucesivamente a una y otra orilla del "yo". Sólo mediante el *tymós*, el deseo adquiere ese carácter diferencial y subjetivo que lo convierte en "yo" e, inversamente, el "yo" se desborda en el sentimiento de pertenecer a una comunidad o a una idea. Recordemos que para Platón, el alma es un campo de fuerzas, de ahí que aparezca "el enigmático, dice Ricoeur, tercer término *tymós* o 'ánimo', que no es una 'parte' dentro de una estructura estratificada sino una potencia ambigua expuesta a la doble atracción de la razón y el deseo..."⁶. El *tymós*, en consecuencia, en tanto "ánimo", "valor", "cólera", "corazón" aparece como un tercer término.

⁴ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, trad. de Ana Aibar Guerra, Buenos Aires, Paidós, 1970, pág. 66.

⁶ Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1969, pág. 32.

Bajo esta desproporción del “corazón”, Ricoeur coloca toda la región intermedia que se extiende entre las afecciones vitales y las espirituales. Se trata de la afectividad que efectúa la transición entre el vivir y el pensar.

En este sentido y siguiendo a Ricoeur, Sísifo nunca sintió fragilidad. Creyó que no era lábil, falible, y por ello desoyó a los dioses. Sísifo se sintió atrapado por el vértigo de la tierra, cuando conoció el “gusto por el agua y el sol, por las piedras cálidas y el mar”⁷. Sometido a las pasiones humanas, se sintió ajeno a esa conflictividad que nos constituye, según Ricoeur. Amó tanto la vida y sus placeres que sacrificó la trascendencia.

4. *Sísifo y la imposibilidad de la angustia: Kierkegaard*

Para Kierkegaard, pensar es reflexionar sobre la propia existencia, y ésta es pasión, o mejor dicho, pasión de infinito. Por ello, el pensador subjetivo se interesa apasionadamente por su eterno destino personal. En este sentido, referirse activamente a sí mismo es hacerse a sí mismo. Para Kierkegaard, la existencia humana está en devenir. Existir significa estar en el tiempo. En tanto estamos en el tiempo, estamos continuamente frente a nuevas posibilidades. Así, la existencia no puede comprenderse a sí misma, completamente, ya que no le es posible adoptar la posición del contemplador. La existencia pide ser comprendida retrospectivamente y, sin embargo, hay que existir hacia el futuro. De ahí la importancia del concepto de *repetición*. Lo que se ha conquistado en el pasado, sólo tiene un valor *posible* para el futuro.

Somos lo que en cada caso decidimos ser. Por eso la existencia presupone la decisión por la cual el hombre toma íntegramente su ser en sus manos.

La angustia es una conmoción existencial que sacude al hombre en su propio ser y lo coloca solitariamente ante su propia posibilidad y decisión libre. Kierkegaard distingue la angustia del miedo⁸.

El miedo surge ante el peligro o la amenaza de perder un bien particular y concreto. En la angustia, en cambio, no es algo particular lo que está amenazado, sino todo, la totalidad del hombre, su misma existencia que se manifiesta como expuesta a la nada. La angustia no es como el miedo, una experiencia física, sino “meta-física” o, si se prefiere, “metapsicológica”, y de ahí su relación con la *nada*. La angustia, observa Kierkegaard, es una categoría del espíritu, pero del espíritu inmedia-

⁷ Camus, A., *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 2004, pág. 124

⁸ Kierkegaard, Soren, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2001, pág. 91.

to, que no es todavía real, sino que sueña, que proyecta su propia realidad, una realidad que es nada. Esta nada engendra la angustia, sin embargo, ésta queda eliminada tan pronto como aparece la realidad de la libertad del espíritu⁹.

La angustia, en efecto, no es "angustia por algo externo, por algo que esté fuera del hombre, sino que el hombre mismo es la fuente de su angustia"¹⁰. Kierkegaard lo explica en función de dos estructuras fundamentales del ser humano: la posibilidad y la libertad. La angustia no se refiere a nada en concreto: es puro sentimiento de la posibilidad. La angustia está ligada a lo que el hombre no es, pero puede llegar a ser. Por eso sólo surge ante el futuro —como posibilidad de la libertad— y no ante el pasado.

Como sentimiento de la pura posibilidad, la angustia se relaciona también con la libertad. "La angustia es la posibilidad de la libertad". Más exactamente, la angustia "es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad"¹¹.

Sísifo está condenado al horror de un trabajo sin redención, siempre idéntico, siempre gratuito desde el momento en que termina. Sísifo no siente angustia, ya que ésta para Kierkegaard posibilita el cuestionamiento del ser y le niega la posibilidad de salvar la más mínima parcela de sí mismo.

Pero la angustia surge ante la posibilidad y la libertad, por ello está coloreada de futuro. Sísifo alcanza la meta al final luego de un largo esfuerzo, medido por un espacio sin cielo y un tiempo sin profundidad. Sísifo abraza el presente y la sucesión de presentes y es consciente de ello. Sísifo permanece, no vive. Pero esta auto-referencialidad sin futuro es "su" vida, por ello repite su acción una y otra vez, sin conmociones ni cuestionamientos.

5. *Sísifo y el sentimiento del absurdo: Camus*

En su ensayo *El mito de Sísifo*, Camus intenta, bajo la máscara del héroe, descubrir y captar el sentimiento del absurdo, que le parece inseparable de la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos.

El hombre absurdo, y vuelto hacia la nada, siente la ajenidad de su vida, de allí que no la acepte, ni haga nada por acrecentarla, pero a pesar de ello, desea vivir lo máximo posible, el mayor tiempo que pueda. El apego del hombre a la vida es más fuerte que todas las miserias del mundo. Para Camus el absurdo conlleva la rebelión, la libertad y la pasión¹².

⁹ *Idem.*, pág. 90.

¹⁰ *Idem.*, pág. 279.

¹¹ *Idem.*, pág. 280.

¹² Véase Camus, A., *El mito de Sísifo, op. cit.*, pág. 70.

Sísifo fue condenado porque traicionó a los dioses y porque amó tanto la vida que sacrificó la inmortalidad en pos de ella.

Sísifo es como Don Juan¹³, ya que éste también representa el absurdo. Ambos son príncipes sin reino, pero tienen una ventaja sobre los demás: saben que todo reino es ilusorio. Saben, y en ello radica toda su grandeza, que es ocioso hablar de intenciones malvadas. Los dos saben y no esperan.

Sísifo es consciente, conoce la vanidad de quienes lo aplastan; pertenece a la montaña y ésta le pertenece. Así, a su tormento se añade una silenciosa alegría. "Este universo sin dueño no le parece ni estéril ni fútil. Hay que imaginarse un Sísifo dichoso, afirma Camus"¹⁴. Y "como Don Juan, ha elegido no ser nada..."¹⁵.

Sísifo se ha rebelado a los dioses, ha renunciado a la eternidad, haciéndose humanamente temporal. Ha cerrado el camino a la razón, convirtiéndolo en ruinas el universo de lo razonable. Sin embargo, ha tomado como reino esas mismas ruinas y el exilio como patria.

