

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

**PROBLEMAS DEL IMAGINARIO
EN LA CULTURA OCCIDENTAL**



BUENOS AIRES
2010

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
Compilador

**PROBLEMAS DEL IMAGINARIO
EN LA CULTURA OCCIDENTAL**

Jornada organizada por el
"Centro de Estudios del Imaginario"



Centro de Estudios del Imaginario
2010

Problemas del imaginario en la cultura occidental / Coordinado por Hugo F. Bauzá. - 1ª ed. - Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2010.
192 pp.; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-537-103-3

1. Literatura . I. Bauzá, Hugo, coord.
CDD 860

Fecha de catalogación: 01/06/2010

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. Hugo Francisco Bauzá

La presente publicación forma parte del proyecto PIP CONICET 2010-2012 GI sobre "El mito desde la teoría del *imaginaire*: la tradición clásica y su proyección contemporánea".

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

Todos los derechos reservados
Hecho el depósito que establece la Ley 11.723
IMPRESO EN ARGENTINA

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES
Avda. Alvear 1711, 3º piso. C.P. C1014AAE – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina
<http://www.ciencias.org.ar>
e-mail: info@ciencias.org.ar

ISBN: 978-987-537-103-3

ÍNDICE

Hugo F. Bauzá, <i>Palabras liminares</i>	5
Gabriella Albanese, "Homo universalis". <i>Literatura, arte y ciencia desde el humanismo clásico al Renacimiento</i>	7
José Carlos Bermejo Barrera, <i>Los hijos de la ola. Contribución al estudio de la mitología del mar en la antigua Grecia</i> ..	29
Eduardo Grüner, <i>Edipo entre el mythos sacrificial y el logos instrumental</i>	53
María Gabriela Rebok, <i>Antígona: una conciencia auroral, según María Zambrano</i>	71
Jorge Eduardo Fernández, <i>La figura de Fausto y su inclusión en La fenomenología del Espíritu de Hegel</i>	93
Alejandro Riberi, <i>Borges y los límites de la representación</i>	105
Marcelo Gorga, <i>La tecnología como extensión de la conciencia</i>	113
Mirta Camblong, <i>El poder de la imagen simbólica en el arquetipo del laberinto</i>	129
Graciela L. Ritacco de Gayoso, <i>La katábasis del alma. Imaginario órfico en Proclo</i>	141
Martín A. Menniti, <i>Edipo, el hombre justo</i>	153
Patricia Hebe Calabrese, <i>La mirada de Odiseo: el símil en la Odisea</i>	161
<i>In memoriam</i> , Giuseppina Grammatico Amari (H. F. Bauzá) ..	171
<i>Reseñas bibliográficas</i>	
David García Pérez, <i>Prometeo. El mito del héroe y del progreso</i> (D. Saturno)	173
AA.VV., <i>Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico</i> (G. C. Sarti)	175
Juan Signes Codoñer, <i>Escritura y literatura en la Grecia arcaica</i> (P. H. Calabrese)	178
Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coords.), <i>Orfeo y la tradición órfica</i> (2 vols.) (H. F. Bauzá)	183
<i>Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges. Textes réunis, commentés et en partie traduits par Évanghélia Stead</i> (H. F. Bauzá)	186

PALABRAS LIMINARES

El presente volumen recoge los trabajos presentados en la jornada sobre "Problemas del imaginario en la cultura occidental" celebrada en el Centro de Estudios del Imaginario de esta Academia los días 18 y 19 de noviembre de 2009. Añade también la conferencia que en este mismo Centro ofreciera el doctor Alejandro Riberi (de la Universidad de Hull) acerca de "Borges y los límites de la representación", el 25 de agosto de 2009, así como la dictada por la profesora Gabriella Albanese (Universidad de Pisa) sobre "*Homo universalis*. Literatura, arte y ciencia desde el humanismo al Renacimiento", el 18 de noviembre de 2009. Incorpora también el trabajo que oportunamente presentara el doctor José Carlos Bermejo Barrera, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, sobre "Los hijos de la ola. Contribución al estudio de la mitología del mar en la antigua Grecia".

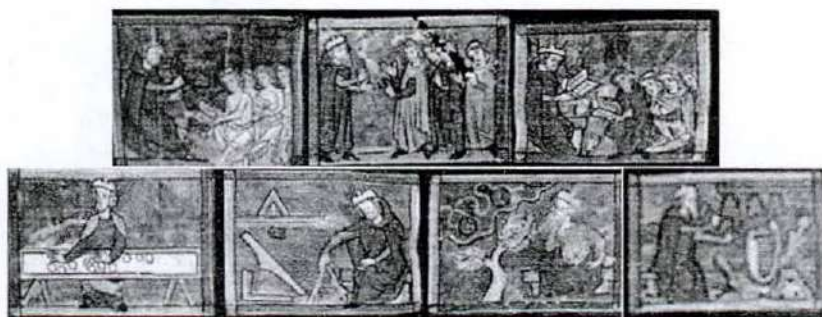
En nota necrológica hemos recordado, con afecto siempre renovado, a la doctora Giuseppina Grammatico Amari, recientemente fallecida, profesora en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Chile), en virtud de sus importantes aportes al estudio de problemas del imaginario en el mundo antiguo.

El volumen reúne también reseñas bibliográficas de obras recientemente publicadas sobre la especialidad.

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
Centro de Estudios del Imaginario
Director

“HOMO UNIVERSALIS”
Literatura, arte y ciencia
*desde el humanismo clásico al Renacimiento**

GABRIELLA ALBANESE¹



Artes liberales
Trivium (gramática, dialéctica, retórica)
Quadrivium (aritmética, geometría, astronomía, música)

Benedetto Croce enseñó que toda historia es historia contemporánea: una idea que tiene orígenes muy lejanos, en la destacada definición de Cicerón de la *historia magistra vitae*, en el concepto del futuro-pasado, es decir, de la actualidad de la historia del pasado para una gestión consciente del presente y una responsable proyección del futuro. La actualidad de la historia aparece unida al nudo de la búsqueda de identidad y de raíces culturales indispensables para el hombre de todos los tiempos a fin de organizar y construir su mundo.

Esta necesidad se presenta con fuerza aún mayor, pero también con mayor dificultad, en la apertura de este tercer milenio, caracterizado por un desarrollo propio tanto socio-político, cuanto cultural.

* Traducción de Jimena Silva Salgado.

¹ *Università di Pisa.*

Agotado el centralismo del estado nacional con el surgimiento siempre más importante de los organismos políticos internacionales, bajo la pujanza de la globalización económica y de la unificación política, tienden a opacarse y a perder significado los límites nacionales, mientras se agudizan, al contacto más directo, los problemas del encuentro-desencuentro con el otro. El ideal de una economía globalizada y de una democracia de exportación no han sabido todavía arraigar la conciencia de una pertenencia común a la humanidad sin divisiones y sin límites. La identidad y la pertenencia no han desaparecido, sino que se rediseñan sobre la base de factores no sólo étnicos, sino también económicos, religiosos y culturales, que frecuentemente prevén desencuentros de civilidad y piden verificación y clarificación.

En este contexto la historia ha readquirido un rol central en el debate político, cultural y también ético. La sensación que un pasado compartido custodie las llaves de la identidad colectiva se difunde hoy en todos los niveles; y precisamente el arraigo en el pasado es frecuentemente invocado, también a nivel político y científico, para fundar un sistema de valores y destacar una pertenencia común. Esta nueva centralidad del discurso historiográfico está orientada hacia la reflexión sobre la identidad histórica y cultural hoy en juego, sea para Europa y las Américas, sea para el mundo cristiano y el Islam. La civilización formada en Europa y en el Mediterráneo en el curso de milenios, desde la invención de la democracia en Grecia y del derecho en Roma a la definición de las dos grandes religiones gemelas, Cristianismo e Islam, nacidas desde el mismo tronco hebraico, a la fundación de la ciencia moderna en el Renacimiento, constituye hoy el fundamento de la nueva civilización global, común a los cinco continentes: una situación que se presenta por primera vez, con todas sus incógnitas, en la historia de la humanidad,

Es necesario, entonces, seguir las huellas de una tradición cultural a la cual hacer aún referencia como brújula segura para una construcción consciente de las orientaciones identificatorias de la era postmoderna apenas iniciada.

El *fil rouge* de este viaje de investigación *au rebours* está determinado por la vuelta al humanismo greco-latino, al cual se puede retornar, en sus diferentes etapas, desde la Antigüedad clásica al Renacimiento europeo, destacando la construcción del multifacético patrimonio de todos los saberes humanistas y científicos que han concurrido, en su unidad, a la elaboración del concepto renacentista de "hombre universal", que puede hoy representar un modelo de orientación cultural para la era de la globalización.

Heidegger advertía un “primer humanismo” en el encuentro fecundo entre la civilización griega y la *virtus* romana, lentamente construido casi a lo largo de un milenio, desde el siglo VIII a.C. al siglo VI d.C., tan significativo que legitimó entre los siglos XIV y XVI una verdadera *renascentia romanitatis*, en la época que asume después la definición oficial de “Humanismo y Renacimiento”. El surgimiento de la civilización griega en la cuenca del Mediterráneo constituye el primer estadio de nuestras raíces comunes que están unidas, como un único módulo histórico-cultural, también al origen de Roma, nacida como el resultado de la difusión a escala mediterránea del modelo de la *pólis* griega. Grecia y Roma representan dos fases de una misma civilización, que partiendo del horizonte limitado de una pequeña ciudad-estado griega e itálica se ha impuesto progresivamente en un territorio inmenso, desde Escocia a la Mesopotamia, con la fuerza de las armas y de las instituciones imperiales, pero, además, con las ideas, el arte, la cultura y las lenguas que las transportaban. La construcción de la *ecumene* romana, gracias al ascenso de Roma a potencia mediterránea y después mundial, no interrumpe el hilo de la *sinergia* con la civilización griega. La fuerza imperial de Roma y la civilización helenística contribuyeron a la unificación del mundo conocido, sobreponiéndose a las florecientes culturas y lenguas locales, las que también contribuyeron al inmenso mosaico de la civilización antigua, y unificándolas con los instrumentos poderosos de la lengua (el latín y el griego permanecerán como la voces oficiales de la cultura y de las instituciones político-religiosas para los siglos venideros), y del patrimonio cultural, en particular de la filosofía y la ciencia helénicas y del derecho romano. Si se quiere indicar la esencia de este primer Humanismo, creo que se la puede reconocer en la definición del individuo como perfecto equilibrio de los valores de libertad y justicia, los que han incidido en los campos de la política, de la sociedad y de la cultura, reconociendo en el derecho el aporte más significativo de la *Romanitas*. La tradición del Humanismo latino, durante los siglos sucesivos, se construye sobre esta herencia de Roma, cuyos valores están fundados en el espíritu jurídico del cual el *Corpus Iuris Civilis* representa la expresión más elevada.

Aparecen, por lo tanto, evidentes las referencias que la actual civilización global presenta con la *reductio ad unum* de la *ecumene* romana y resultan claras las razones por las cuales hasta el siglo pasado el mundo occidental se ha reconocido como hijo de este primer Humanismo greco-latino, radicando su propia identidad en la línea de esta tradición. Pero, sin embargo, la cultura clásica por sí sola

resulta hoy insuficiente para representar en su integridad las raíces religiosas y científicas del mundo actual.

El advenimiento del cristianismo, de hecho, profundizaba la ecúmene gobernada por Roma, y de las ruinas del imperio nacía una Europa distinta que lograba heredar la tradición política y filosófica de la Antigüedad injertándola sobre el nuevo tronco de una cultura cristiana y moderna. El milenio medieval, en su fase final, entre los siglos XV y XVI, dará vida a un renacimiento del Humanismo clásico capaz de llevar también las nuevas instancias religiosas.

Después de los duros conflictos ideológicos y la tragedia de la dictadura y de las guerras mundiales decimonónicas y luego del fracaso de las experiencias políticas ligadas al marxismo-comunismo, se ha construido en pocos años, entre el fin del segundo y comienzos del tercer milenio, una civilización tecnológica marcada por las más grandes transformaciones de la historia, la que tiene caracteres distintos de aquellos de la misma sociedad burguesa de los siglos XVIII y XIX. En efecto, no es sólo una simple sociedad basada en el capital, sino una sociedad que se funda esencialmente en la tecnología, es decir, en un sistema de acumulación y comunicación en tiempos reales y en simultaneidad con todos los espacios posibles, que anula el tiempo y domina el espacio, produciendo el fenómeno de la globalización. En este contexto de frontera, que parece haber agotado la continuidad con el pasado, emerge una desorientación que expresa una necesidad colectiva profunda fundada en la exigencia de reencontrar un punto de referencia, una raíz común más cercana a la Antigüedad clásica, con el fin de poder referirle las experiencias contemporáneas.

Ésta se advierte en el proyecto cultural y formativo del Renacimiento europeo, en cuanto equilibrio perfecto entre pasado y futuro, armonía de los saberes y de los poderes: un giro calificado del cual nace y se encamina la época moderna, transportando la herencia y la tradición clásica, por un lado, en el "humanismo cristiano", y por el otro en el desarrollo de una ciencia moderna basada en el pensamiento clásico, pero abierta también a una epistemología más amplia. La fisonomía multilateral del docto renacentista se forma de manera plena en la fragua de la *varietas* de todos los saberes humanistas y científicos, que tiene como objeto de estudio del hombre universal.

Los medios con los cuales este giro cultural y político-social pudo imponerse y difundirse fueron fundamentalmente dos: el nacimiento de las universidades en Europa a partir del siglo XII y la invención

de Gutenberg de la imprenta en Alemania, a mediados del siglo XV, ambos destinados a permanecer como columnas fundantes de la civilización moderna para todo el segundo milenio.

La Universidad, una institución cultural original y exclusiva del Occidente latino nació en la Europa medieval (en París, Oxford, Padova y Bolonia), con una caracterización universal de la comunidad de los doctos, donde los profesores conseguían el *ius ubique docendi*, algo parecido a la docencia libre, en todo el territorio de lengua latina, que era la lengua universal de la cultura. La articulación interna era inicialmente en cuatro Facultades: una de Artes, como base para las Facultades profesionales superiores, Derecho, Medicina y Teología. Las artes eran distintas según una bipartición entre disciplinas discursivas o humanistas, llamadas artes del *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y disciplinas científicas, las artes del *Quadrivium* (matemática, geometría, astronomía y música). Este proyecto epistemológico bipartito destinado a permanecer en sustancia invariable, sufrió luego ampliaciones con la llegada de la filosofía greco-árabe que contemplaba también física y medicina, fundada prioritariamente sobre la obra científica de Aristóteles y sobre el método de la *quaestio* escolástica, que privilegiaba la discusión dialéctica; en un segundo tiempo con la reforma de los *studia humanitatis* del Humanismo; y en la edad moderna con las Academias renacentistas, que constituyeron uno de los momentos fundantes del nacimiento de la ciencia moderna: basta pensar en la *Accademia dei Lincei*, fundada en Roma en 1603, de la cual, entre otros ilustres, formó parte Galileo.

Las Universidades tuvieron un desarrollo constante durante el desarrollo de la sociedad y la cultura modernas, con la escuela jesuítica y la Universidad Humboldtiana. Basadas sobre la civilización clásica con el correspondiente estudio de sus lenguas, pero abiertas a las nuevas experiencias disciplinarias y científicas que se perfilaron paulatinamente en el curso de los siglos, las universidades constituyeron la tradición formativa y representaron la conciencia intelectual de Occidente. Aún hoy día se puede reconocer las universidades y las academias como el punto de referencia de la irradiación de los valores culturales universales en todo el mundo civilizado, sin fronteras geográficas ni lingüísticas. Las universidades mantuvieron constante el provechoso intercambio cultural, tanto de maestros, cuanto de discípulos, que había caracterizado en su nacimiento a las universidades medievales con el fenómeno de los *clerici vagantes* y de la movilidad intelectual, hoy potenciada con la organización sis-

temática de programas de intercambio extendidos en todo el mundo e institucionalmente gestionados bajo los títulos de *Erasmus*, *Leonardus*, *Sócrates*. Se le puede reconocer la aplicación perfecta de aquella utopía del intelectual humanista como “ciudadano del mundo” creada por Dante (*De vulgari eloquentia*, I, 6, 2-3):

Quicumque tam obscenae rationis est ut locum suae nationis delitiosissimum credat esse sub sole, hic etiam prae cunctis proprium vulgare licetur. idest maternam locutionem, et per consequens credit ipsum fuisse illud quod fuit Adae. Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor, quanquam Sarnum biberimus ante dentes et Florentiam adeo diligamus ut, quia dileximus, exilium patiamur iniuste, rationi magis quam sensui spatulas nostri iudicii podiamus.

“Quiquiera que tenga una mente insensata de creer que el lugar donde ha nacido sea el más hermoso sobre la tierra, también considera superior a todos los otros el lenguaje de su tierra, es decir su lengua materna, y en consecuencia cree que sea el mismo hablado por Adán. Yo, sin embargo, para quien el mundo entero es patria como para los peces el mar, aunque he bebido agua del Arno antes de que me salieran los dientes y si bien amo a Florencia tanto que estoy sufriendo injustamente el exilio precisamente por haberla amado, elijo como apoyo de mi juicio la razón antes que el sentimiento”.

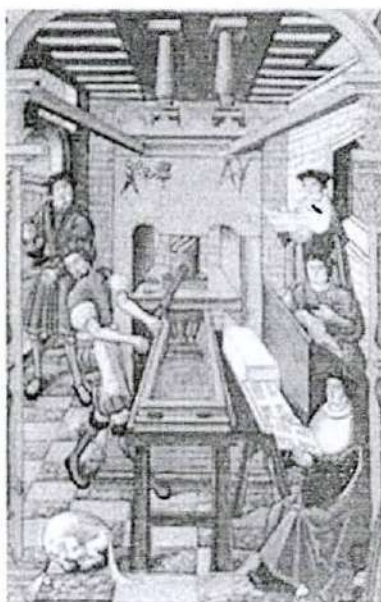
Concepción que permanece viva desde Francesco Petrarca (*Ep. metrica*, III, 19, 16: *incola ceu nusquam, sic sum peregrinus ubique*) hasta Erasmo de Rotterdam (*ego mundi civis esse cupio, communis omnium vel peregrinus magis*)² en la cual el “mundo” se debe identificar en la superior y armónica “república de las letras”, es decir, en la cultura universal entendida como *humanitas*.

El segundo medio de difusión del modelo cultural del Humanismo fue una verdadera revolución tecnológica basada en la invención de los caracteres móviles y del *ars* tipográfica, que innovó totalmente el sistema de reproducción de libros, así como la cadena de transmisión del patrimonio cultural escrito. La imprenta, sustituyendo y haciendo gradualmente eclipsar el sublime, pero selecto, artesanado de los copistas y de los manuscritos, difundió la comunicación cultural por toda Europa con una velocidad y una simultaneidad que nunca habían existido y de manera inimaginable. Se trató, en definitiva,

² Erasmo de Rotterdam, *Epístola a Zwingli* (Basilea, septiembre 1522), en la cual Erasmo rechaza la invitación a Zúrich con esta motivación: *habeo summam gratiam pro tuo tuaeque civitatis in me affectu; sed ego mundi civis esse cupio, communis omnium vel peregrinus ubique*: cfr. ed. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, V, Oxford, 1992, *Ep.* 1314, p. 129, 2.

de un evento tecnológico que desembocó en una verdadera globalización cultural, que marcó un giro en su época, históricamente comparable sólo a la revolución informática que ha movido desde sus bases el sistema de comunicación cultural de la sociedad contemporánea a fines del siglo XX, marcando el advenimiento, en el tercer milenio, de una verdadera *aetas* informática. Pero la revolución tipográfica del siglo XV también tuvo importantes recaídas materiales y económicas, sin haber transgredido jamás la propia matriz humanista.

La bipartición del programa epistemológico entre las dos culturas —humanista y científica— de hecho, entre los *studia humanitatis* de memoria ciceroniana —ampliada después a las siete artes liberales, centradas en el hombre y en el mundo humano—, por un lado, y los estudios de filosofía natural y ciencia —centrados en el universo de la natura—, por el otro, reposaba sobre una base común, que concebía la formación plena como *humanitas*, según la lúcida definición de los primeros maestros de la escuela humanista, así refiere Coluccio Salutati³:



cum homini proprium sit doceri et docti plus hominis habeant quam indocti, convenientissime prisci per humanitatem significaverint et doctrinam.

“Dado que el aprendizaje es una característica del hombre y que las personas instruidas son más humanas que aquellas ignorantes, los antiguos definieron justamente toda la instrucción en el complejo ‘humanitas’”.

o bien Leonardo Bruni, quien explicaba la etimología de este modo: *propterea studia humanitatis nuncupantur, quod hominem perficiunt* (*Epist.* VI, 6).

³ Coluccio Salutati, *Epístola a Carlo Malatesta, Señor de Rímíni*, 10 septiembre 1401: ed. F. Novati, *Epistolario di Coluccio Salutati*, III, Roma, 1896, *Ep.* XII, 8, p. 536.

El ejemplo más perfecto de este armónico sincretismo que recupera la tradición de los estudios clásicos y abre la transformación de la sociedad y de la ciencia moderna, se lo ve en León Battista Alberti, arquitecto, pintor, escultor, filósofo, orador, lingüista y literato, quien ya a mediados del siglo XV pronuncia el genio renacentista de Leonardo da Vinci, con profunda conciencia de la cohesión de ciencia y arte, literatura y filosofía moral. La más acabada metáfora de este humanismo integral la diseña el mismo Alberti en sus *Intercoenales* (*Picturae*) imaginando así la pintura de la *Mater Humanitas*⁴:

Loco primo mira imago adest pictae mulieris, cui plurimi varique unam in cervicem vultus conveniunt: seniles, iuveniles, tristes, iocosi, graves, faceti et huiusmodi. Complurimas item manus ex iisdem habet humeris fluentes, ex quibus quidem aliae calamos, aliae lyram, aliae laboratam concinnamque gemmam, aliae pictum excultumve insigne, aliae mathematicorum varia instrumenta, aliae libros tractant. Huic superadscriptum nomen: Humanitas Mater.