Sísifo atenta contra lo sagrado, desoyéndolo. Cada uno de sus gestos es un desafío al orden. Su existencia es una falta, una infracción, un error.

Para Camus, Sísifo sondea el abismo del horror y del miedo despojado de creencias dogmáticas. Es existencia desnuda, libre de supersticiones complacientes.

"Despreció a los dioses (...) su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida, le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada". Tal vez "sea el precio que tuvo que pagar por las pasiones de esta tierra"¹⁶.

Conclusiones

Para Ricoeur, el mito tiene que ver con situaciones límite de la existencia, que son su referente último: el nacimiento, la muerte, la sexualidad, el sufrimiento, la ceguera, la locura. El mundo del mito se centra, de este modo, en las aporías de la existencia. Por ello es necesaria su comprensión, y ésta constituye el verdadero destino de su lectura. Sólo así el texto adquiere una dimensión semántica, es decir, un significado.

Sísifo reveló secretos de los dioses y encadenó a la muerte. Quedó seducido por las pasiones de este mundo, por el vértigo de la tierra, lo

¹³ *Idem.*, págs. 76-82.

¹⁴ *Idem.*, pág. 127.

¹⁵ *Idem.*, pág. 78.

¹⁶ *Idem.*, pág. 124.

cual le valió el tormento impuesto por los dioses. Sometido a las pasiones humanas, no obstante, Sísifo se halla entregado a una fatalidad que demuestra el poderío de las verdades mitológicas. Esto contradice su vida aventurera y transgresora.

En la tierra, Sísifo tal vez sintió el conflicto entre vivir los placeres inmediatos que nos presenta la vida y la trascendencia que le prometía la divinidad; la angustia ante un futuro enigmático y oscuro que lo invitaba a ser libre; la esperanza incierta de volverse terreno. En fin, quedó envuelto en la trama gris e insegura que acompaña el acontecer humano. Pero luego de su castigo, estos atributos humanos, “demasiado humanos”, se le niegan.

Sin embargo, y siguiendo a Bataille, esta situación (concomitante con el universo sagrado o erótico) si bien lo arrastra violentamente hasta la negación de sí, paradójicamente, suscita en Sísifo reacciones contradictorias de atracción y repulsión, entusiasmo y tormento. Tal vez haya una lógica en el trabajo inútil llevado a cabo por Sísifo. Recordemos que para Bataille el hombre trabaja porque cree que con ello suspende la muerte, asegurando su perdurabilidad, anteponiendo el presente al futuro.

“Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia”¹⁷, y como Edipo, su tragedia comienza cuando sabe. Sin embargo, Sísifo como Edipo hacen del destino un asunto humano, que debe ser arreglado entre los hombres. El destino les pertenece¹⁸.

“Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro contempla esa serie de actos desvinculados que se convierten en su destino, creado por él, unidos bajo la mirada de su memoria y pronto sellados por su muerte”¹⁹ (...) “En el sentimiento absurdo no hay mañana. En esto radica su libertad profunda”²⁰.

Siguiendo nuevamente a Bataille, Sísifo ha elegido la “soberanía auténtica” que no puede ser confundida con su contrario, que es el rango, la jerarquía social. Lo propio de la “soberanía” es, para este pensador, la aceptación trágica del azar, opuesta a la seguridad y a la trascendencia que pretende para sí el poderoso. En este sentido, Bataille va a hablar de la “moral de la cumbre” y de la moral del ocaso, dimensiones contrapuestas e inseparables de toda existencia humana.

Sísifo se contrapone al poder, ya que si éste es la adquisición, la ganancia, la acumulación de fuerzas en la contienda económica y política con el resto de los seres, la soberanía es la donación, la pérdida, la des-

¹⁷ *Idem.*, pág. 125.

¹⁸ Cf. *idem.*, pág. 126.

¹⁹ *Idem.*, pág. 127.

²⁰ *Idem.*, pág. 65.

trucción de las propias fuerzas. Si el poder es algo, "la soberanía no es nada". Si el poderoso es alguien, el soberano no es nada, afirma Bataille. Una ambigüedad fundamental atraviesa a Sísifo: oscila entre lo cotidiano y lo trágico, lo natural y lo extraordinario, lo absurdo y lo lógico, lo individual y lo universal. Todo ello hace de Sísifo un personaje complejo y paradójico; como dice el título de esta comunicación, tiene muchos rostros. Tal vez su eterno presente que se cierra a todo horizonte de futuro, marque su apego a la vida a pesar de todo. El aspecto mecánico de sus gestos posiblemente señale una singular lucidez. En su universo indescifrable y limitado, Sísifo quizá haya encontrado el sentido de las cadenas. Su moral es la del ocaso, su *habitat* es el desierto.

El discurso poético es la necesidad de llevar al lenguaje formas de ser que la visión ordinaria oscurece o incluso reprime. El poeta opera por medio del lenguaje en un ámbito hipotético. En forma extrema, el proyecto poético es destruir el mundo tal como ordinariamente lo damos por sentado.

La imaginación, afirma Camus, anima los mitos una y otra vez, o como dice Ricoeur, la interpretación es una apropiación, y por ello tiene un carácter actual. Sólo la escritura, sigue Ricoeur, al liberarse de su autor y de su auditorio originario, y de los límites de la situación dialógica, revela el destino del discurso como proyección de un mundo. En efecto, debemos a las obras de ficción gran parte de la ampliación de nuestro horizonte de existencia.

Así, la lectura se asemeja a la ejecución de una partitura porque consiste en una actualización o efectuación de las posibilidades semánticas del texto. Cada época, cada intérprete, le adosa sus propios fantasmas.

El mito de Sísifo no llega a ningún resultado tranquilizador o iluminador, despertando muchos interrogantes. Para dar cuenta de ellos, he apelado a cinco pensadores. Algunas de las respuestas que he dado siguiendo sus huellas, alejan a Sísifo de la humanidad. Sigue habitando el mundo de los héroes.

Pero, por otro lado, Sísifo muestra que la experiencia humana es irresolublemente contradictoria. Porque es vacío, enigma, pregunta, incertidumbre, dolor, insatisfacción y placer a la vez, Sísifo seguirá perteneciendo al paradójico mundo humano.

Bibliografía

- Bataille, Georges, *Teoría de la religión*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1998.
Bataille, Georges, *Breve historia del erotismo*, trad. de Alberto Drazul, Montevideo, Ediciones Caldén, 1970.

- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, trad. de Ana Aibar Guerra, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2004.
- Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2001.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1969.

EL LAMENTO FÚNEBRE COMO EDUCACIÓN DE LA MEMORIA

Por MERCEDES RIANI

Elegí la expresión “lamento fúnebre”, y no treno o planto, para no arrastrar el pensamiento de ustedes hacia lo literario. Tendré en cuenta los *threnoi* que aparecen en la epopeya, la tragedia o la lírica exclusivamente como documentos para comprender qué sucede en el alma del que lo escucha o lo canta y, sobre todo, de qué manera este treno es capaz de “mitigar” el duelo. “Lamento fúnebre” es la expresión que usan la antropología y la filosofía, y yo intento hacer un poco de las dos.