“En primer lugar está la pintura de una mujer de aspecto increíble. Tiene una cabeza única, pero en ella confluyen muchas y diferentes caras: seniles, juveniles, tristes, alegres, graves, joviales y similares. Al mismo tiempo tiene dos espaldas, de ellas descenden muchas manos: algunas empuñan lápices, otras una lira; otras gemas cinceladas con elegancia, otras un emblema pintado o esculpido, otras variados instrumentos matemáticos, otras libros. Sobre la mujer hay una inscripción: ‘Madre Humanidad’”.

Así pudo él acuñar la fórmula de genial sincretismo, *cogitare manibus* “pensar con las manos” y aspirar a las más altas adquisiciones culturales sin perder el gusto y el contacto con la obra artesanal de las artes mecánicas, marginadas de la alta cultura universitaria.

Alberti las recupera y las inserta en el circuito de la doctrina humanista, retórica, filosófica, entregando los primeros tratados teóricos de las ciencias y de las artes modernas (arquitectura, pintura, escultura, matemáticas, cartografía, arqueología) y los respectivos léxicos técnicos, sobre la base de la herencia clásica, tal como expresa en la dedicatoria al gran arquitecto Filippo Brunelleschi del tratado *Della pittura*⁵:

⁴ Leon Battista Alberti, *Intercenali inedite*, ed. E. Garin, “Rinascimento”, IV (1964), pp. 125-258, part. p. 131.

⁵ Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, ed. L. Mallé, Firenze, 1950, pp. 53-54; L. B. Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, Bari, Laterza, III, 1973.

Io solea meravigliarmi insieme e dolermi che tante optime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que' virtuosissimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tucto perdute: pictori, sculptori, architecti, musici, geometri, retorici, auguri e simili nobilissimi e meravigliosi intellecti oggi si truovano rarissimi e poco da lodarli.

“Solía admirarme y al mismo tiempo angustiarme dado que tantas óptimas y divinas artes y ciencias florecientes en el mundo antiguo, ahora se hayan perdido y descuidado: pintores, escultores, arquitectos, músicos, géometras, retóricos y semejantes muy nobles y maravillosos intelectuales hoy son escasos y poco dignos de alabanza”.

Para todas estas modernas profesiones, estima una formación propedéutica que sea al mismo tiempo especializada y orientada hacia la figura de un intelectual docto: el pintor, el escultor, el arquitecto, el matemático deben estar formados en las artes liberales, leer los poetas, los oradores y los filósofos, y también reconocer las razones y el orden de las cosas en la naturaleza a través de la geometría y la matemática, a la luz de la antigua *sapientia*, pero sin perder los contactos con la ética, la política, la sociología del mundo moderno, es decir, con los *studia humanitatis*. Por esto el pintor debe comunicar su mensaje hacia un público global que debe entrar en el proceso de construcción de la obra pública, la que debe “ser grata a todos”, como se puede leer en el tratado *De pictura*:

Piacemi il pittore sia dotto in quanto ei possa in tutte l'arti liberali ma in prima desidero sappi geometria. [...] Dipigniendo s'apra a chiunque viene et odasi ciascuno. L'opera del pittore cerca essere grata a tutta la moltitudine.

De la misma manera Boccaccio, en la epístola que enviara a Petrarca junto con un ejemplar de la *Divina Comedia*, definía la obra de Dante “agradable a los doctos, maravillosa a los incultos”: *gratum Dantis opus doctis, vulgo mirabile*⁶, poesía docta, científica, teológica y además una límpida lírica que habla al corazón de todos con el lenguaje alto y simple del arte. En esta definición se puede advertir la razón de su vasta circulación en todas las clases sociales, más allá de los límites geográficos y lingüísticos de naciones y continentes e incluso más allá de los siglos.

⁶ Cfr. Giovanni Boccaccio, *Illustri viro Francisco Petrarce laureato*, en *Opere latine minori*, a cargo de A. F. Massera, Bari, Laterza, 1928 (*Carminum et epistolarum quae supersunt*, III), p. 96.

Por esta vía Alberti podía ordenar y teorizar el descubrimiento técnico de los iniciadores del nuevo modo de construir, esculpir, pintar (Brunelleschi, Donatello, Masaccio) y, además, podía elaborar una nueva concepción del artista universal, constructor de un cosmos en el cual el hombre está inserto, y por tanto expresión completa y alta de la civilización, en cuanto recoge la totalidad: ciencia, concepción de mundo, poesía, moral y política. Para ello basta mirar la renovación técnica de las artes figurativas del siglo XV, entre perpetuación de los modelos antiguos e innovación científica, con epicentro en el revolucionario descubrimiento de la perspectiva, efectuado sobre la geometría de Euclides y los principios de la ciencia óptica, en el círculo de Brunelleschi, Masaccio y Alberti, y perfeccionado después, con tratados científicos y aplicaciones prácticas de notable valor artístico, por Piero della Francesca y Leonardo da Vinci. De hecho, Masaccio en un fresco de la Capilla Brancacci en la Iglesia del Carmen de Florencia se bosqueja a sí mismo junto a Alberti y Brunelleschi, los tres principales artífices de la invención de la perspectiva.

Pero es también la arquitectura, estrechamente conectada con la ingeniería y la urbanística, la ciencia que califica en un sentido moderno y completo la civilización renacentista, promoviendo la reflexión teórica y la actividad de nuevas figuras profesionales de artistas-constructores-arquitectos-ingenieros como Brunelleschi y Alberti. Este último se valió de la arqueología, la filología y la ingeniería con el fin de estudiar los restos de los monumentos romanos; así, entre otras de sus fuentes literarias, tuvo una importancia fundamental Vitruvio, cuyo tratado *De architectura*, perdido durante el medioevo, fue redescubierto a inicios del siglo XV. También estudió *in loco* la urbanística romana, levantando científicamente en su *Descriptio urbis Romae*, una planta de la Roma clásica, *ex mathematicis instrumentis*. Vitruvio tomó la concepción de la arquitectura como ciencia exacta basada sobre reglas matemáticas, por lo que la belleza de un edificio resultaba de la integración racional de sus proporciones; analizó igualmente los aspectos técnicos de la ciencia de la construcción, las materias y las tecnologías de la ingeniería, con lo que propuso una arquitectura racionalista que privilegiaba la funcionalidad de los edificios, públicos y privados, conectándolos con la naturaleza.

Pasó revista también a la arquitectura sacra, por lo cual su iglesia ideal estuvo fundada en las formas arquetípicas del templo clásico pagano. Testimonio de ello, el Templo Malatestiano debido al Señor de Rímini, Sigismondo Pandolfo Malatesta, inspirado en las

formas arquitectónicas del arco de triunfo y de los acueductos romanos, adaptadas por primera vez a una fachada eclesiástica: un admirable ejemplo del diálogo entre ideales estéticos de la Antigüedad clásica y valores espirituales cristianos.

El renacimiento de la ciencia completa del hombre efectuado por Alberti fue comprendido ya por los humanistas contemporáneos: el humanista florentino Ugolino Verino

lo definía “no menor que Euclides y superior también al mismo Vitruvio” (*De illustratione urbis Florentiae*, III, 110); el historiador y geógrafo Biondo Flavio lo definía *geometra nostri temporis egregius*, capaz también de un estilo muy elegante, concibiendo el término “geómetra” en el sentido de matemático y físico, dado que la geometría es, para los antiguos, *pars physicae* (cf. Plinio, Virgilio, Quintiliano, Varrón), pero también a la acepción vitruviana de arquitecto-ingeniero (Vitr. I, 1,3: *architectus est eruditus geometria*). Se observan también la profesionalidad y la cultura de Alberti en las espléndidas miniaturas de los manuscritos del *De re aedificatoria* (Modena, Bibl. Estense, ms. Lat. 419; Olomuc [Moravia] Bibl. Capitolare, ms. CO. 330): el retrato del autor que sostiene en su mano un pincel y un compás, símbolos de su multifacética teoría y práctica de la pintura, de la matemática, de la geometría y de la arquitectura.

Un episodio que ilustra el sincretismo entre saberes científicos y humanistas en el Renacimiento es el proyecto albertiano, patrocinado por el Cardenal Próspero Colonna, de recuperar arqueológicamente dos naves de época romana, sumergidas en las aguas del lago Nemi, con la participación del historiador Biondo, quien ofrece su testimonio histórico (*Italia illustrata, Regio tertia, Latina*)⁷:

⁷ Cfr. P. Pontari, *Alberti e Biondo: archeologia a Nemi*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Congresso internazionale (Firenze, 16-18 dicembre 2004), edd. R. Cardini - M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 495-539, part. p. 522, del cual se cita el párrafo de Biondo. El texto se lee también en Biondo Flavio, *Italy illuminated*, I (books I-IV), edited and translated by J. A. White, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 2005, *liber II, Regio tertia. Latina*, 47, p. 190.



Rimini, Templo Malatestiano
(proyecto de León Battista Alberti).

“El famoso Cardenal Prospero Colonna, experto conocedor de historia y apasionado cultor de la Antigüedad, deseando desentrañar el misterio de dos grandes naves colocadas por los antiguos romanos en el pequeño lago Nemi, se dirige a León Battista Alberti, famoso arquitecto de nuestros tiempos quien compuso tan elegantes libros sobre Arquitectura”.

No disponiendo de medios técnicos idóneos, Alberti se sirvió de un equipo de buzos e ideó un complejo sistema de ingeniería para recuperar esas naves. Si bien la empresa sólo logró un éxito parcial, puso en evidencia los conocimientos de ingeniería y arqueología albertianos: los materiales recuperados le permitieron escribir un tratado sobre la ingeniería naval antigua y moderna con el título *Navis*.

Pero el tratado más completo de este nuevo rol profesional y social del intelectual está dado por Bartolomé Facio en un importante tratado de historia de la sociedad y de la cultura del siglo XV, el *De viris illustribus*⁸, que encuadra la compleja figura de Alberti en el ámbito completo de todas las categorías intelectuales, profesionales y sociales de la sociedad renacentista moderna (poetas, oradores, juristas, médicos y filósofos, pintores y escultores, señores, jefes, príncipes y reyes) en una amplia perspectiva de filosofía política, sociológica, epistemológica, literaria y estética del Humanismo; allí expresa:

“El florentino B. Alberti no es sólo elocuente, sino que parece verdaderamente nacido para todas las otras artes liberales, y además añade a la elocuencia y a la filosofía la matemática. Apasionado y experto en pintura, publicó un tratado sobre la teoría del arte pictórico,



⁸ Bartolomeo Facio, *De viris illustribus (De oratoribus, Baptista Albertus Florentinus)*, ed. L. Mehus, Firenze, 1745, p. 13; G. Albanese, *Leon Battista Alberti nella storiografia letteraria e artistica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, “Rinascimento”, s. II, XLVII (2008), pp.49-91, part. p. 57.

dos libros sobre arquitectura y dos sobre literatura y filosofía; por ello, tal vez deba ser ubicado en la categoría de los filósofos más que en la de los oradores”.

El párrafo aparece en la página anterior junto al retrato de Alberti de perfil idealizado a la antigua sobre la medalla de Matteo de Pasti. En el reverso de la medalla aparece en una corona de laurel el famoso emblema de Alberti, “el ojo alado”, símbolo de la mirada indagatoria del hombre universal y del científico, que vuela alto sobre todas las cosas del mundo y del universo, interrogando a la naturaleza con la voz “*Quid tum?*”.

Así había nacido en los umbrales de la Edad Moderna una nueva profesión intelectual de alto perfil social, la del arquitecto-ingeniero, que se mantuvo central y vigente hasta la sociedad contemporánea. Ésta se afirma en el curso del siglo XVI gracias a los tratados teóricos de Sebastiano Serlio, que había sido asistente de Raffaello y de Andrea Palladio, quienes difundieron la teoría vitruviana y albertiana de la arquitectura en toda Europa e impusieron amén de un estilo arquitectónico, el término “arquitecto”, presente en el siglo XVI en todas las lenguas modernas y aplicado a los arquitectos oficiales del Rey, cuando se afirma la nueva arquitectura en los edificios públicos.

En Francia Pierre Lescot como “arquitecto ordinario del Rey” realizó el palacio del *Louvre*, para hospedar a Francesco I; el español Juan de Herrera, “arquitecto de su Majestad”, proyectaba y construía *El Escorial* para Felipe II; en Florencia Cosme de Médici comisionó los *Uffizi* a Vasari para proteger su vasta colección de arte; en Venecia Sansovino proyectaba la *Biblioteca Marciana*, definida por Palladio “el edificio más rico y suntuoso de los tiempos antiguos”, y el mismo Palladio proyectaba en Vicenza la *Basilica* —es decir el Municipio—, el *Teatro Olímpico* y la célebre serie de “villas” para los patricios venecianos como *Villa Barbaro di Maser* (comisionada por Daniele Barbaro, editor de Vitruvio), que difundieron en todo el mundo el típico modelo de la arquitectura palladiana, inspirada en los templos y en las termas romanas. Pero también son relevantes los primeros ejemplos, en el siglo XVI, de la nueva arquitectura aplicada en las Universidades, como la imponente fachada de la Universidad de Alcalá; la construcción del primer centro moderno de investigación científica en la isla de Hven, entre Dinamarca y Suecia, Uraniborg, destinado por Federico II para el astrónomo Tycho Brahe, y proyectado como una verdadera ciudad de estudios ideal, un prototipo de politécnico de estilo utópico renacentista, encasillado en una racio-

nal planta arquitectónica de jardines y muros de cinta en cuyo centro tiene un palacio renacentista dotado de biblioteca y laboratorios; y el célebre observatorio de Stjerneborg, para el cual Brahe comisionó una "galería de los hombres ilustres" con los retratos de astrónomos famosos: Tolomeo, Copérnico y el mismo Brahe.

La urbanística de hecho debía crear cánones para la construcción de la ciudad moderna teniendo en cuenta las nuevas exigencias prácticas y la relación con el contexto ambiental y socio-político, que se mantendrá central en la Edad Moderna; y llegará, por esta vía, a la "ciudad ideal", como proyecto utópico compartido por el docto arquitecto-ingeniero y por el Príncipe o Papa humanista. El ejemplo teórico más completo lo ofrece Antonio Filarete, arquitecto oficial del Duque de Milán, Francisco Sforza, e ingeniero de la fábrica de la catedral de Milán, que dedica a su Señor (de quien tomaba el nombre), el proyecto de la ciudad ideal *Sforzinda*, inspirada en criterios geométricos racionales, al mismo tiempo que en un refinado simbolismo astrológico.

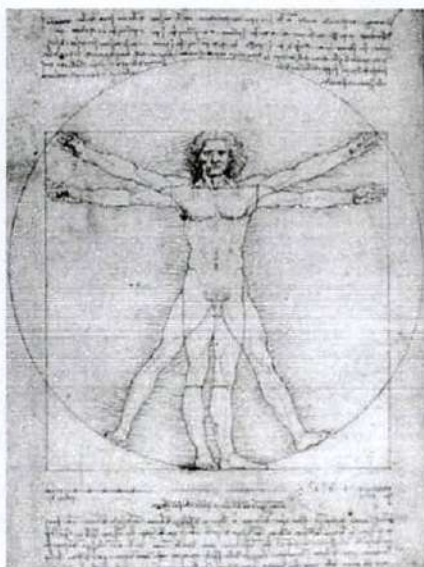
Basta pensar las célebres pinturas de "ciudad ideal" como las conservadas en Urbino, Baltimor o Berlín. Francesco di Giorgio Martín, a fines del siglo XV, unificará la teoría arquitectónica civil y militar en su *Trattato di architettura civile e militare*, ofreciendo con la *Rocca di San Leo* el más alto ejemplo de arquitectura militar. La realización práctica más famosa de las utopías de la ciudad ideal fue realizada por un Papa humanista, Enea Silvio Piccolomini, *i.e.*, Pio II, con la transformación de su pueblo natal, Corsignano (cerca de Siena), en la renacentista Pienza, proyectada por dos grandes arquitectos-ingenieros, Alberti y Rossellino.

Era la afirmación más completa del humanismo de Alberti, para quien arquitectura, arte de gobierno y orden de familia convergen en la "ciudad ideal", descrita en su estructura física en el IV libro del *De re aedificatoria* como *domus-civitas*, y explicada en su dimensión moral en los que postula: *civitas maxima quaedam est domus, et contra domus ipsa minima quaedam civitas* ("la ciudad es como una gran casa, la casa es como una pequeña ciudad").

Su tratado *Della Famiglia*, de hecho, evalúa a la familia como el nervio de la sociedad y considera en su totalidad la vida humana, en el equilibrio de las virtudes sociales, de ciudades ordenadas como antiguas, sabias, prudentes familias, con un ideal de medida de origen aristotélico, que se transfigura en una armonía platónico-pitagórica. Aquella *harmonia mundi* será también la teoría de la "armonía del Estado" del teórico de la política Jean Bodin, y la teoría que el astrónomo Képler aplicará al orden del universo. La síntesis de esta

cultura no admite quiebres: sólo una única realidad es considerada en sus aspectos múltiples y en sus varias funciones, sin que jamás se pierda el nexo unitario.

El emblema universal puede verse en Leonardo da Vinci, ingeniero civil y militar, artista, pintor, escultor, arquitecto, quien, de modo polémico, se declaraba “hombre sin letras”, a la par que buscaba denodadamente el encuentro entre ciencia, letras y arte. La incapacidad de estructurar tratados orgánicos para difundir y comunicar su inmenso saber y los revolucionarios descubrimientos de su genio no impidió que casi de inmediato se creara un mito sobre su figura,



avalado por la biografía de Vasari y después reavivado entre los siglos XIX y XX, que se mantiene vigente hasta la actual sociedad tecnológica, que lo ha difundido en proyección global. La razón puede buscarse en su “enciclopedia” de la ciencia y de la técnica modernas, cuyo centro ideal es la “ciencia del pintor”, que coordinando circularmente cada una de las ciencia y la filosofía, busca el nexo secreto que enlaza las cosas.

Al *Tratado de la pintura* se remonta la finalidad de las secciones de anatomía humana y animal, de botánica, matemáticas, óptica y perspectiva, y física –con los estudios sobre la fuerza, el movimiento y el peso–, que se desarrollaron posteriormente en la mecánica, en

las más amplias secciones y diseños del libro de la ciencia de las máquinas. Un inmenso esfuerzo para lograr una razón del todo, que sucesivamente habría dado vida al género de las enciclopedias universales, desde el Renacimiento al Iluminismo y hasta la Edad Moderna.

Pero el elemento más luminoso de la *Enciclopedia de la ciencia* de Leonardo fue su intuición de la fuerza universal de las artes figurativas, gracias a las cuales se puede realizar la comunicación visiva de la interpretación de la naturaleza y del hombre, dirigida a la entera humanidad en un discurso verdaderamente universal. De hecho, en el centro de esta filosofía está la figura titánica y demiúrgica del científico-artista, que tiene como prerrogativas la creatividad y la comunicación: con su saber científico interpreta la naturaleza y descubre sus leyes secretas, con su técnica artística recrea el mundo y lo representa para sus iguales, según la teoría expuesta en el *Trattato della pittura*⁹:

Se il pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli ne è signore di generarle; e se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o che siano buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, egli ne è signore e dio. [...] E in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani; e quelle son di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose.

“Si el pintor desea ver bellezas que lo enamoren, él es señor de generarlas; y si quiere ver así cosas monstruosas que asusten o conmuevan, él es señor y dios.[...] Y, en efecto, lo que es en el universo por esencia, presencia o imaginación, él lo tiene primero en la mente y después en las manos; y ellas son de tanta excelencia que al mismo tiempo generan una proporcionada armonía en una sola mirada, como hacen las cosas”.

En esta cultura vanguardista del Humanismo se inserta también la reforma de las ciencias físicas y el perfeccionamiento de las técnicas ligadas a las nuevas profesiones, los que abren nuevos horizontes geográficos y fronteras en los siglos XV y XVI.

La ciencia de la navegación, la ingeniería naval y la cartografía, gracias al perfeccionamiento de las técnicas de construcción de las naves y de los instrumentos en uso para la navegación, como la brújula y el astrolabio, abren las grandes exploraciones geográficas de

⁹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. H. Ludwig en *Leonardo "omo senza lettere"*, a cargo de G. Fumagalli, Firenze, 1938, p. 37.

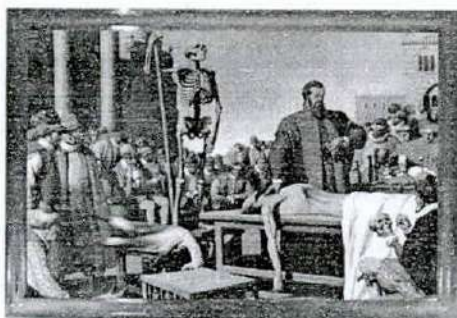
españoles y portugueses y el descubrimiento del “nuevo mundo” y de las diversas civilizaciones de las Américas, que vino a completar el descubrimiento renacentista del mundo y del hombre.

La reforma de las ciencias naturales comprende la astronomía, con Copérnico, Képler y Galilei, la química, con Andrea Libavio, y la medicina, con Vesalio y Paracelso. Por otro lado, los filósofos naturales del Renacimiento profundizaron los hallazgos de los grandes científicos clásicos (Hipócrates y Galeno en medicina, Tolomeo en geografía, Estrabón y Plinio en geografía y ciencias naturales, Aristóteles en todas las ramas del conocimiento) hacia nuevas fronteras de la ciencia moderna. De ese modo las universidades dieron fundamento a la “nueva ciencia” y los doctos modernos se consideraron, para usar una afortunada metáfora del Humanismo, “enanos sobre las espaldas de gigantes”, capaces gracias al sincretismo con la Antigüedad, subir más alto y ver más lejos. Por esto la fundación de las ciencias modernas fue considerada, de manera privilegiada, como una *renovatio* del saber de la Antigüedad.

Al astrónomo alemán Regiomontano, que estudió a Tolomeo en el texto griego original, y a Copérnico se los definió como restauradores de la ciencia astronómica, lo que permitió al humanista luterano Filippo Melantone afirmar: *renata est haec philosophia de rebus coelestibus* “la filosofía celeste ahora ha renacido”.

Andrea Vesalio de Brusselles, médico personal del emperador Carlos V y profesor de anatomía en las Universidades de Padova y Pisa, a mediados del siglo XV, tuvo el valor de corregir las tesis anatómicas de Galeno, elaboradas sobre la disección de simios, y no de cuerpos humanos, y también de refutar al mismo Aristóteles, con la publicación de su revolucionario tratado *De humani corporis fabrica* (Basilea 1555), que lo presentó al emperador como una contribución al renacimiento de la medicina:

“Ya desde hace años la medicina antigua ha disminuido su esplendor, ya que en esta afortunada edad (que los dioses han querido poner bajo tu gobierno) esta ciencia, como todas las otras disciplinas, está empezando a revivir y a levantar la cabeza de la oscura pro-



fundidad en la que había caído, de modo tal que parece haber recuperado su antiguo esplendor, no obstante las disputas académicas; asistimos ahora a un gran renacimiento de la anatomía, que ya estaba casi muerta, y de la medicina”.

Después de las disecciones anatómicas que, científicamente, Vesalio hacía en presencia de público, el estudio de anatomía ganó una posición relevante en el *curriculum* de los estudios de medicina en las universidades del Renacimiento. Las primeras cátedras de anatomía se establecieron en las universidades de Padova y luego Pisa (en esta última ciudad fue instituida por expreso deseo del Duque Cosme I de Médici) para Vesalio y su alumno Realdo Colombo.

Estas disecciones influyeron en el desarrollo de la ciencia médica suscitando un fuerte y creciente llamado al conocimiento, dejando de lado su exclusividad entre doctos para pasar a integrar parte importante de las fiestas ciudadanas. Sabemos que durante los carnavales invernales se instalaban tiendas y carpas de emergencia, aprovechando el intenso frío que favorecía el mantenimiento de los cuerpos para disecar, instancia en la cual los cadáveres de los condenados a muerte se los reservaba para tal finalidad y luego se los exponía en teatros colmados de público. Para asistir a las primeras disecciones anatómicas en Padova, a fines del siglo XV, los ciudadanos tenían que adquirir entradas; en adelante las disecciones se convirtieron en el espectáculo más exitoso de la Modernidad, el que se prolongó hasta el siglo XIX.

Por lo tanto, también para la medicina, el Renacimiento representa el siglo del renacer, especialmente de los estudios de anatomía, por obra de científicos como Vesalio, Falloppio, Eustaquio, Ingrassia, Fracastoro, quien fue además un gran infectólogo y, sobre todo, Paracelso (1493-1541), médico, astrólogo, alquimista quien, en contraste con Galeno, fue el primero en explicar químicamente fenómenos fisiológicos, siempre contextualizando la ciencia médica en el macrocosmos de la naturaleza y considerando al hombre en su totalidad. Pero es el descubrimiento del microscopio, en el siglo XVII, lo que marca un giro y abre las puertas a la microbiología y a la histología.

También el renacer de la astronomía se dio sobre la base de nuevos descubrimientos tecnológicos. La invención del telescopio permitió a Galileo sorprendentes descubrimientos (los relieves lunares, las manchas solares, los satélites de Júpiter) expuestos en el extraordinario *Siderius nuncius*, cuya publicación puso al mundo civil y religioso frente a objetos y hechos jamás vistos, ni imaginados. Estas novedades causaron un intenso y áspero debate sobre los sistemas

del mundo, vale decir, sobre la lectura y relativa representación del universo conocido, afectando el entero sistema epistemológico de la Europa moderna. Y el mismo Galileo representó en su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* las divergentes concepciones cosmológicas de Tolomeo, Copérnico y Tycho Brahe.



Tycho Brahe



Nicolás Copérnico



Johannes Képler



Galileo Galilei

La aguda crítica de Galileo, publicada en *Il Saggiatore*, condenó de manera definitiva no sólo el sistema tychoniano, sino también el principio dogmático de la ciencia: a partir de entonces sólo vale el conocimiento racional y matemático, porque en esta lengua está escrito el libro de la naturaleza¹⁰:

¹⁰ Cfr. Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, en *Opere*, Firenze, Barbera, 1890-1909, VI, p. 232.

La filosofía è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.

"La filosofía está escrita en este gran libro que continuamente está abierto ante los ojos (lo llamo el Universo), pero no se puede entender si primero no se aprende a entender la lengua y a conocer los caracteres en los cuales está escrito. Está escrito en lengua matemática y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas. Sin estos medios es imposible entender humanamente la palabra, sin estos medios es encaminarse vanamente por un oscuro laberinto".

Galileo retoma la metáfora, de origen medieval, del *liber naturae*, según la cual Dios se revela al hombre en dos libros, las *Sagradas Escrituras* y el Libro de la Naturaleza, pero salva la oposición entre ciencia laica y fe religiosa afirmando que el objeto más alto y propio de la filosofía es el Libro de la Naturaleza, obra de Dios; que la obra de Dios es mayormente visible en la constitución del universo, cuya comprensión científica, con los instrumentos de la matemática y de la física, representa para el hombre el más alto conocimiento filosófico. Se trataba de la misma posición de Képler que, de inmediato, será retomada en la filosofía de la ciencia por Tommaso Campanella.



Erasmus de Rotterdam

En el Renacimiento y más allá de él, se recomponían, en dialéctica pero armónica concordia, los saberes científicos y los teológicos, la palabra y los números, las letras y las ciencias, la filología y la filosofía, la investigación libre y la tradición cristiana.

Erasmus de Rotterdam, el gran humanista cristiano, recogía y recuperaba de la intrépida lección de la ciencia y de la filología laica todo aquello que podía estar en equilibrio con la más iluminada tradición cristiana, ofreciendo el modelo de la conciliación de los opuestos a la civilización por venir.

Es indispensable, por tanto, reactivar este modelo cultural de saber circular e integral, en el cual se expresa también una visión completa del mundo y de la *humanitas*, en esta era tecnológica y postideológica, cuando el conocimiento se descompone en múltiples especialidades aisladas y el camino del hombre ya no asemeja más a un círculo (donde coinciden principio y fin en cada punto), sino a una línea, trazada no se sabe por quién, ni hacia dónde.

El nacimiento de nuevas ciencias –la bioética, la biopolítica, las biotecnologías– que enlazan la estructura física del hombre con las ciencias tradicionales testimonia la necesidad de un “nuevo humanismo”, como recientemente lo ha definido Edgar Morin, y de una “nueva laicidad”, para dar las respuestas que la ciencia y la tecnología, por sí solas, no pueden dar, con el fin de armonizar la relación entre cultura, religión, estado y una sociedad civil multicultural.

La revolución mediática, en la cual los parámetros económicos y técnicos han tenido siempre una posición dominante, ha generado la peligrosa tendencia a identificar el *medium* con el mensaje mismo: la red de comunicación informática arriesga sobrepasar la propia función de vehículo de la globalización para transformarse en un hecho cultural autónomo y autorreferencial, con la consecuencia de un desarraigo cultural que corresponde a las universidades y a las academias corregir. Así, pues, compete a estas instituciones mantener una continuidad entre el humanismo clásico y la era de la globalización, como uno de los principales factores de estabilidad y de paz entre los pueblos, como promotor de proyectos culturales que alejan toda tendencia y tentación de aislamiento y de violencia y reducen las más diversas identidades a una misma pertenencia. En tal sentido permiten interpretar, de manera constructiva, el concepto de globalización como capacidad abierta del hombre a todas las esferas de las actividades civiles, políticas, religiosas, culturales y científicas, con la finalidad de la adaptación y de la creatividad, de la participación, activa o pasiva, en la sociedad civil, en calidad de ciudadano libre y consciente de sus derechos y deberes.

LOS HIJOS DE LA OLA

Contribución al estudio de la mitología del mar en la Grecia Antigua

JOSÉ CARLOS BERMEJO BARRERA¹

La importancia del mar a lo largo de la historia es un hecho bien conocido en los terrenos político, económico y militar. Aunque la mayor parte de los historiadores han privilegiado el papel de la tierra en el desarrollo de la historia, es necesario equilibrar su importancia con la del mar como los dos mecanismos motores de la historia universal. En el ámbito del pensamiento alemán, éste fue el planteamiento de Carl Schmitt en un breve libro de 1954 recientemente editado en castellano².

En el campo concreto de la historia griega, fue Albin Lesky³ quien intentó llevar a cabo un balance de la importancia del mar en la historia, el pensamiento y la religión griegos. Siguiendo sus pasos, nos centraremos en el estudio mitológico de una serie de personajes a los que hasta ahora se ha considerado como secundarios o carentes de interés: Ponto, Nereo y Nérite. Así por ejemplo, en relación con la figura de Ponto, dice F. Díez de Velasco⁴: “no posee una mitología elaborada aparte de las especulaciones teogónicas de Hesíodo”. Del mismo modo, dice María Pipili⁵ que el único episodio mitológico in-

¹ Universidad de Santiago de Compostela.

² Carl Schmitt, *Tierra y mar. Una reflexión sobre la historia universal*, Madrid, Trotta, 2007 (Stuttgart, 1954).

³ *Thalatta. Der Weg der Griechen zum Meer*, Viena, R. M. Rohrer Verlag, 1947.

⁴ *Pontos*, LIMC, VII, 1, p. 436.

⁵ *Nereus*, LIMC, VI, 1, pp. 824-837. Del mismo modo Mirella Romero Recio, *Cultos marítimos y religiosidad de navegantes en el Mundo Griego Antiguo*, BAR Internacional Series, 897, Cambridge, 2000, considera que personajes míticos como Ponto, Nereo y las Nereidas poseyeron escasa importancia. Sus historias formarían parte del folclore de los marineros y poseyeron escasos cultos, ver, pp. 68, 84, 86, 108, 110, 122, y 131.

interesante en el caso de la figura de Nereo es su lucha con Heracles, que no va a ser analizada en este trabajo, en el que intentaré sin embargo destacar el interés mitológico de estos personajes aparentemente menores.

Hesíodo narra en la *Teogonía* (233-336) la descendencia de la ola, Ponto, que se articula en dos grandes grupos: uno de carácter predominantemente benéfico, el formado por Nereo y sus hijas e hijo, y otro eminentemente monstruoso, los descendientes de Taumante y de Forcis y Ceto, que acaban por ser derrotados o destruidos por los Olímpicos. Este grupo no será estudiado en este trabajo.

Ponto

Hesíodo nos suministra muy poca información acerca de este personaje; dice de él que lo concibió Gea sola, sin la ayuda del amor (*Theog.* 131-132), y que alimenta a sus hijos (*Theog.* 107). En tanto que es el mar, su papel varía mucho dentro de los distintos tipos de cosmogonías, y así, por ejemplo, su papel en la cosmogonía hesiódica es mucho menos destacado que en la homérica, debido a su relación con el Océano.

El Ponto hesiódico sigue dos modelos de generación. Él sólo engendra a su primogénito, Nereo, pero uniéndose a su madre Gea engendra a Taumante, al valeroso Forcis y también a dos hijas, Ceto y Euribia, que encierra en su pecho un corazón adamantino (*Theog.* 233-239). Esta tradición genealógica es recogida por Apolodoro (I, II, 6), pero con una variación importante, pues elimina la generación autónoma de Nereo y coloca a todos estos seres como descendientes de Ponto y Gea.

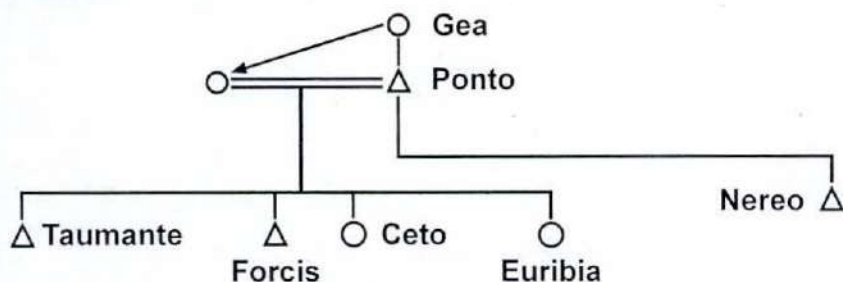
En los autores tardíos se pierde la genealogía, y así Higino, por ejemplo, la margina totalmente. Hace descender a todos los géneros de peces *ex Ponto et Mari*, es decir, de *Pontos* y *Thálatta*⁶, y une a Ponto con *Terra* para engendrar a Taumante. La genealogía de Higino es en general muy incompleta, y se aparta totalmente de los datos míticos conocidos; como indica H.J. Rose⁷, este desarrollo de Higino, o de su predecesor, es más una metáfora que un mito, por lo que queda fuera de nuestra consideración⁸.

⁶ *Fab.*, praef. V y VII.

⁷ *Hygini Fabulae*, Leyden, A. W. Sijthoff, 1933, p. 2.

⁸ A. Alvarez de Miranda ha tratado de establecer una correlación entre ambos en su trabajo *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963. Si bien es cierto que,

Si trazamos entonces el esquema genealógico correspondiente a la versión de Hesíodo tenemos:



La generación autónoma de Nereo en Hesíodo, que luego eliminará Apolodoro, es un hecho de gran importancia, porque Nereo, lejos de tener un carácter anormal o monstruoso es, además del primogénito de Ponto, el mejor de sus hijos. De él dice Hesíodo que es leal y benigno a la vez, que jamás olvida la equidad y que no conoce más que pensamientos dignos y honestos (*Theog.*, 234-236).

A través de estas palabras y de la valoración realizada por Hesíodo podemos observar un hecho de gran importancia en la ideología mítica del parentesco: la enorme estimación positiva del engendramiento autónomo masculino, que se deriva del carácter patrilineal de los linajes, carácter que aparece claramente definido en lo que a la transmisión hereditaria de propiedades se refiere, aunque complementándose con la filiación matrilineal⁹. Y junto a él tenemos bien claro el predominio de los personajes masculinos a nivel del ejercicio del poder y la organización del grupo social.

De Urano a Zeus, el dominio y la organización de los grupos corresponde a los hombres, y si bien es cierto que en un primer momento seres masculinos y femeninos engendran autónoma e independientemente, también lo es que la generación autónoma femenina se ve prontamente criticada por el mito, mientras que la masculina continúa permaneciendo como válida. Apolodoro elimina este rasgo de su

como él indica, ambos poseen caracteres comunes en tanto que la metáfora trata de describir una realidad social y psicológica que es poco accesible para su descripción mediante el lenguaje ordinario, sin embargo metáfora y mito corresponden a realidades sociales diferentes y no pueden ser por ello tratados conjuntamente.

⁹ Todo sistema de parentesco maneja en algún grado las dos filiaciones simultáneamente, como señala Cl. Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 483.

narración porque le parece algo inverosímil e insostenible, debido a la época en la que escribe, pero para la mentalidad griega del comienzo de la época arcaica éste era un rasgo plenamente aceptable y comprensible.

Desde el punto de vista genealógico, son muy pocos los elementos que se pueden deducir del mito de Ponto. Aparte del matrimonio incestuoso con su madre, que ya hemos tratado, no hay nada más que destacar. Mitológicamente, tanto en el caso hesiódico como a nivel general, la figura de Ponto ha sido tratada también por Vernant y Detienne¹⁰.

Póntos, como alta mar, se relaciona con *Póros*, y se opone a *Thálassa*, *Pélagos* y *Kûma*. La alta mar se opone a la zona marítima costera: la primera representa lo anárquico, lo desconocido, lo carente de orientación y de caminos prefijados, mientras que la segunda, la zona navegable, representa todo lo contrario. El *Póntos* se asocia también al fondo del mar, porque es opuesto a la superficie y porque en él reina la misma oscuridad que en el Tártaro, según indica la *Odisea*¹¹.

Póntos designa también el camino a recorrer sobre el mar, pero un camino que no está trazado de antemano, sino que se abre con la navegación, y que viene a ser "una aventura cada vez renovada, una exploración en un espacio virgen, no pisado, sin la menor huella humana, un *póros* que es preciso abrir y retrazar sin cesar sobre la extensión líquida, como si jamás hubiese sido abierto todavía"¹². Por su falta de orientación es similar al Tártaro hesiódico, y únicamente se diferencia de él en que la existencia de los vientos regulares (Céfiro, Bóreas y Noto) permite el desarrollo de una navegación regular.

Estos vientos son hijos de Astreo y de Eos. Astreo a su vez es hijo de Crío y Euribia, la hija de Ponto, y por lo tanto estos vientos están en relación genealógica con él: son nietos de su hija, es decir, sus bisnietos. Sin embargo, los tres vientos regulares mantienen con Ponto una relación no estrictamente positiva, puesto que Ponto se asocia muchas veces con las borrascas (*thúellai*), vientos que, al contrario que los anteriores, no son de origen divino, ni mantienen, como los tres vientos hermanos, ninguna relación con los astros luminosos.

¹⁰ J.-P. Vernant y M. Detienne, "La Métis orphique et la seiche" y "La corneille de mer", recogidos en *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, París, Flammarion, 1974.

¹¹ *Od.*, IV, 436 y XII, 253.

¹² *Les ruses de l'intelligence*, p. 150.

Las borrascas nacieron del cadáver de Tifón, y constituyen sus dominios en el Tártaro y las bocas del Infierno¹³; cuando soplan traen consigo “desde todas las direcciones del espacio la confusión, así como la indistinción entre el mar y el cielo, ahogados en la misma noche impenetrable”¹⁴. Cuando la borrasca actúa, los elementos se confunden y se tiende a volver de nuevo al Caos, a la indistinción originaria, que es un equivalente de su dominio, el Tártaro, “que representa, desde el punto de vista espacial, lo que el Caos desde el punto de vista temporal: la indeterminación primordial a partir de la que el mundo podrá organizarse en regiones y elementos cósmicos diferenciados”¹⁵. El temporal marino producido por las borrascas es, además, el equivalente del Caos en su relación con las rocas errantes, las *Plagtai*¹⁶.

Por su relación con la navegación, Ponto se asocia también, además de a todos estos elementos negativos, a dioses olímpicos de carácter positivo, como Atenea y Poseidón¹⁷; debido a este hecho, el carácter fundamental de la figura de Ponto consistirá en su duplicidad, pues por una parte se asocia a los Olímpicos y al *génos* de los astros luminosos del día y la noche, y por otra se une a una serie de elementos que hacen de él un equivalente del Tártaro y del Caos. No obstante, la figura de Ponto no es plenamente ambigua, sino que se asocia más íntimamente con todos los elementos negativos descritos que con los elementos positivos, constituyendo en general, como ya hemos indicado, el aspecto negativo del mar.

Dejaremos aquí el tratamiento de su mito para centrarnos en los aspectos genealógicos del mismo, elaborando en primer lugar una tabla conjunta de toda su descendencia. Nereo se une a una oceánide, Dóride, y de ambos nacen las cincuenta nereidas. En segundo lugar, Taumante toma por esposa a otra oceánide, Electra, y de ambos nacen Iris y las Harpías. Forcis se une a su hermana Ceto, y de ambos nacen las Grayas y las Gorgonas, y a partir de una de ellas, Medusa, surgen Crisaor y Gerión. De Ceto nacerá también Equidna, que unida a Tifón va a engendrar a una serie de monstruos, como Orto, Cerbero, la Hidra de Lerna y la Quimera. Equidna, unida a su vez a su hijo Orto, dará a luz a dos monstruos: Fix y el León de Nemea. Y

¹³ *Ibid.*, pp. 151-153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

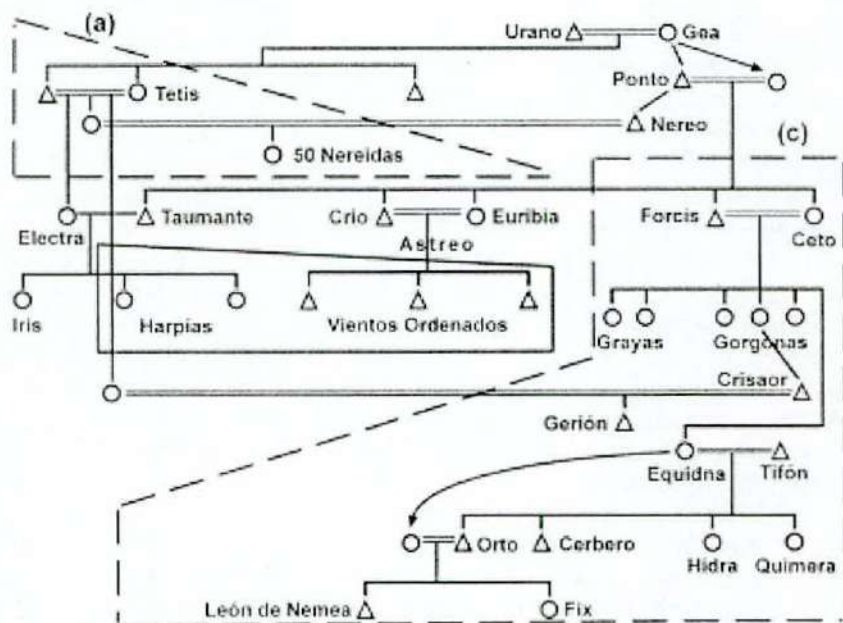
¹⁵ *Ibid.*, p. 153, n. 103.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 154-157.