Para la antropología el lamento fúnebre es un “ritual doble”: apotropaico (o sea protector) y terapéutico (o sea sanador). No voy a referirme a todo el ritual fúnebre, costumbres de luto, purificaciones, cortejos, banquete, inhumación o cremación, oraciones conmemorativas o lamentos por divinidades que mueren y resucitan. Sólo me referiré al treno como *goos* ‘llanto’.

A la filosofía, por su parte, compete averiguar qué tipo de cosmovisión fundamenta el lamento fúnebre, que en el caso homérico –y de los lamentos neogriegos– es un modo de panteísmo en el que no cabe la noción de inmortalidad personal o individual. Pero no me voy a referir a lo que suele llamarse “geografía de ultratumba”, Elíseo, Islas bienaventuradas, etc. Me quedaré sólo con el *stenagmos*, y con sus efectos inmediatos en la experiencia del duelo.

A este “efecto” lo caracterizo como “educación de la memoria” porque está dirigido a formar un recuerdo, o mejor, a resumir y estilizar un conjunto de recuerdos, que será para el deudo lo único que quedará del que murió. Este recuerdo coincide con lo que Homero llama *eidolon* en el Hades o *psyche*. En efecto, no basta con morir para ser un *eidolon*: hacen falta el lamento y los ritos. Cuando Patrocolo, ya muerto, se le aparece en sueños a Aquiles le pide que apure el ritual, porque sin él no puede entrar en el Hades. Esta idea reaparece muchas veces, por ejemplo, en la invocación a los muertos de la *Odisea* (canto XI) y en sus muchas secuelas. En el lamento actual, cuando el cadáver no ha sido recobrado es

cuando más cuidadosamente se observa el ritual y las “apariciones de fantasmas” están siempre relacionadas con cadáveres insepultos.

Y tampoco basta con el ritual solo. Aquiles lo cumple a conciencia, pero no logra aprovechar los resultados terapéuticos del lamento: le falta el tiempo largo del luto, y le falta la disposición a dejarse “persuadir”. El rasgo típico de su carácter, la cólera, *kholos*, lo empuja primero al suicidio, y luego a la venganza, que en realidad es un suicidio diferido, porque sabe por su madre que si mata a Héctor morirá. Y no cumple con dos pasos del ritual: no participa en los juegos funerales, sólo los preside, y no entierra la urna de Patroclo, la deja en su tienda. Esta obstinación en el dolor es calificada por Apolo de *asebeia* y de *hybris* (*Iliada*, XXIV), y todos los dioses están de acuerdo en que debe cesar. El caso de Aquiles nos sirve pues para mostrar que el poder terapéutico del ritual no es automático. Por eso uso la expresión “educación”. Sobre todo en contexto griego, nadie aprende nada si no confía en su maestro, como nadie se cura si no confía en su médico. La raíz indoeuropea de *peitho* ‘persuadir’, *bheidh*, dio también *pistis* ‘fe’. Y *Peitho* era también una diosa, que aunque era medio hermana de Aquiles, no le fue propicia.

Pero por más que esté ceñida a los textos y tolere citas en su favor, esta interpretación mía del lamento fúnebre como trabajo educativo no será más que pura especulación si no contamos con algún género de documento que nos permita comprender mejor los trenos literarios y las imágenes de la cerámica.

¿Hay algún modo de procurarnos ese material psicológico que nos falta, de conectar las imágenes con los textos ya estilizados que nos da la literatura, de comprender qué sentimientos iban unidos a determinados gestos o actitudes, de sospechar cómo era la música que los acompañaba? ¿Por qué el recuerdo y la memoria adquirieron nada menos que el poder de vencer a la muerte, la única forma concebible de inmortalidad del individuo, ya que la teología y la filosofía sólo permitían creer en una “sobrevida”, en una “anterioridad” del alma —como dice Sócrates en el *Fedón*— y quizá en su reencarnación? No hablamos de la “inmortalidad literaria”; hablamos de qué pasa con los héroes y con los que no lo son, cuando “los alcanza la pálida Muerte que a nadie perdona”.

Sí que hay un modo: observar el lamento fúnebre actual, que se da hoy en la misma tierra en que se pintaron aquellos vasos y se cantaron aquellos trenos. Todos los pueblos y todas las épocas han tenido sus lamentos fúnebres, tan parecidos en sus gestos que se diría que forman parte de la herencia *biológica* del hombre; algunos hasta se dan en otros primates. Hay estudios médicos sobre el afecto benéfico del llanto y el grito ritmado sobre las crisis de angustia, sobre la elevación del umbral de dolor que producen el sollozo y el jadeo, sobre el apaciguamiento au-

tomático que provocan ciertos movimientos, como el mecerse “cual una barca que cabecea en las olas”, como dice Hécuba en *Las troyanas* de Eurípides. No es novedad, pues, que el lamento fúnebre sea universal, ni que todos presenten las mismas actitudes corporales. Lo que sí fue novedad fue comprobar, desde el siglo XIX, que el *goos* homérico, y el de las tragedias, se había conservado casi sin cambios durante 3000 años, por tradición oral, en todas las costas del Mediterráneo, y también más allá. En Grecia, en Macedonia y en la colonia griega de Salento (Apulia) —donde se lo llama *traudia*, *tragudia* o *nekratika moirologia*—, en Creta, Rodas y Chipre, en Lucania, Calabria, Apulia y Abruzzos —donde se lo llama *travaglione*—, en Cerdeña —donde se lo llama *attitiddu*—, en Córcega —donde se lo llama *vocero*—, en Rumania —donde se lo llama *bocet*—, y también en Albania, Serbia, Hungría, Ucrania, Bielorrusia, Finlandia, sur de Alemania, Provenza, Cataluña, Valencia, Baleares, Sevilla, Canarias... Todo hace pensar que este lamento es más bien “indo-europeo” que helénico, ya que se da hasta en la India, donde se lo llama *dhranati*, con la misma raíz de *threnos*.

La historia de este descubrimiento nos remonta al nacimiento de la ciencia del folklore, en plena época romántica, donde el gusto por lo exótico fue sustituido por el de las tradiciones nacionales y la literatura popular. Para cubrir los tiempos anteriores se contaba con una copiosa documentación recopilada por la Iglesia (católica y ortodoxa) sobre las “supersticiones paganas”, y la Antigüedad quedaba cubierta con historiadores y cronistas como Heródoto, Tucídides, Pausanias, Proclo y también con Cicerón, Tácito y César. Si la legislación de Solón contra los “excesos” de la ceremonia fúnebre debió ser reeditada tantas veces a lo largo de los siglos para controlar sus rebrotes, es que estaba muy profundamente arraigada. Pero durante la Edad Media se le atribuía más bien un origen diabólico: fueron los folklorólogos y etnógrafos del siglo XIX, que se sabían de memoria su Homero y su Sófocles desde temprana edad, quienes notaron las analogías casi textuales en esos cantos que no se parecían a la música habitual de los pueblos que estudiaban.