¹⁷ Véase en general “La corneille de mer” en Vernant y Detienne, *op. cit.* y el artículo de M. Detienne “Le navire d’Athena”, *RHR*, 1970, pp. 133-177.

por último, como colofón de toda esta familia, nacerá una serpiente que escondida bajo la tierra guarda los corderos de oro.

Esta es la genealogía dada por Hesíodo (*Theog.*, 240-336), que es aceptada en lo esencial por Apolodoro (I, II, 6), el cual reduce sin embargo la descendencia de Forcis y Ceto, y por Higino¹⁸, que también altera algunos detalles de ella. Siguiendo a Hesíodo, podemos resumirla en lo siguiente:



En esta genealogía podemos observar, en primer lugar, la promiscuidad de Gea, que se une como esposa sucesivamente a sus dos hijos, después de haberlos engendrado autónomamente.

El primero de sus matrimonios, resulta un fracaso, mientras que en el segundo consigue encontrar un buen-hijo-esposo, Ponto. Además de estas uniones más o menos duraderas, Gea practica una unión efímera con el Tártaro, elemento similar a Ponto, de la que nacerá el mayor enemigo de Zeus, Tifón (*Theog.*, 820-822), por la gracia de la Afrodita de oro (*Theog.*, 822).

Dejando a un lado estos primeros tipos de matrimonios extraños, característicos de las primeras generaciones divinas, nos encontra-

¹⁸ Higino, *Fab., praef.* 8, 9, 35 y 39.

mos en la segunda generación con la existencia de un matrimonio entre hermanos en el caso de Océano-Tetis y, aparte del matrimonio incestuoso de Ponto, con un matrimonio entre el tío y la sobrina en el caso de Crío y Euribia (aunque véase *infra*).

En la generación tres tenemos dos matrimonios entre primos, que son característicos de esta generación divina, en los casos de las uniones de Nereo y Taumante con dos oceánides, y además de ello encontramos un matrimonio entre hermanos, que corresponde en este momento del desarrollo de la teogonía hesiódica a una forma matrimonial ya abandonada y considerada incestuosa, por lo que de ella no van a salir más que monstruos, monstruos que poseen un carácter predominantemente maligno y serán progresivamente eliminados por los dioses olímpicos, representados por sus héroes, como Perseo y Heracles.

El carácter incestuoso de la conducta de Ceto es apreciable a través de su matrimonio con su hermano, y es continuado por sus sucesores. Su hija Equidna realizará una unión con su hermano Tifón, si seguimos a Apolodoro (II, I, 2), y otro incesto con Orto, que es un hijo suyo y de Tifón, según Hesíodo y las restantes genealogías. El grupo monstruoso formado en la descendencia de Ponto no es sin embargo exclusivamente maligno, y digno por lo tanto de ser totalmente destruido, sino que algunos de sus personajes poseen caracteres positivos a través de su relación con el oro¹⁹, que será un elemento muy presente en ese grupo monstruoso; en él, por ejemplo, Gea y Tártaro se unen por la gracia de la Afrodita de oro para engendrar a Tifón, y Ceto da a luz a una serpiente ctonia que guarda los corderos de oro en el seno de la Tierra. A ese mismo grupo pertenece también Crisaor, y en él el oro se encuentra asociado al Extremo Occidente, al lugar situado más allá del océano, donde habitan las Hespérides, las Gorgonas, y donde esa serpiente guarda los corderos de oro.

Dentro de esta genealogía es posible observar, a través de la unión de Equidna con Tifón, cómo se ponen en relación dos elementos que habían aparecido anteriormente unidos y separados a la vez: Ponto y Tártaro. El Ponto se asociaba al Tártaro cuando en él soplaban las borrascas, nacidas de cadáver de Tifón, que aparece aquí como cuasi-yerno de Ponto e hijo de Tártaro.

¹⁹ Acerca del valor simbólico del oro en el pensamiento griego arcaico, véase el libro de Richard Seaford, *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy and Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

La relación que existe entre estos elementos no es sólo conceptual, como indicaban Vernant y Detienne, sino también genealógica, y lo mismo ocurre con la distinción entre borrascas y vientos ordenados. Éstos están asociados a un *génos* titánico, divino, y son además el producto de un matrimonio normal entre tío y sobrina, matrimonio que respeta las normas de la exogamia, mientras que las tempestades nacen de un matrimonio entre hermanos o entre tío y sobrina, que posee un carácter incestuoso²⁰, y no cumple plenamente las normas de exogamia de su generación correspondiente.

La genealogía expresa también las propiedades comunes de Ponto y Tártaro al hacerlos a ambos co-esposos de Gea; pero mientras que Ponto, que está dotado de caracteres míticos positivos, es un buen-hijo-esposo, Tártaro, por el contrario, es sólo un amante efímero que se une a Gea con el fin de engendrar un monstruo que acabe con el poder de Zeus. Las propiedades positivas aparecen entonces asociadas a la categoría de esposo, mientras que las negativas corresponden a la de amante, a la que se asocia la Afrodita de Oro.

Del esposo descenderán los miembros del *génos* de Ponto que se asocian al lado olímpico, mientras que los descendientes del Tártaro se sitúan en el lado opuesto.

La estructura genealógica de esta parte del poema de Hesíodo se articula pues en dos grandes campos, asociados a los aspectos positivos y negativos del Ponto, y al mundo olímpico y anti-olímpico respectivamente. El Ponto navegable, asociado al primer grupo, es el resultado de la dominación de los Olímpicos, y a él se unen los miembros de su descendencia que colaboran con estos dioses. De entre todos ellos sólo Iris, la mensajera de Zeus, se asociará íntimamente al grupo olímpico. Los demás miembros, aunque colaboran con él, poseen sin embargo una serie de propiedades que los caracterizan como opuestos a los dioses del grupo con el que colaboran.

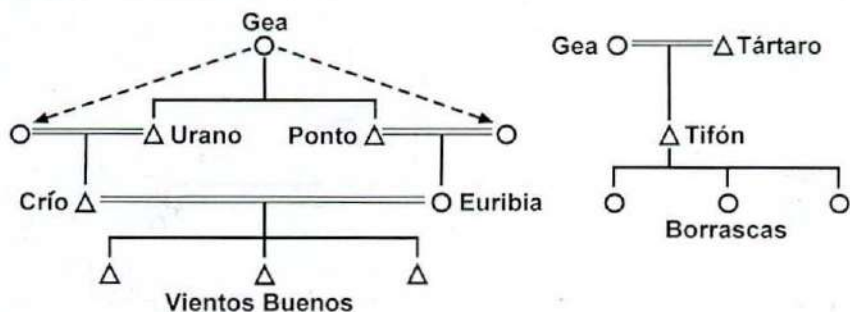
Como se puede observar en el diagrama, el *génos* (a) continúa siendo el principal donador de mujeres, sin recibir ninguna en contrapartida. Esto, en su caso, es totalmente lógico, ya que todos sus miembros en la tercera generación son femeninos (las Oceánides). Pero debido precisamente a este hecho, (a) desaparecerá a partir de la tercera generación, pues la filiación es patrilineal y por lo tanto sólo puede transmitirse por vía masculina, y exactamente lo mismo les ocurrirá a las familias de Nereo y Taumante, que también carecen de descendientes varones.

²⁰ Acerca de este carácter incestuoso, véase Molly Broadbent, *Studies in Greek Genealogy*, Leiden, Brill, 1968.

La genealogía de los hijos de la ola es en realidad una pequeña cosmogonía en negativo que tiene como finalidad la creación de una serie de personajes femeninos que pasarán a integrarse en el grupo olímpico mediante el matrimonio, o bien a constituir grupos dependientes de él mediante otro tipo de relaciones de alianza. De todo este grupo, únicamente una mujer, Euribia, se une a un personaje masculino no olímpico, Crío. Sin embargo Crío, como miembro del *génos* (c), está también asociado a los Olímpicos, y por lo tanto la regla se cumple.

El matrimonio de Crío y Euribia es de un gran interés porque permite observar cómo, a pesar de ser la descendencia patrilineal, los hijos de un matrimonio dado suelen mezclar las propiedades de sus padres. Y así Bóreas y los demás vientos aparecerán dotados, junto con las cualidades positivas, de otras de naturaleza negativa, que anteriormente hemos examinado. La suma de estos dos tipos de propiedades hará de los tres vientos hermanos un grupo intermedio que servirá como eje de transformación entre los monstruos anti-olímpicos de su *génos* y los miembros de él que colaboran con estos dioses.

Los contrastes conceptuales dentro de las familias de los vientos, analizados por Vernant y Detienne, pueden ser completados por otros de tipo genealógico, pues los dos grupos de vientos y tempestades son casi primos entre sí, ya que sus padres son semi-hermanos, por ser ambos hijos de Gea.



Tifón es un hijo de Gea directamente, y Crío también. Ambos tienen una madre en común, y pueden ser de este modo considerados como hermanos, por lo que sus hijos respectivos serán primos entre sí. Pero es necesario tener en cuenta que, mientras que Crío es el producto de una descendencia normal, y fruto de una relación matrimonial, Tifón por el contrario es el producto de una unión amo-

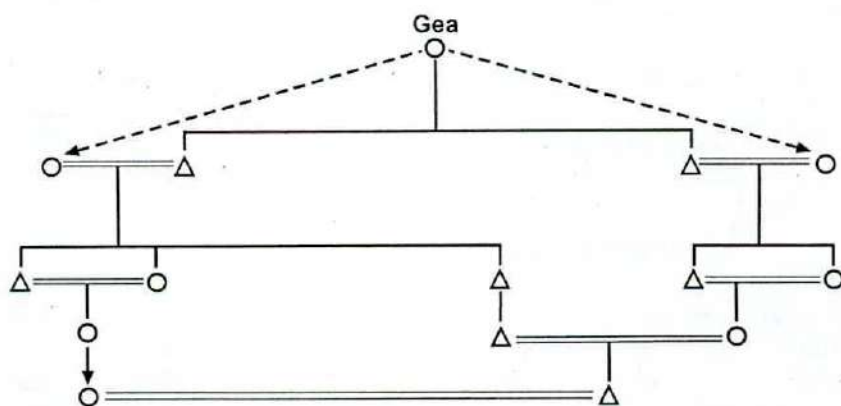
rosa efímera y anti-social, y la manera como engendra a sus hijos dista también mucho de la normalidad, ya que las Borrascas salen simplemente de su cadáver.

Además de la relación genealógica entre conceptos opuestos, esta pequeña genealogía de los Vientos permite observar un hecho de gran interés en relación con la genealogía anterior. Se trata de la plena equivalencia existente entre el matrimonio entre primos y el matrimonio entre tío y sobrina. En efecto, Crío y Euribia aparecen en este caso, según puede observarse fácilmente, como primos, y anteriormente habíamos calificado su matrimonio como el de un tío y su sobrina. Esta dualidad se debe a que antes consideramos a Crío como hijo de Gea y hermano de Ponto, el padre de su mujer.

Ahora bien, si por el contrario tenemos en cuenta que Urano y Ponto, como hijos de Gea, son hermanos, entonces el matrimonio entre Crío y Euribia es un matrimonio entre primos. Y aún más, si tenemos en cuenta que los dos cónyuges son hijos de Gea, en tal caso su matrimonio es el realizado entre hermanos.

Vemos entonces que existe una equivalencia entre las categorías de primo y semi-hermano y entre los matrimonios entre primos y tío y sobrina, derivada del estatus de Gea, caracterizado por su ambigüedad, ya que es madre y esposa a la vez ²¹.

Dentro de la genealogía del grupo de los hijos de la ola tiene un gran interés el matrimonio entre Crisaor y Calírroe. Morfológicamente se trata de un matrimonio entre tía y sobrino, y su estructura es la siguiente:



²¹ La equivalencia matrimonial primos-tío y sobrina se da también a nivel social en el intercambio de mujeres entre grupos.

En ella podemos observar la existencia de una gran simetría entre sus partes, pues se comienza con dos matrimonios madre-hijo, se sigue con otros dos entre hermanos, y se termina con un matrimonio entre primos y otro equivalente a él.

Calíroo es la tía de Crisaor, porque su prima Medusa es la madre de este último a través de su unión con Poseidón. Esta unión puede ser considerada como un matrimonio entre primos, ya que los padres de los contrayentes, Cronos y Forcis y Ceto, son primos entre sí. Como consecuencia de la unión de dos grupos de propiedades opuestas (Olímpicos e hijos de Ponto), a través de este matrimonio surgirán un conjunto de seres dotados de propiedades mixtas. Y así Crisaor, que es hijo de la Gorgona Medusa, posee algunas características positivas por su relación con el oro²².

Tenemos entonces en este mito, como en los anteriores de la teogonía hesiódica, referidos a los Titanes, que a través de una sucesión de tres generaciones se van creando progresivamente una serie de normas de exogamia cada vez más estrictas, llegándose a alcanzar como un máximo de exogamia un sistema matrimonial basado en la unión entre primos.

Es interesante destacar que Hesíodo utiliza prácticamente la misma fórmula para describir las uniones de Gea y Tártaro y la de Crisaor y Calíroo. En el primer caso véase *Theog.*, 822, y en el segundo, *Theog.*, 980.

Esta fórmula no aparece en ninguna otra ocasión, y ello reviste gran importancia, porque en ambos casos de las uniones de este tipo nacerán dos monstruos que serán destruidos respectivamente por Zeus y Heracles, de donde podemos deducir que la Afrodita de Oro representa el aspecto negativo de la sexualidad, asociada al desorden social y cósmico²³.

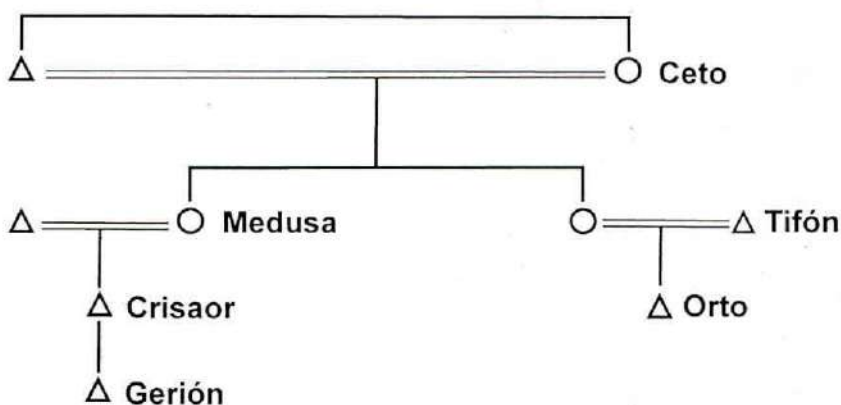
²² La unión de Poseidón y Medusa está atestiguada en la *Teogonía* (278); según Hesíodo, ambos personajes se unieron en una pradera llena de flores. Medusa, al contrario que sus hermanas, pudo disfrutar del amor, por ser la única de ellas que estaba sujeta a la vejez y la muerte.

Apolodoro (II, 4, 2) recoge la tradición hesiódica, pero más tarde comenzó a sustituirse la unión voluntaria por una violación de Medusa por parte de Poseidón, que tendría lugar además en el templo de Atenea (Ovidio, *Met.*, IV, 784 ss.; VI, 119).

La integración de propiedades opuestas se realiza de diferente forma en cada uno de los hijos de Poseidón y Medusa, pues mientras Crisaor hereda de su padre propiedades positivas, Pegaso adquiere otras menos positivas, como la forma equina. Pero, con todo, se asocia a los Olímpicos.

²³ Véase Paul Friedrich, *The Meaning of Aphrodite*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

Pero, al contrario que Tifón, Gerión, el producto de la unión de Crisaor, está dotado de algunas propiedades positivas que hereda de su padre. El mito de Gerión, al revés que los anteriores, presenta unos mecanismos de transmisión de propiedades aparentemente más complejos, pues Gerión se halla estrechamente unido al perro Orto, que es su tío materno y primo de su padre. Las propiedades comunes de Orto y Gerión tuvieron que transmitirse necesariamente a través de Crisaor, ya que su esposa Calíroe no las posee en absoluto, y por ello debemos suponer que en la generación tres estas propiedades estaban en estado latente, poseyéndolas Crisaor aunque aparentemente no se puedan apreciar en él.



Gerión comparte con Orto y todos los miembros de su grupo familiar una propiedad que tendrá una importancia fundamental, como se podrá apreciar luego claramente, y no es otra sino su destino común de ser eliminados por Heracles; pero Gerión no sólo tiene estas propiedades negativas, heredadas de su padre, sino también una serie de propiedades positivas, que recibe de su madre.

Así, Gerión vive en una isla situada más allá de las fuentes del Océano, su abuelo, en el Extremo Occidente, y como otros personajes situados en ese lugar posee una riqueza en ganado, vacas²⁴ o caballos, riqueza que es apreciada por los dioses Olímpicos. En este sentido es similar a las Hespérides y Atlas²⁵. Pero físicamente es similar a los Hecatonquiros, ya que posee tres cabezas y un cuerpo

²⁴ Según Diodoro Sículo, IV, 17 y Pausanias, III, 18, 13.

²⁵ Que tiene caballos para Heródoto, IV, 8.

triple²⁶, ya sea completamente, ya sea sólo de cintura para arriba²⁷. El significado de la multiplicación de sus miembros consiste en la multiplicación de su capacidad guerrera, que le es necesaria para desempeñar bien su papel de guardián.

Los caracteres positivos de Gerión son muy apreciables en las versiones *euhemerizadas* de su mito, como la que nos ofrece Diodoro, IV, 17, según la cual Crisaor era un rey de Iberia que poseía una enorme riqueza en oro, que fue sucedido en el trono por sus hijos, uno de los cuales sería Gerión. Este sucesor encontró la muerte a manos de Heracles, que iba al frente de un gran ejército, enfrentándose ambos personajes en Gades en un combate singular. Diodoro desplaza el concepto de riqueza del ganado al oro, pero conserva los elementos esenciales del mito en cuanto a la situación geográfica, riqueza y combate con Heracles²⁸.

Otra *euhemerización* del mito muy anterior a la de Diodoro la encontramos en Heródoto, IV, 8. De su versión es interesante destacar el hecho de que el paso del ganado se realiza en dirección Oeste-Este, pero Heracles, en vez de dejarlo en Pilos como en la narración de Pausanias (IV, 36, 3), se lo lleva al Extremo Oriente, punto opuesto al de su partida; concretamente lo conduce a la tierra de los escitas, en donde engendrará con una mujer serpiente a tres hijos, que serán los antepasados de los escitas²⁹.

La relación de Gerión con el *génos* de su madre es entonces muy clara, y su mito confirma por lo tanto de nuevo la teoría de la alianza matrimonial como unión de opuestos, que es propia del pensamiento griego, y quizás de todos los sistemas de parentesco en general, como ya había señalado C. Lévi-Strauss en su obra ya citada.

Examinada la estructura genealógica global del grupo, pasaremos a examinar los mitos de cada uno de los personajes particulares que lo componen.

Nereo y las Nereidas

Ya hemos visto que Nereo es el hijo primogénito de Ponto, y se caracteriza por ser sincero y franco. Se le llama *Viejo del Mar*, es leal

²⁶ Hesíodo, *Theog.*, 287 y Esquilo, *Agamenón*, 870 ss.

²⁷ Apolodoro, II, 5, 10; Eurípides, *Her. fur.*, 423, ss.; Pausanias, V, 19, 1; Ovidio, *Met.*, IX, 184 ss.; Higino, *Fab.*, 151, 30.

²⁸ Sobre este mito, véase el exhaustivo estudio de Colette Jourdain-Annequin, *Héraclès aux portes du soir*, París, Les Belles Lettres, 1989.

²⁹ Georges Dumézil, *Romans de Scythie et d'alentour*, París, Payot, 1978.

y benigno, y nunca olvida la equidad ni conoce más que honestos pensamientos. Su personalidad es pues la más opuesta a la de un monstruo.

Se casa, como hemos visto, con la oceánide Dóride, y tiene cincuenta hijas, las Nereidas. Hesíodo da el catálogo de estas cincuenta hijas (*Theog.*, 243-264), y su lista se caracteriza por presentar algunas variaciones con respecto al catálogo de las Nereidas que proporciona la *Iliada* (XVIII, 39-49).

En el poema homérico el catálogo se reduce a treinta y tres nombres, de los cuales quince no aparecen en el catálogo hesiódico³⁰, lo que no quiere decir que Homero conociese solamente dieciocho nereidas de las que menciona Hesíodo, pues el poeta de la *Iliada* indica que no pretende agotar con esta enumeración la lista de las Nereidas (*Il.*, XVIII, 49-50).

La *Odisea* (XXIV, 47) habla también de las Nereidas como de un grupo de mujeres marinas, pero no cita sus nombres, al igual que otras muchas fuentes, en las que se destaca únicamente su carácter de colectividad. Así ocurre con Heródoto (II, 50), para quien, como en otros muchos casos, el culto de las Nereidas tenía un origen egipcio³¹.

La construcción de catálogos de nereidas con nombres simbólicos fue una actividad que continuó siendo practicada hasta la Antigüedad tardía, y autores como Apolodoro (I, 2, 7) dan por supuesto este tipo de catálogo. Cita este autor cuarenta y cinco nombres, de los cuales dieciséis no están contenidos en el catálogo hesiódico ni en el homérico; algunos de ellos, como Calipso, están tomados del catálogo de las oceánides de Hesíodo, y los demás son de procedencia diversa³².

³⁰ Talie, Limnorea, Anfítoe, Calianasa, Jere, Dexámene, Anfinome, Calianira, *Apseudés*, Oritia, Clímene, Maira, Janira, Janasa, Amatía.