Curiosamente, este lamento *neogreco*, como se lo llama entre los antropólogos, no es usado solamente con ocasión de un fallecimiento, sino ante toda situación fuertemente angustiosa: el exilio, la emigración, la pérdida de la protección paterna en la niña que se casa o el varón que marcha al servicio militar o a la guerra e incluso hasta frente a las casas bombardeadas o desalojadas al vencerse una hipoteca. Los textos, por supuesto, están adaptados, pero se mantiene la música y la misma cadencia obsesiva. Jerjes, en *Los persas* de Esquilo, no llora una muerte, sino una derrota, y Antígona llora por su próxima muerte sin haber conocido el amor; tampoco ha muerto todavía Aquiles cuando su madre

canta el treno por él, ni ha muerto Héctor cuando Príamo y Hécuba ya lo lloran sobre las murallas de Troya.

Como en la *Iliada*, en todos los casos el lamento fúnebre es un “responsorio”, o sea un diálogo entre un “conductor del llanto” *‘exarkhos gooi’* en Homero y un “coro” de amigos, parientes o vecinos, que por lo general se limita a repetir expresiones onomatopéyicas del llanto *‘stenagmos’*, como en las tragedias: *ai ai, otototoi, ania ania...* Las mujeres se sueltan el cabello y se lo revuelven o arrancan, los hombres aprietan los brazos contra el cuerpo o se mesan la barba, todos se golpean el pecho *‘sternotyupia’* o la frente, y algunas mujeres se arañan las mejillas o los brazos. La primera parte del lamento, que podríamos llamar “terapéutica”, es estrictamente ritual y fija, con los mínimos retoques que exige la naturaleza del fallecido, niño, joven o anciano, hombre o mujer, muerte natural o muerte violenta, etc. El “elogio del muerto”, cualquiera haya sido su carácter o su vida, es igual para todos, y está a cargo de amigos, plañideras más o menos profesionales, o del “coro”. Siempre es en verso, e incluye estribillos que son repetidos por los asistentes. Está destinado a marcar que el duelo es algo natural y que todas las muertes se parecen, y a paliar con sus *ritornelli* infinitamente repetidos, el dolor desesperado o violento del deudo, o a despertarlo de su estupor silencioso, que también se da, como también se da en el caso de Andrómaca cuando se entera de la muerte de Héctor: alcanza a soltarse el cabello, según el ritual, pero inmediatamente cae en un semi-desmayo sonambúlico, del que al fin despierta con el escalofriante *ololygmos*, el alarido desesperado que Aquiles nunca llega a superar.

Este es el momento peligroso del duelo, donde se puede caer en la locura, la furia suicida u homicida, o la negación morbosa, “está dormido”, o en la fijación también morbosa, en el dolor sin fin, como en Electra, que rechaza todo consuelo. “Apotropaico” todavía, el tono va bajando, para crear un clima como de sueño, y si no da resultado, se repite una y otra vez todo el proceso.

¿En qué consiste el “dar resultado”? En que de pronto toma la palabra el deudo más afectado, y empieza su “lamento personal”, el que se da en Hécuba, Andrómaca, Helena y Briseida, pero que se frustra siempre frente a Aquiles. Ayudado por las preguntas del coro o de las plañideras, el deudo va filtrando, por entre las mallas del ritual, y siempre en verso, sus recuerdos de lo que vivió con el que ha muerto. Aunque muchas veces se interrumpe por crisis de llanto, este lamento, diestramente conducido por la *padrona del pianto* o los amigos, está destinado a configurar lo que será el recuerdo que el doliente guardará para siempre del que murió. En términos griegos, está construyendo su *eidolon kai psyche*. Cuando ya ha recobrado el cadáver de Patrocolo, Aquiles se

va a llorar solo frente al mar, y a evocar lo que vivieron juntos, navegando o luchando, lo que conversaban cuando se apartaban de los amigos, los sueños para el futuro, en que Patroclo sería también el maestro del pequeño Neoptólemo... Pero Aquiles está solo, eso es capital, y se duerme, y en sueños lo visita la *psyche* de Patroclo, "semejante en todo a como era cuando vivía". Pero vuelve a perder ese comienzo de consuelo, se irrita: "nadie tiene que decirme cuál es mi deber", y sigue difiriendo la ceremonia, porque cuenta con capturar muchos troyanos para sacrificarlos en la pira.

Se ha dicho que el Hades es como una galería de retratos, diferente para cada hombre vivo, así como son diferentes sus recuerdos. En todas las *katabaseis* que aparecen en la literatura, por ejemplo, la famosa de Ulises en el canto XI de la *Odisea*, los *eidola* tienen exactamente la figura con que él los vio por última vez: los aqueos muertos en Troya llevan las armaduras ensangrentadas, Agamenón tiene el cuerpo desgarrado por las puñaladas de Clitemnestra y Egisto, y Áyax, resentido porque Ulises le ganó las armas de Aquiles en el reparto del botín, se niega a beber la sangre sacrificial que le dará vida momentánea. Por ninguno de ellos hizo Ulises un "lamento personal". Para él, sus *eidola* son simplemente eso, lo que de ellos recuerda, o lo que le han contado: "Y vi también al fornido Heracles, o mejor dicho, a su sombra, porque él está con los dioses inmortales". *Psyche*, *eidolon* y *mneme* son idénticos en Homero.

Pero esto sería sólo especulación si no contáramos con el lamento actual, que nos permite sospechar qué *función* cumplía exactamente el rito. Y también nos permite entender para qué conservaban los personajes de la *Iliada* la integridad del cadáver, peleando a muerte por él o pagando inmensos rescates, si inmediatamente lo iban a quemar. ¿Para qué se preocupan tanto Tetis e Iris por impedir la putrefacción del cuerpo de Patroclo, o Apolo y Afrodita por conservar incólume el de Héctor, a pesar de las semanas que lleva de ser lanceado por los soldados, y arrastrado por el carro de Aquiles? ¿Por qué se asegura Príamo, antes de pagar el inmenso rescate, que el cadáver de Héctor está en buenas condiciones? Porque ésa será la última visión que de él se tendrá, la que se unirá al recuerdo-*eidolon*. Pero una vez que este recuerdo se haya constituido, el cadáver deberá desaparecer lo más pronto posible, cremado o enterrado. El recuerdo de un cadáver mutilado no debe superponerse con el del hombre vivo y sus acciones, que configurarán la *psyche-*eidolon**.

Y porque ese recuerdo puede perderse o desgastarse con el tiempo, es que el ritual exige también la renovación del lamento en fechas fijas, aniversarios, día de difuntos, etc. Las tumbas micénicas (según todos los

indicios, las de los guerreros que fueron a Troya) tienen lo que los arqueólogos llaman “tubos de alimentación”, conectados con la cámara sepulcral. Es muy común encontrar también un tipo de *lekythos* con un agujero en la base que servía como de embudo para derramar sobre los restos las ofrendas rituales de vino, miel, leche o aceite. ¿Alimentación del cadáver, como si éste fuera una especie de vampiro? No; el *nosferatu* pertenece a otro imaginario, al fino-ugrio. Y no se trata de un “cadáver viviente” porque esta ofrenda también se realiza sobre el cenotafio o la estela conmemorativa, cuando no se ha podido recuperar el cadáver. Muchos campesinos mediterráneos mueren en el mar, pero sus tumbas están en el cementerio, y en nada se diferencian de las demás: sobre ellos también se derrama vino, aunque sea de botellas de plástico. Nosotros dejamos flores.

EL MITO DEL AUTÓMATA EN LA ANTIGUA ROMA

Por GRACIELA C. SARTI

La Antigüedad conoció varias formulaciones del mito de creación artificial de vida. Ya en el Canto XVIII de la *Iliada* se postula la existencia de autómatas: los trípodes "semovientes" del banquete de los dioses y unas doncellas de oro fabricadas por Hefesto como ayudantes en la fragua divina, primeras figuras de lo que la cultura moderna conoce como *robots*. También corre por ese camino el gigante de bronce de la isla de Creta, Talos, defensor de las costas del rey Minos¹. En el primer caso la construcción es atribuida a un dios; en el segundo, tanto al mismo dios como a un mortal, Dédalo. Pero ambos mitos comparten la figura de un ser que, partiendo de la labor técnico - artesanal, cobra vida y se mueve por sí mismo. En opinión de G. S. Kirk, éste no fue un mito importante entre los griegos². Naturalmente, es el mundo moderno el que lo ha desarrollado, multiplicando su figura en innumerables variantes. Y esta proliferación se acrecienta en la medida en que el tema de la construcción de vida artificial parece volverse posibilidad efectiva y, en muchos casos, amenazadora. Sin embargo, no debería descuidarse la consideración de sus orígenes antiguos y su significado en el contexto de aquellas primeras versiones.

Es propósito de este trabajo demostrar que, pese a lo acotado de los ejemplos, la reformulación del mito de creación de vida artificial tiene su importancia en la Roma imperial, y que aporta un giro muy significativo en la historia de un pensar sobre las posibilidades de la creación humana. Para lo que se hará necesario trazar una relación entre las condiciones concretas de construcción de ingenios automáticos en la antigua Roma y la aparición de un replanteo del mito en función del despliegue de aquella capacidad técnica.

¹ Citado en Apolodoro, *Biblioteca*, I.9-26 y en Apolonio de Rodas, *Argonáutica*, 1639 y ss. También en el diálogo *Minos*, atribuido a Platón, o, con mayor propiedad, a Simón, el socrático.

² G. S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 212.

Plantear este recorrido obliga a un comienzo griego e impondrá un epílogo igualmente griego. El comienzo está vinculado a la ciencia helenística, cuyos desarrollos, entre los siglos III a. C y I d. C., posibilitan la creación de diversas formas de autómatas. El epílogo, con la mirada irónica de Luciano de Samosata, quien, burlándose de los crédulos, postula como falso mito una de las historias de mayor fortuna en este tema: la del aprendiz de brujo y sus escobas imparables. Entre ambos términos, las figuras de Vitruvio y Ovidio señalan, para el mundo propiamente romano, claves desde el ámbito de la técnica y desde el de la literatura, respectivamente.

La ciencia helenística registra tres nombres importantes en la historia de la construcción de autómatas: Ctesibio de Alejandría, Filón de Bizancio y Herón de Alejandría. Casi todo lo que sabemos sobre el primero se debe a la obra teórica de Vitruvio, —a la que nos referiremos enseguida— y a las glosas de sus dos continuadores. Con anterioridad, Aristóteles, en la *Política*, había citado al sabio Arquitas de Tarento, capaz de construir juguetes y otros artificios que se movían o sonaban por sí mismos³. No es ésta la única mención a autómatas previa al gran desarrollo de la ciencia helenística, pero, mientras que en aquellos casos no son sino menciones, aquí nos moveremos en el territorio de realizaciones apoyadas en tratados técnicos precisos. Ya que “con la Escuela de Alejandría se produce la inauguración del período científico en el campo de la mecánica, (...) vemos ahora surgir aparatos reales (...) por medio de verdaderos tratados apoyados en ejemplos posibles de realizar”⁴.

Ctesibio habría sido el fundador de la Neumática, el creador de la rueda dentada y, sobre todo, el descubridor de las posibilidades motrices del agua sometida a presión. Se inicia con él la fabricación de autómatas musicales, así como la inclusión de figurillas diversas acompañando, con sonido y movimiento, la actividad de relojes de agua. Es decir, que ya tenemos aquí, más allá de la leyenda, el rastro historiable de una preocupación por remedar aspectos de la vida en una realización técnica. Su continuador, Filón, dejó tratados sobre Neumática, Máquinas de guerra, Clepsidras y Ruedas, más otros, perdidos, sobre Autómatas y sobre Instrumentos maravillosos. Cuentan entre sus proyectos, un teatro de autómatas y también muñecos automáticos en forma de pájaro, combinados con surtidores de agua⁵. La culminación de la Escuela de Alejandría se da con Herón, cuyas realizaciones superan en número y

³ Para la “prehistoria” de la construcción de autómatas, véase Aracil, A. *Juego y artefacto*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 23-32.

⁴ Aracil, *op. cit.*, p. 32.

⁵ Aracil, *op. cit.*, pp. 36-37.

complejidad todo lo conocido hasta ese momento. De hecho la *eolipila* de Herón sería ni más ni menos que el descubrimiento del principio de la máquina de vapor y la turbina: en su *Pneumática* describe este experimento por el cual el agua calentada en un recipiente tapado genera vapor, que sale a presión por dos tubos colocados en la tapa, provocando el movimiento de una esfera colocada entre ambos ⁶. Herón propone también un procedimiento para abrir y cerrar automáticamente las puertas de un templo, en combinación con el inicio y la extinción de una hoguera sagrada en el altar, así como un teatro de autómatas mucho más complejo que el de Filón. La datación de estos autores no es precisa. Ctesibio pudo ser del siglo III o del II a. C., Herón habría actuado entre el I a. C. y el I d. C ⁷.

Ya en el ámbito romano, y probablemente bajo el reinado de Augusto, Vitruvio presenta el tratado técnico más importante del período, *De architectura*, compuesto por diez libros. Los primeros siete tratan de asuntos propiamente arquitectónicos, el VIII de la provisión de agua, el IX de cuadrantes y relojes y el X de ingeniería mecánica y militar. Estos últimos textos lo ubican con un interés enciclopédico más allá de la arquitectura propiamente dicha, y como continuador de las obras de Ctesibio y de Filón. George Sarton supone que debió conocer los tratados de los mecánicos helenísticos y de muchos otros autores, tal vez no de modo directo, sino a través de las *Disciplinae* de Varrón ⁸, hoy perdida. En Roma existían bibliotecas semipúblicas, al modo de las helenísticas; tal es el caso de las dos construídas por Augusto en el Campo de Marte y en la colina del Capitolio y que contenían secciones de libros griegos y latinos, y Vitruvio bien pudo conocer estos tratados anteriores en cualquiera de ellas.