³¹ Según J. G. Frazer (*Apollodorus. The Library*, Londres-Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1921, I, p. 15, n. 4) aparece otro catálogo primitivo de Nereidas en el *Himno homérico a Demeter* (I, 418-425). Pero Jean Humbert, cuya edición sigo, afirma que esto es un catálogo de Oceánides y no de Nereidas (*Homère. Hymnes*, París, Les Belles Lettres, 1936, p. 55, n. 2). Dado que la mayor parte de los nombres coinciden con los de las Oceánides hesiódicas, podemos dar entonces la razón a Humbert; y si bien es cierto que alguno de estos nombres, como Melite, es el de una nereida hesiódica, también lo es que los nombres se repiten frecuentemente entre las mujeres de estos grupos. Tenemos por ejemplo una Dóride nereida y otra oceánide, que es su madre, por lo cual es más lógico considerar como válido el criterio de Humbert.

³² Otros autores dan también listas y pequeños catálogos de Nereidas elaborados a partir del homérico o el hesiódico, como por ejemplo Higino (*Fab. Praef.* 8), o bien mezclando nombres de Nereidas y Oceánides, como Virgilio (*Geórgicas*, IV, 336-346).

En la mayor parte de las tradiciones, Nereo sólo tiene este grupo de hijas. Existe sin embargo una tradición marginal, conservada por Eliano (NA, XIV, 28) según la cual una bella concha marina en espiral perteneciente a un molusco, fue en su tiempo un bello joven hijo de Nereo que tenían el nombre de *Nerítes*. Dice Eliano que acerca de este animal se cuentan dos historias que no se encuentran en el pasaje de Homero ni en el pasaje de Hesíodo que hemos utilizado, pero que eran narradas, asegura él, en los cuentos de los marineros.

Contaban los marineros que Nereo tenía un hijo llamado Nérite, que era el joven más bello entre los hombres y los dioses, por lo cual fue amado por Afrodita. La diosa se complacía tanto con él que quiso llevárselo al Olimpo, pero el joven se negó a acompañarla, porque prefería vivir entre sus hermanas y con sus padres en el mar. Afrodita le ofreció entonces alas para que le sirviese de mensajero y pudiese unir el Olimpo con el mar. Pero, aun así, el joven siguió negándose, por lo cual la diosa lo transformó, como castigo, en ese molusco de pequeño tamaño y enorme belleza que nace sobre las rocas en los recodos, donde el agua es transparente y tranquila. Y, acto seguido, la diosa eligió como mensajero a Eros.

Ésta es la primera versión de la historia de los marineros. La segunda dice que Nérite era apreciado por Poseidón, al que también el joven amaba. El dios marino había concedido a su amante una gran capacidad de natación, y enorme velocidad, pero Helios comenzó a resentirse del poder natatorio del joven y transformó su cuerpo en una espiral, en concha, que es el *nerítes* actual. La razón del odio de Helios, dice Eliano, no la conocemos, porque la fábula no la menciona, pero es posible, afirma, que Helios fuese un rival de Poseidón y quisiese hacer también del joven su amante, concediéndole el poder de viajar entre las constelaciones.

Este mito se encuentra extractado en el *Etymologicum Magnum* (s.v.), y según Eitrem, que sigue a Gruppe, los nombres de Nérite, Nereo y Nereidas pueden asociarse al nombre del monte corintio Νήριτον, por lo cual es posible que “exista una tradición corintia como fuente de estos cuentos de marineros”³³. Estas son las principales fuentes de este exótico mito; pasaremos entonces al análisis de la familia de Nereo.

Hesíodo caracteriza a Nereo como un personaje dotado de altas cualidades morales, y excluye de su narración un elemento que tienen una indudable antigüedad y se conserva en Apolodoro (II, 5, 11):

³³ S. Eitrem, *Nerites*, PW, XVIII, I, col. 37.

la gran capacidad de metamorfosis de Nereo, que comparte con la de otras divinidades marinas como Tetis y Proteo. Nereo puede adoptar una amplia gama de formas y es además, según el propio Apolodoro, el portador de una serie de conocimientos que normalmente se niega a revelar.

Además de poder cambiar de forma, Nereo se mueve también con gran agilidad, y por ello sólo es posible atraparlo utilizando el engaño. Heracles, por ejemplo, lo sorprenderá dormido, y le hará revelar así, a pesar de su continuo cambio de formas, dónde se encuentran las manzanas de las Hespérides. Por todas estas cualidades podemos incluir a Nereo en un grupo mitológico más amplio, que se compone de una serie de divinidades marinas, dotadas de todas estas cualidades y de una intensa *métis*.

La mitología del mar, a la que pertenece ese conjunto, fue estudiada por Vernant y Detienne. Destacan estos autores de Nereo su aspecto de *metieta* y su gran capacidad de transformación, e indican que "casi siempre las divinidades de este tipo aparecen, en las narraciones mitológicas, con ocasión de la prueba impuesta a un héroe, humano o divino. En un momento crucial de su carrera, el héroe debe afrontar los sortilegios de un dios muy astuto, que guarda el secreto de su éxito"³⁴.

Normalmente, también, el héroe consigue atraparlo mediante un *dólos*, y ponerlo así momentáneamente a su servicio; gracias al engaño consigue superar la *dolíe téchne* de estos dioses marinos. La magia del dios marino queda desarmada por el lazo que le tiende el héroe, que le obliga así a desvelar su saber oracular a su vencedor, indicándole sin equívoco "el camino, la salida, el expediente buscados por su adversario"³⁵.

Ésta es una de las partes de la naturaleza de Nereo; la otra, la alabada por Hesíodo, encuentra un desarrollo nuevo en la tradición órfica. Para los *Himnos órficos*³⁶, Nereo es *archè hapántōn* (*Himno Orf.* 23, 5), y otro dios marino, Proteo, *prōtogenē* (*Himno Orf.* 25, 3). Los dioses marinos adquieren entonces un importante papel cosmogónico, y pasan a ser conocedores del pasado, el presente y el futuro (*Himno Orf.* 25, 9). Vernant y Detienne han estudiado también esta tradición tardía y ponen en relación estos textos con el frontón del *Hekatompedon*, donde Nereo, el Viejo del Mar "tiene en cada una de

³⁴ *Les ruses de l'intelligence*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 110.

³⁶ Sigo la edición de Quandt, *Orphei Hymni*, Berlín, Weidmann, 1973.

sus tres manos izquierdas los símbolos de los diversos elementos que reúne en su naturaleza polimorfa: el agua, el aire y el fuego³⁷.

Como la escultura data del siglo VI a.C., esta tradición puede llevarse entonces mucho más atrás de lo que estos himnos permitían suponer, y por tanto se puede relacionar el aspecto cosmogónico con la *métis*. Señalan estos autores que "ciertas cosmogonías órficas colocan a Cronos en el origen del mundo: se trata de *Chrónos apthitómētis*, con la *métis* imperecedera"³⁸.

El papel cosmogónico de Nereo es claramente invocado en otro de estos himnos órficos (*Him. Orf.* 23, 4). Se hace de él un principio de ordenación de los elementos cósmicos, pues se lo denomina límite de la tierra (*gaiēs péras*) y asiento o fondo del mar (*puthmēn mēn pōntou*), denominaciones ambas que en la tradición órfica se utilizan como contrapartida del Caos³⁹. Nereo también es llamado *kyanaugētis* (*Him. Orf.* 23, 2), y sus hijas las Nereidas *kyanaugeis* (*Him. Orf.* 24, 8), es decir, que ambos poseen reflejos de color azul sombrío.

Además, Nereo y sus hijas se caracterizan porque pueden traer la luz y la salvación a un navío. Las Nereidas aparecen como *Leukotheai* cumpliendo esta función, es decir, como señoras blancas, y Tetis por ejemplo guía el navío de los Argonautas a su paso por las rocas móviles⁴⁰. Hesiquio afirma (s.v.) que son *Leukotheai: pásai ai pontiaí...*, entre las que se incluyen naturalmente las Nereidas. Estas mujeres comparten las propiedades de su padre, sobre todo Tetis, que aparece como metieta íntimamente asociada a la sepia⁴¹.

La sepia como animal se define, al igual que Tetis, por su astucia, ya que escapa a sus enemigos mediante un cambio de color, adoptando los tonos del fondo, o arrojando tinta. En su unión sexual, las sepias unen sus tentáculos y sus bocas y nadan cambiando constantemente de dirección; su figura es pues polimorfa y ambigua. "Las sepias se parecen a las divinidades primordiales del mar; en ellas la *métis*, maleable y flexible como el devenir que presiden, revela, no la derecha ni lo directo, sino la curva de lo ondulante y lo tortuoso, no lo inmutable ni lo fijo, sino lo móvil y lo cambiante, no lo determinado ni lo unívoco, sino lo polimorfo y lo ambiguo"⁴².

³⁷ *Les ruses de l'intelligence*, p. 139.

³⁸ *Les ruses de l'intelligence*, p. 140. Por otra parte, la *métis* define a los primeros dioses-reyes de las restantes cosmogonías, en los casos de Cronos y Zeus.

³⁹ Vernant y Detienne, *ibid.*, p. 141.

⁴⁰ Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 931-932.

⁴¹ Esta relación ha sido estudiada también por Vernant y Detienne, *op. cit.*

⁴² *Les ruses de l'intelligence*, p. 162; véase también 159-164.

La sepia, al teñir el agua de un color opuesto al suyo, crea una *aporía*, que resuelve mediante su *póros*. Esta palabra, tal y como la utiliza Opiano⁴³, tiene un doble sentido: por una parte indica el medio de salir de una dificultad, y por la otra el camino, el paso, la travesía⁴⁴. Por su unión constante de caracteres opuestos, la sepia repite con su conducta un modelo cosmogónico presente en el orfismo, pero su asociación con los aspectos cosmogónicos y con Tetis no se deriva sólo de estas semejanzas, sino que es explícitamente indicada por Ateneo⁴⁵, que llama a Tetis "sepia de bellos bucles" y diosa terrible, único entre los peces que conoce a la vez el blanco y el negro.

Tetis es la más destacada del grupo de las Nereidas, y a través de ella podemos observar cómo la hija de Nereo reproduce las cualidades del padre, pues ambos son polimorfos y rápidos, los dos desempeñan un papel cosmogónico en ciertas tradiciones, y son atrapados por Heracles y Peleo, dos héroes olímpicos.

Esta función reduplicadora no es exclusiva de Tetis, sino que de ella participan todas las Nereidas, como ha indicado P. Mazon⁴⁶, y entre ellas pueden establecerse en general diversos grupos. El primero de ellos está compuesto por las que reproducen las virtudes políticas de su padre, como *Nemertés* (Leal), epíteto de Nereo (*Theog.* 235) y *Apseudés*, cuyo nombre se encuentra en la *Ilíada* (XVIII, 46), pero repite un epíteto de Nereo en la *Teogonía* (*Theog.* 233); dentro de este primer grupo son también incluibles Leágora, Evágora, Laomeda, Lisiana, Temistó, Prónoe, Autónoe y Polínoe⁴⁷.

Nereo y sus hijas tienen entonces en común ser garantes del mantenimiento del orden y de la justicia en el desarrollo de todos los aspectos de la vida social; por esto podríamos decir que parcialmente se asocia a la llamada Primera Función por parte de Georges Dumézil (la función soberana), pues a través de todas estas propiedades se hace posible un buen gobierno del mundo, que va acompañado por la posesión de la *métis*, común también, como ya hemos visto, a Nereo y a los primeros monarcas.

No obstante, no se agota aquí la naturaleza de las Nereidas, pues algunos de sus nombres y algunas de ellas se definen exclusivamente por su relación con la belleza femenina, como Ágave, Erato; y otras

⁴³ *Halieutica*, III, 156-160.

⁴⁴ Vernant y Detienne, *ibid.*, p. 163.

⁴⁵ Ateneo, *Deip.*, 135 c; Vernant y Detienne, *ibid.*, pp. 162-164. He seguido la exposición de estos dos autores en sus puntos principales.

⁴⁶ *Hésiode*, París, Les Belles Lettres, 1928, pp. 40-41, n. 3.

⁴⁷ Véase *Theog.* 257-258.

muchas de ellas tienen epítetos que destacan su belleza, como Anfítrite, Psámate, Galatea, Hipotoe y Melite (*Theog.* 254-260). Por estas cualidades tenemos que otro grupo de Nereidas es descrito como un conjunto de mujeres hermosas y sexualmente deseables, asociadas a la Tercera Función dumeziliana por lo tanto.

La familia de Nereo, a través de este segundo aspecto, puede ponerse en relación con la fecundidad del mar y de las aguas, tal y como aparece en la cosmogonía homérica que parte de Océano y Tetis. Esta propiedad no está en conflicto con la otra, la virtud política, pues en gran parte de las cosmogonías, la fecundidad e incluso la exuberancia sexual es una de las características de los primeros dioses⁴⁸.

En Hesíodo, Nereo es prácticamente un soberano, ya que posee una serie de cualidades políticas y sociales en común con sus hijas, que son las características de la figura del rey. Junto a ellas, su *génos* está dotado de una fecundidad que no le es propia, en cuanto que para que sea posible su reproducción necesitaría hombres, y no los tiene. Las Nereidas constituyen así un grupo de *korai* que viven juntas y que poseen una reserva de fecundidad y un estatus social ambiguo, el de virgen.

Dentro de tal estatus caben diferentes situaciones. La virgen puede aparecer integrada en una comunidad con un papel fijo y simbolizando la estabilidad del hogar por su falta de movilidad, como por ejemplo Hécate y Hestía⁴⁹, o bien puede quedarse fuera del grupo, viviendo en zonas marginales, no civilizadas, fuera de los campos de cultivo, en los bosques, practicando la caza y siguiendo un régimen alimenticio no basado en el consumo de cereales, y por lo tanto opuesto al de la Cultura⁵⁰.

Las Nereidas, sin embargo, no son clasificables en ninguna de estas dos categorías, pues aunque no están integradas en la sociedad olímpica, tampoco están totalmente separadas de ella. Por otra parte, su papel se desarrolla exclusivamente a nivel divino, en un momen-

⁴⁸ Podría tratarse de relacionar esta cosmogonía con la homérica, pero ello cae fuera del marco de este trabajo.

⁴⁹ Véase J. C. Bermejo Barrera, "Hécate y Asteria: aspectos de la concepción del espacio en la Teogonía hesiódica", en J. C. Bermejo Barrera y F. Díez Platas, *Lecturas del mito griego*, Madrid, Akal, 2002, pp. 150-165.

⁵⁰ Sobre el estatus del joven no iniciado, véase Alain Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, París, Albin Michel, 1997; A. Brelich, *Paidés e parthenoi*, Roma, Ed. del'Ateneo, 1969; y P. Vidal-Naquet, "Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie", en *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, París, Maspero, 1981, para el lado masculino.

to en el que aún no se han definido ni la agricultura ni la caza y dentro de un régimen alimenticio basado en el néctar y la ambrosía. El lugar de las Nereidas está también, del mismo modo, en un punto diferente al de estos seres que participan de los dos extremos de la virginidad. Pero conserva propiedades de ambos, como el distanciamiento y la integración social, aspectos positivos y negativos de la misma.

Podemos entonces clasificar a las Nereidas como un tipo especial de vírgenes, *korai* las llama Hesíodo (*Theog.* 264), asociadas a la Soberanía, la fecundidad y el desarrollo del Cosmos. Metietas y polimorfas como su padre, y relacionadas también con la navegación, la mayor parte de sus nombres evocan aspectos de esta actividad⁵¹. Cimódoce, una de ellas, es definida, por ejemplo, como la que apacigua los furiosos vientos y las marejadas (*Theog.* 252-253); posee los aspectos de Leucotea y es protectora de la navegación, como ya hemos indicado. La navegación de las Nereidas es una navegación con *metis*, como la del timonel o la de Atenea.

Todas sus características corresponden a una configuración mitológica coherente y unitaria, la de los viejos del mar, la cual posee una estructura única que asocia a la *metis* con las restantes propiedades citadas. ¿Qué ocurre entonces con el hermano de las Nereidas, Nérite? Eitrem interpreta su mito como una leyenda etiológica sobre el origen de este molusco, pero es evidente que el cuento de marineros de Eliano es mucho más que eso⁵². Nérite, como sus hermanas, es joven y bello, y además deseado sexualmente ya sea por una mujer (Afrodita) o por su hombre (Poseidón y Helios).

Es un amante muy breve, que se transforma en molusco, bien por no querer salir del mar y subir al cielo, o bien por celos. En este segundo caso, al adquirir su forma animal, conserva la propiedad fundamental que tenía en vida: su capacidad de desplazamiento rápido sobre las aguas.

La identificación del *verítes* como molusco no es nada fácil. Pocos textos nos hablan de él, aparte de Eliano⁵³; Opiano⁵⁴ clasifica al nerítes dentro del género *strombōs*, que se caracteriza por la posesión de una concha en espiral más o menos alargada. En el caso concreto del nerítes, esa concha es alargada y su vesícula no es negra, como

⁵¹ P. Mazon, *ibid.*, p. 41.

⁵² S. Eitrem, *ibid.*, col. 38.

⁵³ Están recogidos por D'Arcy Wentworth Thompson, *A Glossary of Greek Fishes*, Londres, Oxford University Press, 1947, p. 176.

⁵⁴ *Haliutica*, I, 315.

la del *kēryx*, sino roja. El *nerítēs* vive pegado a las rocas, y en su concha, cuando está vacía, viven los cangrejos ermitaños⁵⁵.

Nērítēs y *kēryx* pertenecen al mismo género, y se diferencian únicamente por el color de su vesícula; el rojo de la del primero hace de él que no sea un *kēryx*⁵⁶. Este hecho es de un gran interés si tenemos en cuenta que en el mito *Néríte* no quiso ser el servidor y mensajero (*kēryx*) de Afrodita, ni por lo tanto tener alas y unir el cielo con el mar; así que será sustituido por Eros, que ocupará ese cargo⁵⁷.

Néríte es un anti-*kēryx*, tanto en el plano mitológico como en el natural. Como su identificación no es segura, no podemos decir muchas más cosas acerca de la vida de este molusco, aparte de las noticias recogidas por Aristóteles⁵⁸, quien se limita a decir que vive y se mueve sobre las rocas y escucha las operaciones de los pescadores. Si aceptásemos que la *nerita* de Plinio (*NH*, IX, 130) es el *nerítēs*, entonces la concordancia entre el orden mitológico y el natural sería mucho mayor, ya que dice que esta concha navega a gran velocidad; pero como esa identificación no es válida⁵⁹, el dato se hace inutilizable.

Los aspectos esenciales del mito de *Néríte* son pues los siguientes. Tenemos a un joven muy bello que desempeña un papel de amante pasivo en todos los casos, y que es deseado por una diosa y dos dioses. Al igual que Faetón, otro amante de este tipo, tiene una vida breve, pero al contrario que aquél, no es culpable de su propio fin de un modo tan claro; en la segunda versión del mito, concretamente, su culpabilidad no existe, pues no es metamorfoseado por mantener una relación homosexual con Poseidón, sino porque otro dios celoso quería mantener también una relación de este tipo con él.

Néríte es además un joven muy apegado al mar, que en ninguna de las versiones quiere subir al cielo. El mito se construye entonces mediante una serie de pares opuestos: alto/bajo, cielo/tierra, Olímpicos/no Olímpicos, amado/amante, heraldo/no heraldo, unión al grupo y elemento propio/paso a otro grupo y elemento ajeno. Podemos agruparlos de la siguiente forma:

⁵⁵ Opiano, *Halieutica*, I, 329.

⁵⁶ D'Arcy Wentworth Thompson, *ibid.* y A. W. Mair, *Oppian*, Londres-Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928, pp. 237, n.f.

⁵⁷ Véanse Silvana Fasce, *Eros. La figura e il culto*, Génova, Instituto de Filología Classica e Medievale, 1977; Claude Calame, *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Akal, 2002.

⁵⁸ *Hist. anim.*, 530 a 20, 530 a 12.

⁵⁹ D'Arcy Wentworth Thompson, *ibid.*

Alto U Cielo	↑ EROS	Olímpicos y amantes	{ Afrodita Helios Poseidón	Grupo no familiar Elemento físico ajeno
Bajo U Mar	↓	KERYX // NERITE ≡ No olímpicos	{ Amando Nereo y Nereidas	Grupo familiar, y elemento propio

En el diagrama tenemos dos campos opuestos. El primero es el de los Olímpicos, asociado al Cielo y a lo Alto; en él los dioses actúan como amantes y su aceptación supone para Nérite el abandono de su grupo familiar y de su propio elemento vital, el mar. El segundo grupo, el inferior, corresponde, como puede apreciarse, a las propiedades opuestas.

Se hubiera podido establecer un puente entre estos dos mundos si Nérite hubiese aceptado la propuesta de ser el heraldo de Afrodita, pero como no lo hace y como la comunicación sigue siendo necesaria, Eros toma su lugar. Esta oposición aparece además no sólo a nivel mitológico, sino también a nivel natural, pues el molusco *nerites* se caracteriza por ser un *no-kēryx*, ya que es igual a este otro molusco y a la vez opuesto a él.

El castigo de Nérite se debe a su excesivo apego al grupo familiar y al elemento propio; como Nérite desempeña en los dos casos un papel pasivo como amante, podría quizás interpretarse por analogía como un castigo contra la mujer demasiado apegada a su grupo y que se niega a salir de él para contraer matrimonio, ya que, en el mundo griego, dado el carácter virilocal del matrimonio, la mujer abandona su hogar y pasa a formar parte del *génos* y el *oikos* del marido. Nérite, sin embargo, no es plenamente una mujer, porque carece de fecundidad, ya que no puede tener hijos. Esta cualidad, la capacidad de reproducción de la mujer, es esencial en el matrimonio griego⁶⁰, y por ello es necesario tomar la aproximación entre Nérite y la mujer *cum mica salis*.

⁶⁰ C. Vatin ha definido a la mujer, dentro del matrimonio griego, como "un animal reproductor porta-dote" (*Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, París, De Boccard, 1970, p. 9). Con lo que coincide Roger Just, *Women in Athenian Law and Life*, Londres y Nueva York, Routledge, 1991.