El Libro X de Vitruvio resulta central en una consideración de la existencia de autómatas en la Antigua Roma. En el Prefacio compara la gloria otorgada a los atletas con el beneficio que otorgan a la humanidad los hombres de ciencia, inclinándose por estos últimos, entre los que menciona a Arquitas de Tarento. Luego se detiene en Ctesibio, analizando sus creaciones de relojes con autómatas, hidráulicos y neumáticos, y aun uno con calendario zodiacal móvil, entre otros ingenios ⁹. Ya en el capítulo primero, al definir, entre los diversos tipos de máquina, las

⁶ Ceserani, G. P., *Los falsos adanes*, Caracas, 1971, p. 20.

⁷ Sartor, G., *Historia de la ciencia helenística en los últimos tres siglos antes de Cristo*, Buenos Aires, 1965, pp. 11 y 359-360.

⁸ *Op. cit.*, p. 372.

⁹ *Celse, Vitruve, Censorin, Frontin (des Acques de Rome) avec la traduction en français publié sous la direction de M. Nisard*, París, Librairie de Firmin Diderot Frères, 1852, pp.137-152.

neumáticas, destaca los efectos maravillosos de aquellos instrumentos mecánicos que imitan la voz humana, especialmente la máquina de órgano, fundada sobre la naturaleza de las cosas y sobre los movimientos circulares del mundo, considerando allí el cielo, con el sol, la luna y los "cinco planetas", como movidos por una máquina¹⁰. Interesa subrayar aquí ambos aspectos, precursores de muchos desarrollos posteriores: el tema de la maravilla, del desarrollo técnico usado en función del asombro, y la noción de un mundo-máquina que proyecta sobre la naturaleza el artificio propiamente humano. Más adelante, en el capítulo VII, describe con mayor precisión la máquina de elevación de agua de Ctesibio y otras, capaces de imitar el canto de los pájaros "y muchas otras invenciones de este género que están hechas para el placer de la vista y el oído"¹¹. Vitruvio abunda en explicaciones técnicas de algunas de estas máquinas; más allá de estas especificaciones algo oscuras sin los diseños, se destaca esta noción de una técnica puesta al servicio del placer y la maravilla, y que, en su esquema, forma parte de la arquitectura, tanto como lo eran las sutiles relaciones numéricas de los órdenes griegos, tratadas en los libros anteriores¹². De hecho cierra el tratado considerando que, con la descripción de estas máquinas de la guerra y de la paz, ha comprendido el cuerpo entero de la arquitectura.

Deseo destacar aquí esta valoración, bastante pareja, entre lo utilitario y lo recreativo, esta ciencia puesta al servicio del asombro y del deleite, como una característica que podría vincularse con otros aspectos de la vida romana. Me refiero al tema del prodigio, tal como lo trabajara Raymond Bloch. Inicialmente ligados a aspectos negativos de la adivinación, los prodigios —naturales, tales como temblores o, enrojecimientos de sol, pero, también, estatuas que sangrarían, aguas enrojecidas como sangre, y otros— eran vividos por los romanos como manifestaciones de la cólera divina (más adelante, los prodigios se volvieron ambiguos, ya favorables, ya desfavorables). Pero a partir del siglo II, el romano culto se habría mostrado escéptico a la consideración de prodigios, quedando éstos como instrumento político para legitimar un poder frente a la masa crédula¹³. Tal el caso de la figura de César, que aparece rodeado de signos del favor celeste o aquellos representados más adelante en las columnas trajana y aureliana, relativos al favor divino en las campañas militares. Ahora bien, sabemos que Herón había pergeñado un artificio mecánico que permitía abrir automáticamente las puertas de un

¹⁰ *Ibidem*, p. 156.

¹¹ *Ibidem*, p. 165, (la traducción es nuestra).

¹² Caso del número 27 como clave moduladora de la construcción de una serie de ejemplos de templos griegos.

¹³ *Los prodigios en la Antigüedad*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 155 y ss.

templo mientras se prendían fuegos a los lados del altar, fuegos que luego eran apagados por una lluvia automática, que a su vez producía el cierre de las puertas, por impulso del agua o del vapor. Indudablemente inventos como éste estarían destinados a sorprender y conmover a esa masa crédula y podrían considerarse como la provocación artificial del efecto del prodigio. Una forma de apoteosis, o de espectacular signo positivo, por medios mecánicos que ponen, además, en un primer plano, la capacidad técnica de estos industriosos inventores. O, dicho de otro modo, un remedo de la intervención divina, resuelto por engranajes y poleas.

Si la antigua Roma conoció la real fabricación de autómatas, éstos no podían estar ausentes del mito, aunque allí tomen una forma nueva. Y será Ovidio en las *Metamorfosis* quien ponga voz duradera al tema, a través de la historia de Pigmalión, el joven escultor que, cansado de los vicios femeninos, elabora una imagen del marfil que parece viva, y de la que se enamora, al punto de ofrecerle toda suerte de regalos. Para la fiesta de Venus pide ante el altar de la diosa una mujer semejante a aquélla, porque no se atreve a expresar su verdadero deseo. Pero la diosa, que sabe leer las intenciones de quien ruega, le concede exactamente lo que anhela. Esa noche sentirá cómo la imagen se anima con el calor de la vida. Nueve meses después, de ella tendrá dos hijos. Hay en este bello relato tres aspectos sustanciales relativos a nuestro tema. En primer lugar, el religioso: la vida artificial sobreviene por la intervención de una diosa que, además, conoce los sentimientos no expresados de su devoto. Pero, también, la creación artificial aquí supera a la natural. La estatua de marfil es mejor que cualquier mujer de carne y hueso; la obra surgida de la mano del artífice ha mejorado el objeto natural ya que lo ha despojado de los elementos viciosos. Y la felicidad sólo se logra cuando finalmente ese amor puede consumarse, ya que ninguna mujer verdadera, por parecida que fuera a la estatua, puede igualarla. El ser artificial está llamado a superar al ser natural. Este segundo aspecto tendrá larga descendencia en innumerables “productos” de la cultura moderna.

Resta aún por considerar un tercer aspecto, no menos sustancial: la creación de un ser humano artificial, orientada esta creación al plano del amor. Me resulta imposible extenderme aquí debidamente sobre este punto. Diré sólo que registro en la evolución del mito del autómata una marcada propensión a desplazarse en la dirección de la obtención del amor perfecto, o en la de la recuperación del ser amado perdido. Entre Pigmalión y Orfeo, el mito parece partir del acto de soberbia de repetir la creación divina, hacia otro aspecto más humano relacionado con la necesidad del amor o el dolor de su ausencia. Y, en este sentido, el texto de Ovidio sería el inicio de un camino constantemente transitado por innumerables versiones.

Como habíamos adelantado en el comienzo, el tema del autómatas es retomado, hacia el siglo II por Luciano de Samosata¹⁴. Este escritor sirio de habla griega, retórico y conferenciante en un momento de resurgimiento de la sofística, aparece profundamente relacionado con el cinismo y, desde allí, con una mirada crítica hacia su siglo. Entre sus textos, siempre irónicos e implacables, destaca *El mentiroso o el incrédulo*, diálogo desarrollado en casa del rico Éucrates, aficionado a historias maravillosas, desmentido por el personaje de Tiquíades, quien se sorprende por la existencia de “aquellos que, sin necesidad alguna, aman la mentira por sí misma, y se complacen en emplearla sin que nada lo justifique”¹⁵. El texto mima la estructura del diálogo platónico, pero en una clave mixta entre lo serio y lo jocoso; fustiga la bizarría de los relatos míticos “consiguen que me sonrío cuando narran la castración de Urano, el encadenamiento de Prometeo, la insurrección de los gigantes y todas esas horripilantes escenas del Hades, que, por amor, Zeus se convirtió en toro o en cisne (...) raros y extraordinarios cuentos capaces de encantar el alma de los niños que todavía temen a Mormó y a Lamia”¹⁶.

Lo que más indigna al recusador del mito es la credulidad e ignorancia de quienes se llaman filósofos y sabios, como la concurrencia que rodea a Éucrates —el diálogo es en realidad *racconto* de uno anterior (en el presente de enunciación, el interlocutor es un amigo que lleva el significativo nombre de Filocles)—. Ante Filocles, el protagonista narra, indignado, la sarta de supuestos milagros y prodigios, defendidos como verdades en aquella reunión. Entre ellos aparecen los casos de estatuas que cobran vida y se menciona al gigante Talos de la isla de Creta. Finalmente, uno de los concurrentes, brinda una primera versión de lo que llegará a ser, a través del cine, uno de los relatos fantásticos más conocidos de la cultura moderna: me refiero al del aprendiz de brujo. Quien cuenta, Arignoto, dice ser el propio protagonista del asunto, aquel aprendiz del mago Pancrates que, en ausencia del amo, pone al mango del mortero a acarrear agua pero luego no puede detenerlo, provocando una inundación. Desesperado, trata de romper el objeto, pero sólo logra, al partirlo en dos, duplicar el prodigio; la oportuna llegada del amo pone fin al asunto. Este relato aparece ante los ojos del escéptico como el máximo

¹⁴ Luciano habría muerto bajo el reinado de Cómodo, siendo en la vejez jefe de la cancillería del gobierno de Egipto después de haber viajado por Italia, Asia Menor, Macedonia y Galia. Para más datos, Tovar, Antonio, *Luciano*, Barcelona, Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro, Ed. Labor, 1949.

¹⁵ En *Diálogos*, introducción, traducción y notas de José Alsina, Barcelona, Planeta, 1988, p. 153.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 154.

ejercicio de la mentira. Por tanto, cerrará el diálogo con una sentencia cuasi platónica: "Valor, amigo mío. Como contraveneno de esos males, tenemos la verdad, la recta razón en todo, gracias a la cual no hay peligro de que nos causen molestias esas vanas y absurdas invenciones"¹⁷.

No deja de ser llamativo el hecho de que, justamente, el relato propuesto como mayor refutación de una "mentira" propia del mito sea hoy uno de los más populares. Más allá de este hecho curioso y de la incredulidad del narrador, el relato ofrece nuevos acercamientos al tema del desarrollo del autómeta: la posibilidad que deviene del uso de una magia docta, que se descontrola al caer en manos equivocadas. Magia para la creación artificial de vida, riesgo de descontrol de la creatura son notas pregnantas del posterior mito del *golem*, naturalmente que en otro contexto histórico e ideológico.

En conclusión, cualquier reflexión sobre la creación de mitos de figuras de autómeta no puede ignorar el aporte romano. Ya sea desde la efectiva construcción de autómetas como aplicación de una ciencia volcada a lo lúdico y placentero, ya sea desde la formulación de ficciones, en el ámbito romano se sientan las bases de muchos de los desarrollos posteriores de esta figura: la creación de autómetas con un fin utilitario, junto al autómeta que viene a reemplazar la ausencia del amor ofreciendo un sustituto superior al ser natural. Junto a estas posibilidades, el riesgo de una forma nueva que se vuelva inmanejable. Mary Shelley, Villiers de L'Isle Adams y E. T. Hoffmann, entre otros cultores del mito del autómeta, tuvieron en sus campos de creación importantes antecedentes en el mundo romano de los primeros siglos.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 177.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Stead, Evanhélia, *Le monstre, le singe et le foetus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, ("Histoire des idées et critique littéraire" Vol. N° 413), Genève, Librairie Droz S.A., 2004, pp. 602.

El presente volumen es el resultado de una muy cuidada investigación sobre la literatura y la iconografía de la Decadencia presentado, en parte, como tesis de doctorado, defendida en la Sorbonne en 1993 y galardonada, al año siguiente, con el Premio Arconati-Visconti.

El trabajo si bien se centra en los monstruos mitológicos –especialmente los femeninos– y en los fenómenos de feria, indaga también los vínculos que enlazan la naturaleza y el arte, a la vez que tiene en cuenta los influjos del darwinismo y de la embriología sobre un *imaginaire singulièrement organique* ligado al sentimiento de degeneración y declive.

Estudiar la génesis finisecular de los monstruos significa –para la autora– “interpretar el fenómeno de la decadencia, mostrar su especificidad y comentar su poética”. En su cometido, tras identificar el conjunto de causas que determinan el “síndrome de decadencia”, se aboca al estudio de los elementos compositivos que lo mantienen activo, con lo cual delinea una suerte de *ontología* de lo monstruoso. El trabajo no es, en consecuencia, ni un catálogo de los monstruos del siglo XIX francés, ni un ensayo sobre la teratología decadente sino que, a partir de un nutrido *corpus* de ejemplos, propone una exégesis y valoración de la noción de Decadencia.

E. Stead explora *l'imaginaire décadent* tomando como base de su *recherche* abundante material tanto literario, cuanto iconográfico. Su propósito apunta a mostrar cómo el concepto de *monstre physiologique* –que se expande a través de diversas manifestaciones culturales–, contribuyó a configurar la noción de Decadencia, a la vez que delinear un determinado ideario estético.

Si bien el campo específico de esta investigación se centra en la consideración del imaginario de la Francia del siglo XIX, la universalidad de los conceptos abordados y la intemporalidad de los juicios vertidos hacen que este estudio rebase el marco temporal y espacial aludidos y

permitan entender este vasto *corpus* como un tratado general sobre la noción de Decadencia.

El presente trabajo nace en consonancia con la premisa de Vladimir Jankélevitch según la cual “la decadencia es una fabricación de monstruos, una teratogonía”. Más allá de la existencia de un “fantasma colectivo históricamente datado”, advierte la estudiosa que existe un espíritu de Decadencia que no es ni reductor ni empobrecedor —como comúnmente se sostiene—, sino generador de una “efervescencia literaria y artística” que nos sorprende; ésta presenta los perfiles de una poética subversiva y de un lenguaje sospechoso o, al menos, desestabilizador de valores presuntamente consagrados.