El tema del matrimonio, sin embargo, no es el único existente en el mito, sino que también está muy presente en él el tema simplemente erótico. Nérite es un amante que mantiene relaciones con Afrodita fuera de la institución matrimonial, correspondiendo así al modelo de sexualidad más propiamente afrodítico, y como los restantes amantes masculinos y jóvenes del mito griego, encuentra su final, ya la muerte, ya la metamorfosis, a una temprana edad⁶¹.

Así pues, amante efímero, hostil al matrimonio, unido a su familia y al mar, Nérite forma una unidad con Nereo y sus hijas; pero en él no aparecen prácticamente las propiedades características de su grupo familiar, pues no es metieta ni un dios primordial, y tampoco mantiene ninguna relación con la navegación técnica. Esto puede deberse al carácter local o tardío de su mito; y sin embargo su estudio es de interés para la comprensión del grupo de descendientes de la ola. que ha sido objeto de nuestro estudio.

El carácter de este grupo no es muy negativo, pero sus miembros tampoco se integran plenamente en la familia olímpica, aunque ayudan, por la fuerza, a algunos de sus héroes. El dios olímpico del mar, Poseidón, mantiene buenas relaciones con la familia de Nereo, y toma a una de sus hijas, Anfítrite, como esposa⁶², construyendo así en el mar un matrimonio paralelo al de Zeus y Hera.

⁶¹ Sobre estos amantes, véase M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, París, Gallimard, 1972, *passim*.

⁶² En Píndaro, *Olimpica*, VI, 104; Apolodoro, I, 4, 5; Schol. Od. Od. III, pl; Higino, *Fab. Praef.* 18, y muchas otras fuentes. Sobre Poseidón, véase Fritz Schachermeyr, *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*, München, Leo Lehnen Verlag, 1950.

EDIPO ENTRE EL MYTHOS SACRIFICIAL Y EL LOGOS INSTRUMENTAL

EDUARDO GRÜNER¹

No hace demasiada falta aclarar, para empezar, que después de Freud es muy difícil –por no decir imposible– hacer una lectura, *cualquier* lectura, de “Edipo”, que no esté por así decir *contaminada* (y el término no es inocente, como se verá) por la lectura freudiana. A tal punto esta lectura ha sido *incorporada* a la recepción de todo lo que tenga que ver con “Edipo” (y, desde ya, esa incorporación dista mucho de ser *consciente*: desde hace décadas está, como si dijéramos, en la *Weltanschauung* de Occidente, en el *Esprit du temps* de nuestra cultura), que a menudo puede presentarse como un verdadero *obstáculo* para pensarlo desde otro lugar: estético-cultural, histórico, antropológico, filosófico, lo que fuere. Sin embargo, por un lado, los llamados “obstáculos” pueden, ocasionalmente, tener un lugar enormemente productivo: el esfuerzo para sortearlos demanda siempre un monto nada desdeñable de imaginación; y por otro, ¿por qué pensar, forzosamente, que “Edipo”, en el propio Freud, no sea quizá también una manera de sortear el obstáculo que él mismo se pone a sí mismo? Como intentaremos prudentemente mostrar, en el propio “Edipo” freudiano hay mucho más de lo que cierta vulgata llamada “psi” –y que poco tiene que ver con el verdadero *psicoanálisis* inventado por Freud– quisiera hacernos creer.

Pero, sea como sea, el peso del “Edipo” freudiano en nuestra cultura, asumido o no, ha sido decisivo para su propia re-definición en el siglo XX (y lo que va del nuestro, se sobreentiende). Y sin embargo, hay que hacer una constatación paradójica: en proporción al vo-

¹ Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Profesor Titular de Sociología y Antropología del Arte y de Literatura en las Artes Combinadas II en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de Filosofía Política en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Autor de los libros *Un género culpable*, *Las formas de la espada*, *El sitio de la mirada*, *El fin de las pequeñas historias*, *La cosa política* y *La oscuridad y las luces*.

lumen monumental de su obra, Freud habla *muy poco* de Edipo. Expliquémonos: sacando la expresión “complejo de Edipo” –sobre la que tendremos que volver– en la obra total de Freud se encontrarán muy escasas referencias explícitas al *personaje* (mítico o trágico) llamado Edipo, no digamos ya al Edipo *específico* de las dos tragedias sofocleas correspondientes. Y cuando sí existe esa referencia, es por supuesto no al capítulo “reconciliatorio” de *Edipo en Colono*, sino siempre a *Edipo Rey* –donde se ponen “en escena”, digamos, los momentos *conflictivos* del incesto y el parricidio–.

Es pertinente, de paso, hacer aquí una aclaración. La palabra “complejo” es ambivalente: por una parte, puede entenderse –como se lo hace vulgarmente– como un “problema” de orden psicológico *individual*, una “neurosis” de alguna clase; pero, por otra parte, quedarnos con esta acepción inmediata sería parcial, y por lo tanto falso, para *el propio Freud*. Porque resulta que, para él, el así llamado “complejo de Edipo” no solamente no es “individual”, sino que es absolutamente *universal*. Los antropólogos y los historiadores, en las primeras décadas del siglo XX, discutieron mucho esta aseveración, acumulando supuestos “contraejemplos” provenientes de las culturas no-occidentales –e incluso de las occidentales “pre-modernas”–, bajo el argumento de que el apego erótico por la madre y la consiguiente rivalidad con el padre sólo podía ser un efecto de la configuración familiar-patriarcal europea moderna en la que se había formado el propio Freud. Es ya clásica a este respecto la recusación ensayada por el eminente etnólogo Bronislaw Malinowski. Sin embargo, ya en las décadas del 20 y del 30 investigaciones como las del gran filólogo y folclorólogo ruso Vladimir Propp sobre los mitos y leyendas populares de las más diversas culturas mundiales aportaron evidencia incontrastable a la hipótesis de la universalidad del “Edipo”. Y a fines de la década del 40, ese libro extraordinario que revolucionó radicalmente la antropología moderna –nos referimos a *Las estructuras elementales del parentesco* de Claude Lévi-Strauss– le asestó el golpe de gracia *lógico* más irrefutable a la objeción: el “Edipo” no es más que un nombre propio para designar el carácter absolutamente universal de la *prohibición del incesto* –es decir, la cara “negativa” de la prescripción “positiva” de la exogamia habilitadora de la propia reproducción ampliada de la especie humana–, en tanto regla (y más aún: *Ley de la Cultura* por excelencia) que opera, justamente, el *pasaje* entre Naturaleza y Cultura. “Madre”, “padre” e “hijo/a” son funciones *lógicas* –y no *biológicas*, aunque por supuesto ambas tiendan a coincidir–, que se usan ante todo para *clasificar* a los seres huma-

nos y organizar “naturalmente” los intercambios sexuales. Desde luego —y de esto ya no se ocupa la obra lévistraussiana— son también “mochilas” *simbólicas* cargadas de densas cuotas de afectividad e inconscientes impulsos “pulsionales” (como diría Freud), de tal modo que comprometen las angustias, deseos y abismos éticos y psíquicos más básicos de la “naturaleza” humana. Es esto lo que la tragedia griega —esa primera gran forma poético-política-religiosa de la cultura occidental, junto a la épica homérica— advirtió, seguramente también de manera “inconsciente”, unos 2.500 años antes que Freud. Y difícilmente pueda imaginarse un género literario (aunque no *sólo* literario: la concepción de una literatura o un arte “puros”, autonomizados de otras esferas de la experiencia social como la política o la religión, es una idea plena y exclusivamente moderna) de alcances más potencialmente *universales* que la tragedia griega.

El “Edipo”, entonces, como decíamos, no es una “neurosis”, si por ello se entiende (mal, pero no entraremos ahora en ese debate) una “disfunción mental” de los sujetos, o algo así: es la *estructura misma* de la subjetividad humana, que es, desde ya, “neurótica”, pero en el sentido de que la *universalidad* de esa estructura es entonces la “*normalidad*” de un sujeto que, justamente, sería “anormal” si pudiera *salirse* (“curarse”) de esa estructura. El “complejo de Edipo” equivale, para decirlo rápido, a la *hominización* del animal humano: es lo que permite su *separación* de la Naturaleza (simbolizada por lo “materno” y no simplemente por cada madre particular) y su entrada en el Lenguaje y la Cultura (simbolizada por la *función* “paterna”, y no por este o aquel “padre” singular). No “tener” esa “neurosis”, por lo tanto, equivale, para hablar rápido, a la *psicosis*: a estar *fuera* del universo simbólico. Como reza un célebre título, entonces, alegrémonos de ser neuróticos. Y hay que entender, asimismo, que, en el “complejo”, matar al padre y mantener relaciones sexuales con la madre constituyen *deseos* inconscientes, pero no, en principio, realizados, sino reprimidos y “sublimados” (también por el arte, la literatura, la religión y la cultura misma, aunque por supuesto esas cosas no puedan *reducirse* a mera sublimación del “complejo”). Por eso, precisamente, es un *complejo* —causado por la represión de las pulsiones más primarias, que sólo pueden retornar bajo el disfraz de *síntomas*—, y no una *práctica*. Edipo —el personaje mítico o trágico “real”—, aunque parezca un mal chiste, no *tiene* complejo alguno: él *es* Edipo, el que sí lleva a la realidad sus deseos, el que sí *pasa al acto*, como se dice, aunque sea sin “saberlo” (aquí habría que distinguir muy estrictamente entre *ignorancia* y *des-conocimiento*, pero eso ahora nos lle-

varía demasiado lejos). El “complejo” es un problema *nuestro*, no de Edipo. Edipo, ciertamente, tenía *otros* problemas.

La palabra “complejo”, entonces, designa aquí una *estructura lógica* conformada por los *momentos* de parricidio / incesto / castración, y donde la “castración” alude a la *prohibición* por parte de la Ley “Paterna”, de permanecer aferrado a la unidad con la madre. El *éxito* de la “castración” le permitirá al niño transformarse en un verdadero *Sujeto*, acceder, como decíamos, al universo simbólico de la Ley, el Lenguaje, la Cultura. Esto puede perfectamente ser entendido como una trasposición de lo que nos dicen los antropólogos (nuevamente: bastaría leer al respecto la ya citada *Las estructuras elementales del parentesco* de Lévi-Strauss, un texto sobre el que deberemos volver) cuando, como decíamos, nos explican que la única regla existente de manera *universal* para todas las sociedades conocidas en la historia es el denominado *tabú del incesto*, que permite precisamente el pasaje de la Naturaleza a la Cultura. “Edipo” es, pues, para decirlo con palabras que no siempre por buenas razones han caído un poco en desuso, una *antropología filosófica*, o una *filosofía de la cultura*. Esto es algo que ha captado muy sagazmente el filósofo Paul Ricoeur, en esa obra magistral llamada, precisamente, *Freud: Una interpretación de la cultura*. En ella queda demostrada la muy discutible unilateralidad con la que muchos críticos acusan a Freud de trasladar, de manera lineal y abusiva, sus hallazgos sobre el inconsciente “individual” al campo de lo socio-cultural e histórico (por ejemplo en textos como *Totem y tabú*, *Psicología de las masas*, *El malestar en la cultura*, *El porvenir de una ilusión*, *Moisés y el monoteísmo*, por sólo nombrar los principales entre muchos ensayos en los que Freud se ocupa de cuestiones histórico-antropológicas y sociológicas). Ricoeur muestra que el camino lógico freudiano, en el cual el “Edipo” ocupa una función estratégica, es más bien el inverso: lo que Freud pretende ante todo, aunque cronológicamente parta, como psiquiatra, de las psicopatologías, es construir un nuevo método “hermenéutico” para interpretar a *la* Cultura como tal, en sus fundamentos ontológicos más básicos. Para empezar, el Inconsciente *no es* “individual”, puesto que —como dice metafóricamente Lacan— está “estructurado como un lenguaje”, y es a través de ninguna otra cosa que el lenguaje, la “competencia simbólica” que caracteriza a la especie humana, que pueden articularse aun los deseos más reprimidos, así como la propia represión y sus síntomas. Y el lenguaje, casi no hace falta aclararlo, es un producto *social e histórico* que precede a los “individuos” biológicos concretos que se van a transformar, uno por uno, en sus

“hablantes”. Esta constatación elemental puede extenderse a todo el pensamiento de Freud: bastaría leer la *primera línea* del texto llamado *Psicología de las masas y Análisis del Yo*, donde afirma taxativamente que *no existe* tal cosa como una psicología “individual”, puesto que la subjetividad es siempre el efecto de las relaciones (de amor, odio, identificación, rivalidad o lo que fuere) con un Otro que a su vez se construye su propia “identidad” con relación a mí. Y esto, más allá de todo el debido respeto por la fe y las creencias de cualquier tipo, incluye lo que solemos denominar “Dios”, que en esta lógica es el Otro por excelencia, ese *ultra-Padre* fuente imaginaria de la Ley Simbólica (incluyendo, claro está, a sus prohibiciones y “tabúes”) más universal. Por otra parte, ¿cómo podría el “Edipo” ser “individual”, cuando por definición –aun tomado en su esquematismo más vulgarizado– implica estructuralmente al *triángulo* de madre / padre / hijo? Más arriba hemos mostrado, siguiendo a Lévi-Strauss, que lo que está en juego aquí es el mismísimo pasaje a (por no decir origen de) la Cultura, que ciertamente no es “individual”, sino, por decirlo de algún modo, necesariamente *trans-subjetiva*.

Ahora bien, para retomar el hilo: habíamos dicho que en la obra de Freud hay, comparativamente, muy pocas referencias al *personaje* Edipo o al escritor llamado Sófocles. Proporcionalmente, encontraremos más espacio dedicado a otros grandes autores de la literatura occidental, especialmente Shakespeare y, sobre todo, a su personaje Hamlet, pero también a Dostoievski, Stefan Zweig, E. T. A. Hoffman, Adolf Jensen, etcétera. ¿Por qué sucede esto? Tal vez ahora podamos entenderlo mejor. Esos textos –al igual que los dedicados a grandes artistas, sobre todo del Renacimiento, como Leonardo o Miguel Ángel– conforman el *corpus* de lo que el propio Freud denominaba “psicoanálisis aplicado”. Vale decir, son tomados –tanto sus personas como sus obras– a título de *exemplum* de “ilustración” de esta o aquella hipótesis teórica. Pero “Edipo” –como acabamos de ver– es *mucho más*, y otra cosa, que un mero “ejemplo”. Edipo es el *instrumento* teórico / epistémico mismo con el que Freud piensa la realidad no sólo “psíquica” sino *cultural* en el más amplio y estricto sentido del término. Parafraseando a Harold Bloom, podríamos decir que “Edipo” no es una lectura psicoanalítica de, digamos, Sófocles, sino una lectura *sofocleana* de la propia historia humana. Lo que Freud piensa *en y desde* “Edipo” es una hipótesis *lógica* sobre el mismísimo origen de la Cultura, de la Ley, incluso de la Religión.

Esto queda perfectamente claro en un texto de enorme importancia como es *Tótem y tabú* (1912). Muchos han malentendido este en-

sayo como una aplicación abusiva del “complejo de Edipo” individual al universo de la cultura en su conjunto. Pero nosotros ya hemos mostrado que “Edipo” es ya desde el principio una teoría de la Cultura. *Tótem y tabú* (o al menos los párrafos pertinentes para nuestra cuestión; recortaremos aquí las secciones sobre la llamada “neurosis obsesiva”, que tienen una significación más “clínica”) es, en este sentido, un “mito” inventado por Freud, como él mismo lo reconoce. Es decir: Freud no tiene pretensión alguna de probar que los “hechos” allí relatados hayán sucedido verdaderamente así. Los antropólogos, sociólogos, arqueólogos culturales e historiadores que tan enfáticamente han cuestionado la “cientificidad” de las hipótesis freudianas van, pues, totalmente desencaminados. Una vez más, Freud se propone señalar una *estructura lógico-simbólica*, o, si se quiere, hacer una *metáfora pedagógica* que permita pensar ese “pasaje de la Naturaleza a la Cultura”: algo que, con toda evidencia, *no puede ser demostrado “científicamente”* en términos de ningún positivismo histórico-cultural (al igual que no puede demostrarse, y menos aún fecharse, el origen de cosas como el lenguaje, la ley o la religión). La pregunta pertinente no es, entonces, si lo que dice Freud es “verdadero” —en un sentido crasamente referencial del término—, sino si es *eficaz* para la demostración, y más allá de ella, para la *simbolicidad* humana. Pero entonces, veamos muy brevemente qué nos dice Freud, en *Tótem y tabú*, sobre el “origen” de la cultura humana:

1. En el “origen”, la humanidad vivía bajo la forma de lo que Freud llama la *horda primitiva*, un conglomerado sin ley, sin religión, sin una específica organización social y política, etcétera, tan sólo sometida a la satisfacción de sus pulsiones más elementales, incluidas las sexuales. Se podría decir que, en este estadio, el “hombre” apenas puede distinguirse de su inmediato antecesor, el mono antropoide (recuérdese que en los años en que se escribe este texto, la teoría darwiniana está en plena y controvertida emergencia).

2. Sin embargo, en este “reino de los iguales”, hay lo que modernamente llamaríamos un *menos uno*: uno de esos “hombres”, por las razones que sean —incluso físicas— es *más fuerte* que los demás, y por lo tanto es algo así como un “jefe” natural y despótico que impone, incluso por la violencia, su voluntad a todos los demás. Muy sugestivamente, y para ir adelantando sus conclusiones, Freud lo llama el “Padre terrible”.

3. Uno de los atributos (siempre impuesto a sus “hijos” por la fuerza) de este “Padre terrible” es el de ser el “dueño” de todas

las mujeres (de las “hembras” de la horda), de tal manera que su exclusivismo tiránico impide el acceso de sus “hijos” a la satisfacción de sus pulsiones sexuales.

4. Poniéndose en estado de rebeldía contra este poder arbitrario del “Padre terrible”, los “hermanos” hacen una suerte de coalición conspirativa y asesinan al déspota, logrando de esa manera, al menos en teoría, acceder a la sexualidad con sus “madres” simbólicas (es decir, con las “esposas” del Padre).

5. “Al menos en teoría”, acabamos de decir. Porque, en efecto, lo que sucede en la práctica es que, una vez asesinado el “Padre”, a los “hermanos” les acomete un insoportable sentimiento de “culpa” por el crimen cometido, y, para expiar esa culpa, deciden ahora, por propia voluntad, inhibirse de esa satisfacción sexual con sus “madres”: es lo que Freud llama la *obediencia retroactiva* a la voluntad del “Padre”.

6. Pero ese *crimen originario* no desaparece sencillamente por la obediencia retroactiva (recuérdese que en el Inconsciente, como en la naturaleza, “nada se pierde, todo se transforma”): la culpa sigue acosando la “memoria involuntaria” de los hombres. Éstos, entonces, periódicamente deben *revivir* simbólicamente el asesinato primordial, mediante un ritual que Freud denomina el *banquete totémico*, y en el que se “ingiere” (siempre simbólicamente) el cuerpo del “Padre” asesinado, como forma de reafirmar la obediencia y volver a expiar, una y otra vez, el “pecado original”.

Fácilmente puede observarse, en este relato, el paralelo con los avatares del llamado “complejo edípico”. Para poder acceder al cuerpo de la madre, hay que “matar” al padre, que es un rival constitutivo e “insuperable” en vida; el precio de ese acto extremo es la culpa “superyoica”, que hace que el sujeto, por así decir, *internalice* esa Ley que impone la prohibición del incesto (he ahí la metáfora de la “ingestión” del cuerpo paterno, una suerte de *antropofagia simbólica* de la prohibición) y él mismo decida no dar satisfacción a su pulsión más primaria, dirigida a la madre (he ahí la “castración” simbólica, operada en realidad *por el padre* a través de la “voluntad” del propio sujeto; en la cultura, la “castración” produce la ya mencionada *exogamia*, ya que los “hermanos” tendrán que ir a buscar mujeres a “otra parte”).

Pero es necesario entender bien la *lógica* —que no sigue una estricta *cronológica*— de toda esta secuencia. En primer lugar, el asesinato simbólico y la “obediencia retroactiva” a la voluntad paterna es lo que transforma al “Padre” de *real* en *simbólico*. El padre “real”

era, en efecto, "terrible": un enemigo poderoso y temible, arbitrario, tiránico y odioso; pero ahora, una vez "asesinado" y obedecido retroactivamente, se ha transformado en una Ley "impersonal" pero justa y ecuánime, con la cual el sujeto puede reconciliarse. Es decir: por un lado, el sujeto puede ahora "vivir en paz" y amar a su "padre"; pero, por otro lado, la *condición* de esta pacificación ha sido el "asesinato" originario, y la culpa por ese acto el sujeto deberá expiarla durante toda su vida, rindiendo homenaje al "padre muerto". Todo esto tiene a su vez un precio: la "castración primaria", que en verdad tiene un valor ambivalente: si por un lado ella impone la renuncia al cuerpo de la madre, por el otro es esa misma *renuncia* la que permite el acceso a los *otros* objetos sexuales. Paradójicamente, podría decirse que la "castración" es —puesto que para la Ley del padre simbólico está permitido lo que no está prohibido— la *condición* de la competencia sexual.

Ahora bien: cuando trasladamos todo esto al plano de los orígenes de la cultura (aunque ya sabemos que en verdad no hay tal "traslación": el sujeto es *indistinguible* de la cultura) las conclusiones que podemos obtener son, además de complejÍsimas e interesantÍsimas desde un punto de vista filosófico-antropológico (e incluso, como veremos, *político* en el sentido más amplio y profundo), sumamente inquietantes. Intentemos enumerarlas lo más brevemente posible:

1. En el origen de la civilización humana hay un acto de *violencia colectiva* (que incluso podríamos interpretar —algunos lo han intentado— como una primera "revolución social" contra un poder despótico): los "hermanos" miembros de la "horda", unidos entre sí, se han rebelado contra el "Padre" y lo han "asesinado". Como ya hemos dicho, aquí no importa la "verdad positiva" de los hechos, sino la conclusión teórica que de ellos podemos extraer. Como dice Freud: "la sociedad es el producto de un crimen cometido en común".

2. La culpa retroactiva por este crimen originario es, pues, el origen de la *Ley* como tal (nuevamente, no de esta o aquella ley "positiva", que podrá variar más o menos para cada sociedad, sino de la posibilidad misma de que *haya Ley*) expresada en la "obediencia retroactiva" asumida "libremente" por los sujetos. En efecto, bajo el imperio del "Padre terrible" lo que imperaba no era la Ley, sino el poder arbitrario de aquél, sostenido meramente en la violencia física. La Ley, en sentido estricto, sólo es eficaz cuando es "simbólica", es decir, cuando los miembros de una sociedad la hacen *subjetiva*, en el sentido de que la obedecen porque *creen* en

ella (porque creen, una vez más, en la necesidad de su *existencia*, independientemente de que puedan considerar a esta o aquella ley particular como injusta, pasible de ser reformada o eliminada, etcétera).

3. Pero entonces, tal como sucedía para el caso de la transformación del padre "real" en padre "simbólico", es *condición* de la existencia de la Ley que ésta esté basada en aquella *violencia* (en aquel *crimen*) originaria. Si bien la Ley está destinada a eliminar la violencia entre los "hermanos" y el "padre" (el cual, antes de su asesinato, es en verdad un "hermano" más, sólo que más fuerte: un *primus inter pares*, digamos; con lo cual puede verse en esta idea freudiana un presupuesto plenamente "hobbesiano" según el cual la Ley debe impedir la guerra de todos contra todos), la "marca" de esa violencia primaria queda como si dijéramos *inscrita* en la Ley. En efecto, como podría explicar cualquier jurista o filósofo político moderno (incluyendo la clásica definición del Estado moderno que va de Maquiavelo a Weber), no es que la Ley no sea también violencia, sino que ella reclama el *monopolio legítimo* de esa violencia. Por eso Walter Benjamin, por ejemplo, podrá decir que toda forma de violencia colectiva (como la "revolucionaria") es *fundadora de juridicidad*. Lo que la Ley realmente existente recusa y teme de las insurgencias no es tanto a la violencia —que ella está facultada para reprimir con la fuerza de ser necesario—, sino a la posibilidad de emergencia de *otra Ley*.

4. Nos encontramos, entonces, con una aparente paradoja: si aquella violencia originaria, como decíamos, es la *condición* del surgimiento de la Ley, entonces quiere decir que, al revés de lo que indicaría el sentido común, en términos estrictamente lógicos la transgresión es *anterior* a la Ley —además de ser su condición de existencia—. Y, efectivamente, si no fuera así, la Ley misma no tendría sentido: ¿para qué haría falta la Ley si no hubiera primero transgresiones? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo saber que un acto es una transgresión *antes* de que exista la Ley que lo prohíbe? La respuesta a este *impasse* jurídico-social, en la lógica freudiana, sólo puede ser una: hay una "ley" *previa* a la Ley tanto simbólica como jurídica, que es la voluntad despótica del "Padre terrible"; es ésa la "ley primera", arbitraria, que es necesario transgredir para que el "Padre" *se haga Ley* —se haga "símbolo"—. Traducido a la cultura en su conjunto: una vez más, en el origen de *toda Ley* hay una violencia pre-jurídica que hizo posible que *ahora* haya una "represión legítima" de la violencia. Pero esa "represión" (al

igual que sucede con el Inconsciente) nunca puede *eliminar* totalmente la violencia originaria, que en cualquier momento puede *retornar de lo reprimido*.

5. Pero, como puede verse, lo que está en juego aquí no es sólo el origen de la Ley —y por esa vía, digamos así, el del Estado en sentido genérico de poder político *diferenciado*—, sino también el de la Religión (por lo menos, la religión monoteísta). Otra vez: no el de esta o aquella religión, sino el de *lo religioso-instituyente como tal* (si bien no se puede negar la llamativa semejanza entre el relato freudiano del “banquete totémico” y la liturgia de la misa cristiana, en la que efectivamente se “ingiere” “el cuerpo y la sangre” de un “Padre” también sugestivamente transformado en “Hijo”, es decir en un *primus inter pares*). En efecto, no cabe duda de que en este terreno Freud pertenece plenamente a la escuela “materialista” antropológica llamada *ritualista* —inaugurada ya desde fines del siglo XIX por los trabajos de, entre otros, James G. Frazer y, más tarde, de Jane Harrison, a los que Freud cita abundantemente en *Tótem y tabú*—, según la cual no hay que buscar el origen de la religión en las *ideas* religiosas —en las teologías y mitologías, digamos—, sino en las *prácticas* concretas de afirmación de lo que los griegos llamaban *ekklesia* (la “asamblea” comunitaria, de la cual por supuesto deriva nuestra palabra *iglesia*), que son *luego* “racionalizadas” o mitologizadas por el discurso teológico. En el caso de Freud, esa “racionalización” es la “punta del iceberg” de la culpa inconsciente por el asesinato primordial, por ese *ritual de sacrificio* simbólicamente repetido una y otra vez, y que a modo de expiación transforma a la víctima del crimen en... Dios: vale decir, en una suerte de “Padre simbólico” idealizado y universal. Para volver al paréntesis aclaratorio que hicimos al comenzar este párrafo, ¿significa esto que la hipótesis *no es* válida para el politeísmo (donde hay *muchos* “padres”, e incluso “madres”)? No necesariamente: es importante entender que el “Padre simbólico”, en la arquitectura teórica freudiana, no es una *persona* (por más “idealizada” o “irreal” que se la piense), sino una *función lógica*, que por así decir hace de *soporte* y al mismo tiempo de *garante* de la Ley. De allí también que —para meternos en otro terreno en el que Freud no incursiona explícitamente, al menos en este texto—, ésta sea una manera posible de pensar la relación indisoluble (por más que la modernidad, y por buenas razones, se empeñe en “negarla”) entre lo político y lo religioso, sin necesidad de precipitarse en la *teología política* de Carl Schmitt y compañía.

Ahora bien: como decíamos más arriba, todo esto nos conduce a una inquietante conclusión: la de que el origen mismo de lo jurídico-político, lo religioso, lo cultural y lo *social* en sentido primario (que está determinado en sus inicios por la Ley y la Religión, que permiten que se produzca el *lazo social* primario, ese *re-ligare* de los sujetos) está fundado en una *violencia originaria* a la cual todo eso, la cultura misma, intenta conjurar y “reprimir”. Inútilmente, como sabemos (aunque hay que repetir que la cultura no podría hacer otra cosa), puesto que, al quedar esa violencia originaria —esas “pulsiones primarias”, en la terminología freudiana— *inscripta* en el origen mismo de lo que intenta conjurarla, indefectiblemente “*retorna de lo reprimido*”. Eso es lo que tanto Freud como Marx (aunque por motivaciones y con propósitos muy diferentes) encuentran de interés en la *tragedia*: ella era un género literario (aunque ya dijimos que para sus cultores de la Grecia del siglo V a.C. era *mucho más* que eso, ya que incluía la *puesta en escena* “ritual” de todas estas problemáticas de la *pólis*, de la *ekklesía*) que representaba lo que podríamos llamar el *nudo originario* de lo político / lo religioso / lo social / lo cultural, etcétera, incluyendo la extrema *violencia* de ese origen —el asesinato primordial, el incesto, el parricidio—, y por lo tanto el *conflicto irresoluble* (el “malestar en la cultura”, según la expresión de Freud) entre la “ley” pre-jurídica de las “pulsiones primarias” y la “simbolicidad” de la Ley de la *pólis* (¿no es éste, acaso, el *tema* por excelencia de tragedias paradigmáticas como *Edipo Rey* o *Antígona* de Sófocles?). Se podría decir, en cierto sentido, que toda la cultura occidental posterior a la cultura “trágica” es un desesperado y necesariamente fracasado intento de *des-anudar* este nudo originario, de “negar” el origen “contaminado” de la civilización misma (y recuérdese el papel central que tiene la alegoría de la *peste* que asola a la *pólis* en el género trágico), hasta llegar a la modernidad burguesa, con su plena “fragmentación de las esferas de la experiencia” —como hubiera dicho Weber—. Pero esa liquidación *imaginaria*, ilusoria, del conflictivo nudo originario es siempre fallida. Es *porque* se la imagina como real que el “retorno de lo reprimido” aparece siempre como una *sorpresa siniestra*, cuando en verdad se trata de una permanente *repetición*.

En fin, abordar la cuestión del “Edipo” así —o sea, no desde una perspectiva estrictamente “psicológica” en sentido *profesional*, para lo cual por otra parte no estaríamos calificados— permite inscribir a Freud y su “Edipo” en una tradición antropológica y filosófico-cultural ya más que centenaria. Dentro de esa tradición, y en lo que sigue, nos permitiremos trazar un más que breve y esquemático recorrido

por algunos autores *posteriores* a Freud y teórica o filosóficamente muy diferentes tanto al propio Freud como entre sí (por ejemplo René Girard, el ya citado Lévi-Strauss, Ernesto de Martino, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Michel Foucault, Walter Burkert, Jean-Joseph Goux, etc.) que por un lado han hecho de “Edipo” un pivote decisivo de sus propias inflexiones teóricas, y por el otro no han dejado de tomar en cuenta la vertiente freudiana en el sentido aludido.

Si tuviéramos que caracterizar rápida y gruesamente las diferencias al interior de esta tradición de antropología filosófica “post-freudiana” que acabamos de aludir, podríamos distribuir a sus autores según su ubicación en un *continuum* teórico con dos polos nítidamente definidos y un *punte* o *bisagra* entre esos dos polos. El esquema quedaría conformado así:

Polo 1

La lógica de “Edipo” como *alegoría paradigmática* o *matriz metafórica* para el hipotético “origen” de la Cultura como tal (la Ley, la Religión, la *comunitas* humana misma). Por *origen* hay que entender aquí, como ya lo insinuamos, no un “improbable” comienzo histórico-cronológico, sino más bien un *fundamento “ontológico”* y / o una serie de *condiciones de producción* de la Cultura. En este polo se ubica, desde luego, el propio Freud, con ese texto “fundacional” que es *Tótem y tabú*. También en este polo encontramos la obra de René Girard, muy especialmente su libro *La violencia y lo sagrado*, y, aunque con otras inflexiones, la obra de Walter Burkert, especialmente su clásico *Homo Necans*. ¿Qué es lo que hay de común en estas obras por otra parte tan disímiles? La idea, que ya mencionamos para el caso de Freud, de que en el “origen” de la cultura hay un acto de *violencia colectiva*. Vale decir: un *ritual de sacrificio* que permite el *reanudamiento* del lazo social, de la *ekklesia*, siguiendo la antigua lógica del “chivo expiatorio” cuya eliminación ritual busca el efecto de una restauración del orden perdido, repitiendo lo que míticamente se supone ha sucedido en los comienzos mismos de la sociedad, *in illo tempore*, como diría Mircea Eliade. Partiendo de una hipótesis que podríamos llamar “hobbesiana” —la “guerra de todos contra todos” del “estado de Naturaleza”—, Girard habla de una situación de *violencia mimética* por la cual los miembros de la sociedad se identifican con “el deseo del otro” (una formulación sugestivamente semejante a la de Lacan), un “otro” que por lo tanto pasa de ser *modelo* (para el propio deseo) a ser *rival* (un obstáculo para ese mismo deseo). Este es-

quema, hasta aquí, podría muy bien sobreimprimirse al freudiano de la rivalidad entre los “hermanos” por las “madres” que son propiedad exclusiva del “padre” de la horda. Y la continuación no guarda menos semejanzas: la única manera de quebrar esa “rivalidad mimética”, esa violencia potencial entre los “iguales” transformados en semejantes especulares (Girard señala la recurrencia en los mitos de la rivalidad entre los “hermanos”: Caín y Abel, Rómulo y Remo, Eteocles y Polinices, etcétera), la única manera, decíamos, es encontrar un *diferente* a quien sacrificar, transformándolo en el objeto *único* de la violencia colectiva; vale decir, transformando la guerra de todos contra todos en guerra de todos *contra uno*. Ese chivo expiatorio, esa víctima propiciatoria, como es sabido, recibía entre los antiguos griegos el ambivalente nombre de *phármakos*, que significa tanto “remedio” como “veneno”, según el contexto. Esa ambivalencia, por otra parte, se prolonga en el carácter dual del *phármakos*, que es el del *tabú*: “objeto” *sagrado*, al mismo tiempo *sublime* y *abyecto*, puesto que si por un lado es el “causante” (imaginario) de la catástrofe, por el otro su sacrificio logra restaurar el orden derrumbado. Ahora bien: la “diferencia” del *phármakos*, de la que recién hablábamos, puede ser *en menos* o *en más*: el “chivo expiatorio” puede ser un *inferior* a los miembros de la sociedad —esclavo, prisionero de guerra, demente, extranjero, físicamente defectuoso— o, muy frecuentemente, un *superior*: el mismísimo rey o jefe tribal, por ejemplo. La costumbre de elegir un rey para sacrificarlo a plazo fijo ya a fines del siglo XIX había sido analizada por sir George Frazer en su monumental obra *La rama dorada* (que Freud cita profusamente en *Tótem y tabú*); y mucho más recientemente, el antropólogo belga Luc de Heusch ha publicado una obra no menos monumental —lamentablemente aún no traducida al castellano—, titulada *Mythes et Rites Bantous*, en la que demuestra la existencia durante siglos de la misma costumbre en muchísimas áreas culturales del África subsahariana. Según la mitología correspondiente, además, los reyes bantúes originariamente sacrificados, y que dieron lugar a la etnia como tal, se transformaron en los dioses de esa sociedad. No hace falta insistir en la pasmosa analogía de todo esto con el relato freudiano de *Tótem y tabú*: asesinato colectivo del “padre” tribal, instauración de las normas comunitarias, emergencia de la religión. Y por si la analogía fuera poca, los reyes bantúes eran forzados, como parte del ritual de su consagración, a mantener relaciones incestuosas con su madre o su hermana, fueran “reales” o designadas como tales por las estructuras de parentesco. Por otra parte todo el esquema replica con

considerable fidelidad no sólo el del mito global de Edipo, sino el del *Edipo Rey* de Sófocles: allí, en efecto, Edipo, rey de Tebas, debe ser sacrificado (ya sea por muerte o por expulsión de la Ciudad, lo que para un griego antiguo podía ser, como se dice, “un destino peor que la muerte”) cuando se descubre que –por haber matado al padre y desposado a la madre, aunque fuera inadvertidamente– es el causante de la peste que está asolando a Tebas. La *peste* es, por supuesto, una metáfora privilegiada por la tragedia griega para referirse al desorden inexplicable –para Girard, la “violencia mimética”, a la que sugestivamente el autor llama “contagio” o “contaminación”– que debe ser restaurado mediante el sacrificio del responsable. “Edipo”, pues, tanto en Freud como en Girard, en Frazer, en Burkert o en Luc de Heusch (y podríamos nombrar una pléyade de otros prestigiosos estudiosos), y aunque no lo llamen así, constituye la lógica hipotética de la conformación misma de lo social, lo cultural, lo político y lo religioso. Y en cierto sentido, ya era así para el propio mito originario como para Sófocles.

Polo 2

En este otro polo “Edipo” es una referencia metafórica (y “discrónica” desde un punto de vista histórico positivo) a las condiciones de emergencia de una *subjetividad moderna*, incluyendo la matriz de una racionalidad “técnico-instrumental”. En este extremo del espectro ubicamos la *Dialéctica de la ilustración* de Horkheimer y Adorno, así como el libro *Edipo filósofo* de Jean-Joseph Goux; también, aunque con mayor labilidad, podríamos situar un texto de Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*. El rasgo en común aquí es que la figura imaginaria pero *verdadera* –valga la aparente paradoja– de Edipo, opera como matriz igualmente hipotética (o “pedagógica”) que ilustra las condiciones de emergencia de un tipo de Sujeto que ya casi puede llamarse “proto-cartesiano”, pese a que en la superficie su historia pertenece totalmente al espíritu de la más arcaica mitología. ¿De dónde se deduce esto? Goux –siguiendo un señalamiento lateral que habían hecho Horkheimer y Adorno unas cuatro décadas antes– apunta a una curiosa *anomalía* del mito de Edipo en el contexto de los ciclos míticos a los que podría compararse en su propia época. Esos ciclos míticos, en efecto, podrían reducirse un tanto esquemáticamente a una estructura secuencial muy simple: a) un héroe recibe el encargo de una tarea muy difícil, en la que otros héroes han encontrado la muerte, y que normalmente consiste en libe-

rar a la Ciudad "X" de un monstruo que está amenazando a la *pólis* (la Gorgona, la Medusa, la Hydra, etc.; en el caso de Edipo, ya lo sabemos, se trata de la Esfinge); b) con la ayuda de los dioses a los que invoca, el héroe logra destruir al monstruo y libertar a la Ciudad; c) en recompensa por su hazaña, el héroe recibe la mano de la dama casadera de mayor alcurnia de la Ciudad (una princesa, o lo que fuese) y el consiguiente poder político que ese casamiento implica. Y bien: hasta ahora, como se ve, la historia de Edipo responde estrictamente a este esquema narrativo: incluso lo profundizan, ya que Edipo con su hazaña conquista la suma del poder de la Ciudad de Tebas, al casarse con Yocasta y ser consagrado rey de la misma (ciertos "detalles" de contenido, como el hecho de que sin saberlo ha matado al rey anterior que además era su propio padre, y que la dama cuya mano recibe es la viuda, es decir su propia madre, no alteran el esquema formal). ¿Cuál es entonces la "anomalía"? Que Edipo es el único héroe que, para empezar, no invoca la ayuda de los dioses (es un héroe "ateo", dice Goux), sino que confía en sus propias fuerzas. Pero estas "fuerzas" no son físicas, sino las de la astucia, la inteligencia y el *lógos*: Edipo, en efecto, a diferencia de los otros héroes, no mata a la Esfinge mediante la violencia, sino con la *palabra*, respondiendo correctamente al enigma planteado por la Esfinge, esa "adivinanza" que pregunta cuál es el único animal que por la mañana camina en cuatro patas, al mediodía en dos, y al atardecer en tres. Con una aguda interpretación retórica, Edipo responde: el Hombre (advirtiéndose de paso que la respuesta atañe a la *humanidad* como tal, reforzando el rol de Edipo como "héroe cultural" cuya hazaña permite que haya comunidad social), que al principio de su vida gatea, en la plenitud de su adultez se apoya en sus dos piernas, y en el "atardecer" de su senectud debe ayudarse con un bastón. Hay una enorme cantidad de otras cuestiones que podríamos analizar alrededor de esta "anomalía" edípica, pero lo central es que la utilización tan importante del *lógos* —si bien todavía en el interior del *mýthos*— como rasgo de una cierta "modernidad" del personaje, señala el origen (puramente metafórico y heurístico, insistamos) de la *filosofía* por contraposición al mito "puro". O, más precisamente: de un *conflicto* irresoluble —que a Horkheimer y Adorno les interesa subrayar como indicador de los límites a las pretensiones "imperialistas" de la Razon instrumental— entre *lógos* y *mýthos*. Porque efectivamente, como sabemos, si en un primer momento la astucia lógica le sirve a Edipo para triunfar e incluso conquistar el poder político, es esa misma capacidad lógica la que lo conducirá a la catástrofe: el rey Edipo, res-

ponsable del bienestar de su pueblo, se empeña en descubrir, como se dice memorablemente en la tragedia sofocleana, “las huellas del antiguo crimen” (el asesinato de Layo) que ha *contaminado* a la Ciudad con la peste luego del triunfo de Edipo y su acceso al trono. La investigación “judicial” que conduce Edipo se lleva a cabo en un estilo plenamente “moderno”: Foucault llama la atención sobre la diferencia entre los arcaicos “juicios de Dios” –en los que el conflicto entre dos oponentes se resuelve mediante un duelo a muerte en el que se da por supuesto que el vencedor ha contado con la ayuda de los dioses, y por lo tanto lo asistía la verdad– y el procedimiento –“moderno”, repitamos– que lleva adelante Edipo, haciendo desfilar a los “testigos” (los sirvientes, el adivino Tiresias, etcétera) para armar el rompecabezas que conduzca a descubrir al culpable, que resulta ser el propio Edipo (como dice irónicamente Borges, *Edipo Rey* es la primera novela policial de la historia de la literatura, y también la de final más inesperado, ya que el culpable... es el propio detective investigador). La paradoja inmensa de todo esto es que es el correcto ejercicio del *lógos* el que termina conduciendo nuevamente al *mýthos*: con toda su “modernidad atea”, Edipo termina cumpliendo y confirmando la profecía inicial del oráculo de Delfos. Ya no estamos aquí solamente en la hipótesis del *origen* de la cultura y la humanidad como tales –que todos estos autores dan por descontado que “Edipo” metaforiza en las huellas de la matriz freudiana–, sino en la cultura plenamente desarrollada, incluso “moderna”, en la cual la soberbia de una racionalidad “instrumental” conquistadora de la Naturaleza (simbolizada por la Esfinge) y del poder político (recuérdese que Edipo no sólo ha cometido parricidio sino *magnicidio*: ha asesinado al anterior rey de Tebas, es decir ha atentado contra el “Estado”; su crimen es al mismo tiempo contra las leyes de la genealogía, de las estructuras del parentesco, y contra las de la *pólis*), esa racionalidad soberbia, decíamos, fracasa ante el “retorno de lo reprimido” (como diría Freud) de la “violencia originaria”. Una lección que, efectivamente, no podría ser más moderna y actual... si pudiéramos escucharla.