Previo al tratamiento de la génesis de los monstruos, E. Stead analiza un momento histórico signado por la muerte —o apartamiento— de los dioses y de Dios (cf. Nietzsche) tras el cual se da la teratogonía u origen de los monstruos (cf. Baudelaire). Señala la estudiosa que ese poder diabólico —en tanto que disgregador— presenta, para el imaginario de la época, estrechos lazos con la creación artística. El resurgimiento de lo monstruoso se impone así como una suerte de rebelión contra un mundo divinamente concebido, donde la confusión y lo caótico parecen destacarse como notas dominantes.

Especular sobre lo monstruoso —señala la autora— implica “reflexionar sobre las condiciones mismas de la creación artística y literaria a través de los caminos de la figura del artista finisecular”, es también tomar conciencia del giro que va de la teogonía a la teratogonía o, en otro lenguaje, al reemplazo del Creador por el autor / artista. Al respecto la monstruosidad decadente no es sino signo *d'une nature déréglée et de la mort de Dieu* (p. 15).

E. Stead vincula la noción de decadencia a la idea de deformación y a la existencia, tanto de un léxico y de una escritura, cuanto a una manera de considerar el lenguaje de una forma determinada (en ese sentido remite a las curiosas etimologías de lo monstruoso vertidas en el *De divinatione* y en el *De natura deorum* de Cicerón). Advierte también que la hibridez de lo monstruoso alude no sólo a las ciencias naturales —botánica, zoología...—, sino también a la lingüística y a la plástica (al respecto evoca el caso de Huÿsmans quien, al ocuparse de la noción de monstruo, subraya la necesidad de estudiar los textos literarios “en concierto con las imágenes y las formas”).

El volumen en cuestión propone las figuras de *monstruo*, *mono* y *feto* como símbolos de la tríada “idealmente anormal que rige la teratogonía” finisecular, a la vez que revela la audacia de sus proposiciones estéticas y la extensión semántica de esas imágenes a lo que la autora llama la “teogonía sacrílega”.

El concepto de Decadencia –entendido como una postura visceral de fines del siglo XIX– es símbolo clave de un momento histórico que se interroga sobre la utilidad y significación del acto creador, a la vez que *prend soin d'affirmer l'impuissance et l'échec* (p. 16).

El volumen está articulado en una “Introducción” –donde se indican los límites y alcances del cometido de esta investigación–, siete “Secciones” (1. Decadencia, deformación y creación; 2. ¿Qué monstruo?; 3. Monstruo femenino; 4. Fenómenos de feria; 5. La naturaleza, el arte y el monstruo; 6. El mono y 7. El feto), amén de una “Conclusión”.

Completan el trabajo un elenco biblio-iconográfico, abundante bibliografía crítica, diversos índices, una tabla analítica y 90 ilustraciones que enriquecen iconográficamente este excelente volumen.

H. F. B.

Dion de Prusa, *Euboico o El cazador*, edición, introducción, traducción y comentario de Ángel Urbán, (edición bilingüe), Universidad de Córdoba, Colección Nuevos Horizontes / Serie Lingüística, 2004, 277 pp.

La presente edición de *Euboico o El cazador* es un meduloso trabajo del profesor Ángel Urbán a quien, además de la versión española de esta suerte de “novela pastoril estoica” –como, con razón, la bautizó Q. Cataudella– se le deben la introducción, el comentario, las notas y abundante bibliografía, críticamente seleccionada.

El *Euboico* pasa por el discurso más importante de este filósofo cínico sobre el que Jakob Burckhardt refirió: “si Dion de Prusa hubiese escrito diez piezas similares al *Euboico*, sería considerado en la literatura griega como un autor de primera clase” (“Introducción general”, p. 57).

En el estudio el profesor Urbán sitúa al autor en el marco político-filosófico del período helenístico-romano en el que, entre otros hechos, se perfila una mirada elegíaca –de cuño romántico– hacia un pasado esplendoroso. Las notas que delinean esta etapa crítico-reflexiva –más que creativa– podrían ser explicadas con el tópico horaciano de la *aurea mediocritas*. Tal el ámbito imperial en el que se mueve Dion Cocceyano, nacido en Prusa (Bitinia), hacia el año 40, a quien se bautizó Crisóstomo a causa del carácter suave y persuasivo de su elocuencia.

Merced a sus excelsas cualidades en el terreno de la retórica no le fue difícil tener acceso a la corte imperial, pero, caído en desgracia del déspota Domiciano, peregrinó durante más de diez años en condición de exiliado por diversas comarcas; esa circunstancia le permitió mudar de fortuna –de rico a pobre– y mudar también de oficio: de rétor a filósofo.

Producto de esa "mudanza" son sus discursos morales en los que alientan ecos de la filosofía estoica, tamizados éstos con ciertas improntas peripatéticas, académicas e incluso órfico-pitagóricas. A esos tratados de carácter moral corresponde el *Euboico* donde ofrece un cuadro de costumbres de la sociedad que le era contemporánea —época de los emperadores Domiciano, Nerva y Trajano— y donde exalta la pureza de la vida sencilla, perfilándose como una suerte de rousseauiano *avant la lettre*; en ese sentido —destaca el profesor Urbán— para Dión "la polis, vista desde distintos ángulos, representa el símbolo del fracaso humano".

Pueda uno estar o no de acuerdo con la tesis sustentada por el pensador, sorprende la profundidad de la reflexión sociológica vertida por una persona del siglo I. Dion, a través de este texto, se muestra como hombre de juicio agudo, de sólida formación clásica, así como poseedor de un hondo sentido humanitario; al respecto téngase presente, por ejemplo, su diatriba contra quienes explotan la prostitución (capítulos 133-138) o la reflexión y elogio de la pobreza (cap. 92) donde parece recordarse el apotegma horacio: *avarus semper eget*. El sentido de sobriedad, mesura y recato que profesa —y que espera encontrar en sus congéneres—, es también el timbre que caracteriza su estilo literario.

De entre los méritos de esta edición, corresponde señalar la calidad de la traducción —a partir del texto establecido por Hans von Arnim—, la riqueza tanto de su "Introducción", cuanto de sus notas y comentarios, así como una cuidada información bibliográfica; en ésta se consigna también el interés que Dion despertó entre los estudiosos españoles de las últimas décadas, a juzgar por los trabajos de L. Gil Fernández, G. Morcho Gayo, F. Rodríguez Adrados, A. Bravo García, M. C. Giner Soria, R. Pajares y, entre otros, A. Piñero Sáenz.

Entre otros aspectos que enriquecen este volumen se hallan un *Excursus*, un estudio cronológico y diversos índices. El presente trabajo viene a llenar, con seriedad académica y rigor metodológico, un vacío, en lengua española, en lo que refiere a la obra de este filósofo cínico.

H. F. B.

Impreso durante el mes de setiembre de 2005 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina
e-mail: rjpellegrini@fibertel.com.ar