Podríamos multiplicar hasta el infinito los ejemplos de referencias a “Edipo” en el campo de la cultura moderna, tanto anterior como posterior a Freud. Podríamos recordar como dato curioso local, por ejemplo, que ya en la segunda página de ese texto enormemente discutible pero asimismo decisivamente “fundador” de la literatura argentina que es el *Facundo* de Sarmiento, éste compara al “tirano” Rosas con la Esfinge cuyo enigma el propio Sarmiento (colocado por lo tanto en el lugar de Edipo) se propone descifrar –a través de una

tercera figura, la de Facundo Quiroga, a la que se convoca en calidad de "testigo" privilegiado-, lo cual, siguiendo la alegoría, pone a Buenos Aires en el rol de "la Tebas del Plata". O, cambiando totalmente de registro discursivo, podríamos recordar la extraordinaria trasposición cinematográfica de la historia de Edipo realizada a fines de la década del 60 por Pier Paolo Pasolini, en la cual convergen la tragedia de Sófocles, el mito originario, las hipótesis freudianas, la filosofía marxista y la teología cristiana -para no mencionar las referencias propiamente autobiográficas del autor-, para construir una complejísima metáfora sobre la modernidad, por otra parte muy en línea con las interpretaciones anteriores de Horkheimer / Adorno, las casi coetáneas de Foucault o Girard, y la muy posterior de Goux (es muy interesante comprobar que en el film de Pasolini Edipo sí mata a la Esfinge con violencia, retrotrayendo la lógica de la historia -al menos en este aspecto parcial pero, como hemos visto, definitorio- a la de los mitos "normales" que describíamos en la sección anterior).

Como decimos, la tarea sería infinita. No solamente -lo cual ya en sí mismo la transformaría en utópica- por la enorme cantidad de versiones y referencias *explicitas* al mito y a la tragedia edípica que podríamos bucear a lo largo y a lo ancho de la historia de la cultura, sino por el hecho, mucho más inasible, de que lo que genéricamente hemos llamado "Edipo" puede ser pensado como algo así como la propia *lógica* de la razón occidental, del *Lógos* en sí mismo, con todas sus contradicciones, aporías y límites, potencialidades e impotencias, maravillas sublimes y tinieblas abismales. El ya citado Goux ha llegado a formular, en este sentido, la hipótesis de que prácticamente *toda* la filosofía occidental "dominante", pero sobre todo la moderna, a partir de Descartes, es "edípica" -recuérdese, sin ir más lejos, la función estratégica que la tragedia de Edipo, así como la de Antígona, ocupa en la filosofía estética de Hegel-. El inaudito genio de Freud consiste en haber advertido algo que, al menos a partir de Sófocles, estaba contenido *in nuce* en los mismos orígenes de la cultura, y quizá en la estructura misma de la humanidad. La respuesta a la inquietante pregunta de Edipo -"¿Dónde encontrar la huella del horrible crimen?"- es pues, en el fondo, muy sencilla: por todas partes, y en cualquier momento.

Bibliografía citada

Burkert, Walter, *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial. Ritual and Myth*, Berkeley, The University of California Press.

- De Heusch, Luc, *Mythes et Rites Bantous*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.
- Frazer, James George, *La rama dorada*, México, FCE.
- Freud, Sigmund, "Tótem y tabú", en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, o Buenos Aires, Amorrortu.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- Goux, Jean-Joseph, *Edipo filósofo*, Buenos Aires, Biblos.
- Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la ilustración*, Buenos Aires, Sur, o Madrid, Trotta.
- Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós.
- Pasolini, Pier Paolo, *Edipo, hijo de la fortuna* (film).
- Ricoeur, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI.

ANTÍGONA: UNA CONCIENCIA AURORAL, SEGÚN MARÍA ZAMBRANO

MARÍA GABRIELA REBOK¹

Sabemos que un paradigma se hace masivamente consciente cuando ya ha dejado de serlo. Por fortuna, hay todavía mucha creatividad soterrada en el paradigma de Antígona, que comenzó a asomarse al amparo de la "nueva mitología" del temprano romanticismo (*Frühromantik*) y del temprano idealismo (*früher Idealismus*). Los más originales pensadores contemporáneos experimentaron su fascinación: Georg W. F. Hegel, Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Jan Patočka, Paul Ricoeur, entre otros. A nuestro juicio, María Zambrano logra una de las recreaciones más ricas y profundas de Antígona en el siglo XX. A ratos parece tratarse de una cuestión abisalmente personal, pero, en definitiva, nos permite entrever los fundamentos de nuestro mundo, insólito sobreviviente de tanta catástrofe.

Sin embargo, por mucho tiempo aún ha de gemir entre nosotros Antígona, "porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia oscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros"².

Hemos articulado el escrito en cuatro tiempos: Antígona y el núcleo abisal de la identidad, el delirio-sueño de los vínculos, la suprema meta: la nueva comunidad de hermanos y coda poética: trascender de cara a la muerte.

1.- Antígona y el núcleo abisal de la identidad

Es casi imposible no identificarse con Antígona. La identificación, aun inadvertida, acontece naturalmente, sin violencia alguna.

¹ CONICET, Universidad Nacional de San Martín y Universidad del Salvador.

² María Zambrano, "Delirio de Antígona", en *Orígenes*, La Habana, 1948, n° 18, p. 18.

Sin embargo, suele requerir un cierto tiempo. En un principio, María Zambrano cree encontrar en su hermana Araceli una Antígona de su tiempo, pero luego repara en que es ella misma la que la encarna³. En el escrito "La hermana" de *Delirio y destino* leemos:

"La había llamado Antígona, durante todo este tiempo en que el destino las había separado, apartándola a ella del lugar de la tragedia, mientras su hermana -Antígona- la arrostraba. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona, porque, inocente, soportaba la Historia; porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad. Porque no había conocido más acción que la piadosa, sin mezcla ni esperanza. [...] Una conciencia inocente que vigila movida por la piedad; sí, Antígona"⁴.

En 1985, cuando escribe el prólogo a *Senderos*, María Zambrano comprende que Antígona no es otra que ella misma:

"Antígona me hablaba y con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando. Recuerdo, indeleblemente, las primeras palabras que en el oído me resonaron de ella: 'nacida para el amor he sido devorada por la piedad'. No la forcé a que me diera su nombre, caí a solas en la cuenta de que era ella, Antígona de quien yo me tenía por hermana y hermana de mi hermana que entonces vivía y ella era la que me hablaba; no diría yo la voz de la sangre, porque no se trata de sangre sino de espíritu que decide, que se hace a través de la sangre derramada históricamente en destino insoslayable que las dos apuramos. [...] un delirio de hermandad, de fraternidad"⁵.

Podríamos aducir que este desplazamiento se debe a la universalidad del modelo de identificación. Con todo cabe detectar además otras razones, poéticas por supuesto: Primero, muerta Araceli, María continúa el delirio de hermandad. Lo hace apoyada en el paradigma de Antígona. Y Antígona le comunica su secreto: "nacida para el amor he sido devorada por la piedad"⁶. Observemos que hemos pasa-

³ Cf. María Poumier-Taquechel, "Antígona y María Zambrano", en *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, 1994, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 623 s.

⁴ M. Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Araces, 1998, p. 261. El texto originario, escrito durante el exilio en La Habana, data de 1952.

⁵ M. Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, reimpr. 1989, p. 8.

⁶ *Ib.* Es una variante de aquel delirio primero: "Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad, y qué hacer con estas entrañas que gimen y siento por primera vez, cuando ya no es tiempo". M. Zambrano, "Delirio de Antígona" en *Orígenes*, La Habana, 1948, n° 18, p. 19. En *El hombre y lo divino*, ese no haber ya tiempo se

do de la fórmula en tercera persona, referida a Araceli, a la de primera persona a raíz de la identificación de la autora con el personaje, del presente de Araceli a su propio pasado. Por otro lado, se impone aclarar un concepto clave en el pensamiento de M. Zambrano, es el de la *piEDAD*. Ya problematizado en el diálogo platónico (aún muy socrático) *Eutifrón*, la *piEDAD* –pensada desde la novedad aportada por la filosofía– es una virtud que sabe tratar debidamente a los dioses, discerniendo lo justo de lo injusto. M. Zambrano ensaya una propuesta contemporánea, afirmando que la “*piEDAD* es el saber tratar adecuadamente con lo otro”⁷. Supone el cultivo de la relación con los múltiples aspectos de la *realidad* que se nos resiste. Busca precisamente las posibilidades de la *relación* en la *diferencia*, en la confrontación con la *alteridad*, en suma con lo *extraño*. No hay una identidad a menor precio.

Pero, al mismo tiempo, resulta claro que en adelante el *Leitmotiv* de Antígona será el conflicto trágico entre el amor y la *piEDAD* como punto de partida, que buscará su redención en la reconciliación final del espíritu que todo lo une. “Seguiré viva entre los muertos hasta que el Amor y la *PiEDAD*, uno solo, lo quiera”⁸.

En segundo lugar, pareciera que ambas hermanas han sido poseídas por Antígona y unidas para siempre. Esto se muestra, en espejo, en *La tumba de Antígona*. En su delirio, Antígona ingresa en la “nueva ciudad de hermanos”, propuesta por Polinices, llevando consigo lo más profundo de Ismene y de ella misma: la femineidad de Perséfone. Por un lado, Ismene decide “vivir la vida” a cualquier precio, vida de la que Antígona se separa con lamentos –porque también la ama–, según narra Sófocles en el cuarto episodio⁹. Pero, por otro lado –asegura la Antígona de M. Zambrano– “ella [Ismene] está siempre conmigo, irá conmigo donde yo vaya”¹⁰. Quizás Ismene y Antígona no sean sino dos aspectos igualmente posibles de lo femineo, el terrestre y el uranio,

emparienta con la acechancia de la *muerte*, la cual propiamente “ya no consumiré más tiempo”. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, México-Madrid, F. C. E., 2^a 1993 (2^a. reimpr.), p. 378.

⁷ Cf. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 202, 207. cf. Mercedes Gómez Blesa, *La razón mediadora. Filosofía y piEDAD en María Zambrano*, Burgos, Gran Vía, 2008, cap. III. Cristina de la Cruz Ayuso, “Acotación temática en torno a la *piEDAD*”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 113 ss.

⁸ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, p. 245.

⁹ Sophocle, *Antigone*, ed. bilingüe gr.-fr., A. Dain y P. Mazon (ed.), Paris, Les Belles Lettres, 1977, 891-928.

¹⁰ *La tumba de Antígona*, p. 252.

que Sófocles repartió entre dos personajes. De hecho, en algunas *Antígonas* contemporáneas Ismene desaparece, como si bastara Antígona para dar figura a los dos polos que tensan la feminidad.

En tercer lugar, siendo el personaje de Antígona un personaje-autor, Antígona es coautora simbiótica con María Zambrano¹¹. Ya Kierkegaard reconstruyó con Antígona una suerte de andrógino primordial. No distinguía su pensamiento del de ella. A veces debía volverse hacia atrás para verla, otras advertía que Antígona se le anticipaba. "Ella es hechura mía y sus pensamientos son míos, pero con todo parece como si yo hubiera estado reposando a su vera en una noche de amor, en la que ella me había confiado su profundo secreto [...]"¹². Tanto en Kierkegaard como en María Zambrano se manifiesta la estrecha relación entre el creador y su creatura, más íntima que la de la sangre, porque procede del espíritu en estado naciente. Poeta y personaje constituyen un único espíritu viviente. Así, el mismo Sófocles podría haber dicho con mayor derecho que nadie: "Yo soy Antígona"¹³.

El autor crea luz y tiempo, y los dona a su personaje. De acuerdo con su sueño de *libertad*, el personaje puede devenir autor de sí mismo, o sea, coautor. Antígona es así un sueño en busca de su creador, un sueño de elevación que cruza el dintel, preñado de futuro. Es un sueño del amor y no del deseo: es la lucidez en el instante de trascendencia, cuando el ser absorbe la vida y la muerte. Es propiamente un sueño-vigilia¹⁴, como lo es todo delirio.

Ahora bien, el núcleo de la identidad de Antígona es sacrificial. La plenitud del sacrificio se alcanza cuando la víctima se decide movida por el amor. Se debate en medio de la paradoja de ser elegida sin poder elegir, sólo cabe decidirse. "No nací para el odio, sino para amar con (*symphelein*)", dice la Antígona sofóclea. M. Zambrano

¹¹ Cf. M. Zambrano, *El personaje autor: Antígona*, en *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986, pp. 87 s.

¹² Sören Kierkegaard, *La repercusión de la tragedia antigua en la moderna*, en *Estudios estéticos II*, Madrid, Guadarrama, s.f., p. 35; *Der Widerschein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*, en *Gesammelte Werke: Entweder! Oder*, trad. E. Hirsch, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1969, p. 164. El tema del andrógino surge en la interpretación de Celia Amorós, *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 169. Para el mito del andrógino cf. Platón, *Banquete*, 189 d-191 d. Cf. nuestra conferencia en el XIII Encuentro Nacional de Fenomenología: "Kairós y creatividad en la tragedia. El caso particular de la 'Antígona' de Kierkegaard", Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, 10-13 de septiembre de 2002), publicada en *Proyecto* 43, Año XV, 2003, pp. 33-50.

¹³ Cf. M. Zambrano, *El sueño creador*, p. 89.

¹⁴ Cf. *ib.*, pp. 87 s.

no entra en el corazón del conflicto trágico con su “nacida para el amor, me devoró la piedad”. Antígona no nació para “vivir la vida” –asegura–, sino para derramarla, darla. Es el acontecer de la conciencia nacida del amor, “conciencia en estado naciente”, para siempre. Antígona crea desde un delirio de amor.

2.- El delirio-sueño de los vínculos

La historia habida hasta ahora es una historia sacrificial, que fluye según la sangre derramada y hace fracasar los vínculos, porque están enredados por la violencia. La víctima sacrificial intenta fundar una nueva historia, sin violencia y sin necesidad de sacrificio. P. Cerezo Galán ha mostrado cómo, al fecundar la “razón poética” a la razón práctica, es posible emprender la utópica tarea de promover el advenimiento de una historia ética de convivencia de libertades en medio de la historia trágica. No es que en el tiempo como “desgarramiento del ser”, como “ex-sistencia extática, fuera del origen radical y hacia una consumación inagotable”¹⁵, pueda superarse lo trágico de la historia, ese entredós que es, para todo ente finito, la relación vida-muerte. Sólo que, en nombre de la libertad, es puesto bajo el signo de la esperanza, propio de la historia ética. La razón poética no abandona ese sueño-delirio.

Antes que nada es menester aclarar el alcance del filosofema “delirio” en M. Zambrano. El delirio implica la irrupción del principio, el estatuto ontológico del estado naciente, la efervescencia del origen. En *El hombre y lo divino*, escribe:

“Pues en el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre. Es continua ya que todo lo llena y no ha aparecido todavía el espacio, conquista lenta y trabajosa. Tanto o más que la del tiempo. [...] No hay ‘cosas’ ni seres todavía en esta situación; solamente quedarán visibles después de que los dioses han aparecido y tienen nombre y figura”.

“En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver”¹⁶.

Estamos ante una ontología de la plenitud y prodigalidad originarias, que ha de incorporar la nada para delimitar y determinar los entes. La primera tarea será abrir claros en el caos germinal.

¹⁵ Pedro Cerezo Galán, “De la historia trágica a la historia ética”, en *Philosophica Malacitana*, IV (1991), pp. 72, 89.

¹⁶ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid-México, F.C.E., 2a.reimpr., 2^a1993 (1^a. ed. 1955), pp. 29 y 31.

Una formulación aún más acabada la encontramos en *Delirio, esperanza, razón*:

“En el principio era el delirio, podría decirse, quizás se haya dicho. Mas resulta de una aventurada teología. Lo que sí puede decirse, ya que de ello podemos haber experiencia, es que en todo principio hay delirio [...]. El ‘principio’ aquí es comienzo, nacimiento en lo visible.

Y se nace delirando. La vida y más aún la humana se abre paso en el delirio. Pues que la vida, ella, es un don excesivo para quien lo soporta y lo lleva. Un don que arrastra hacia espacios ilimitados.

[...] Delirar es despertar y encontrarse la vida, toda la vida, que no cabe en la conciencia despierta. Delirar es encontrarse con el futuro todo en un instante indivisible. No hay delirio sin futuro.

Delira también el pasado, cuando tiene que pasar todo él también en un instante, [...] revelarse por entero [...] aparecer como uno, ser uno. Y sólo así para, dejando libre al que lo padece”¹⁷.

El primer enunciado: “En el principio era el delirio”, M. Zambrano se cita a sí misma según el texto mencionado de *El hombre y lo divino*. Hay otras resonancias: el comienzo del evangelio según San Juan: “En el principio era el Verbo” y el moderno orgullo del *Fausto* de Goethe, quien afirma sucesivamente: “¡En el principio era la palabra!”, “¡En el principio era el sentido!”, “¡En el principio era la fuerza!”, para acabar diciendo: “¡En el principio era la acción!”¹⁸. Pero la audacia creadora de M. Zambrano es doble: primero introduce la *embriaguez* del delirio frente a la sobriedad del Verbo y de la acción, para luego ajustar la expresión en una perfecta fórmula filosófica: “en todo principio hay delirio”.

Pero en ese delirio primero hay también *esperanza*, pero ella es prisionera de la angustia de ser mirado. El hombre, aún oculto para sí mismo, se comprende desde la *realidad* que lo trasciende, ella “es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos ‘sagrado’”¹⁹. Se trata de la realidad desnuda, hermética y sin revelar²⁰. “Lo sagrado, esa especie de placenta de donde cada especie de alma se alimenta y nutre, aun sin

¹⁷ M. Zambrano, *Delirio, esperanza, razón*, en J. L. Arcos (ed.), *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Endymion 1996.

¹⁸ “Im Anfang war das Wort! [...] Im Anfang war der Sinn. [...] Im Anfang war die Kraft! [...] Im Anfang war die Tat!”, Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Eine Tragödie I*, Frankfurt am Main, Insel, 1966, p. 40.

¹⁹ *El hombre y lo divino*, p. 33.

²⁰ *Cf. Ib.*, p. 209.

saberlo"²¹. Como en Heidegger²², hay que distinguir esos tres niveles: lo sagrado, lo divino y los dioses. M. Zambrano distingue con toda claridad: "Y lo oculto, sobre todo, es lo sagrado. Y lo más manifiesto, es lo divino"²³. A toda luz de lo divino le corresponde la noche de lo sagrado, noche que aquella luz debe respetar. Esto se logra ejemplarmente en la hermandad de Apolo y Dionisos²⁴, en el descenso de Antígona a los ínferos para dar a luz la conciencia humana. Antígona es parangonable con Perséfone, ambas responsables de la primavera en la tierra, con la diferencia de que, en el caso de Antígona, ésta depara una única primavera²⁵ y esto para siempre y para todos: la aurora de la conciencia. Ya no se trata de la naturaleza, sino del espíritu.

Por su lado, la estructura del mundo se acompasa al ritmo caocsmos y comporta una trilogía *espacial*: los ínferos o el fundamento, el espacio terrestre de la ciudad o *pólis* y el ámbito celeste de los dioses. Sin embargo, el *orden* del mundo se conmociona por la *violencia*. La *violencia humana* adopta las figuras de la guerra civil, la culpa y maldición paterna, la tiranía. La guerra civil es la expansión del fratricidio bilateral de Etéocles y Polinices, en el que cada uno de los hermanos es simultáneamente víctima y victimario, ambos "entremuriéndose tanto como entrematándose". La culpa y maldición paterna son el principio generacional de una estirpe maldita. La doble culpa, por ceguera, de Edipo como padre y rey, es transmitida la primera, la de Edipo-hombre, por herencia a Antígona; la segunda, la de Edipo-rey o "el ansia de querer coronarse sin mirar", a los dos varones²⁶. Esa relación perversa con el *poder* remata en la tiranía de Creón. En su delirio-sueño, Antígona se enfrenta de nuevo con Creón en los siguientes términos:

"He subido ya, aunque me encuentres aquí tan abajo. Siempre estuvimos todos nosotros debajo de ti. Pues eres de esos que para estar arriba necesitan echar a los demás a lo más bajo, bajo tierra si no se dejan"²⁷.

²¹ *Ib.*, p. 82.

²² Cf. Martin Heidegger, *Brief über den "Humanismus"*, en *Wegmarken*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1967, pp. 169, 181 s. *Wozu Dichter?*, en *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1963, pp. 248-253.

²³ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 322.

²⁴ Fundadores de "esa hermandad que rescata". *Ib.*, pp. 338 s.

²⁵ La de Antígona, a diferencia de la de Perséfone, es "una primavera que no puede ser reiterada". Cf. *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, p. 204.

²⁶ Cf. *La tumba de Antígona*, p. 209.

²⁷ *Ib.*, p. 255.

La misma *razón humana* puede desplegar astucias de sometimientos mortales, como la harpía del delirio –“Diosa de las Razones disfrazada. La araña del cerebro. Tejedora de razones”–, para apresar y asfixiar en su tejido a la víctima²⁸.

En suma, estamos ante la equívoca condición del hombre que mata para dar testimonio de su *condición mortal*. “Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan”. Matan primero a los animales, luego a los otros hombres. “Siempre hay enemigos, patrias, pretextos”, asumidos como motivos para matar.

“Creen que matando van a ser los Señores de la Muerte. El Rey no lo es si no ha matado, si no mata, si no sigue matando. Y luego el Juez que no mata [...], manda matar porque él está ya en el reino de la razón pura, la ley.

Y no basta. Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. [...] matarse en uno mismo y en otro. Suicidarse en otro y en sí con la esperanza de ser perdonado por tanto crimen, por tanta muerte expandida”²⁹.

Más raigal aún es la violencia de los dioses, que supone toda buena tragedia, en la que lo divino se entremezcla con lo humano.

“Pues parece que la pasión de estos dioses fuese que sus propios hijos, dioses también, quedaran sepultados en el seno de la madre, o bien ocultos en el pecho del padre, y la no menos enconada de que el hombre no acabase de nacer”³⁰.

Cuanto más arcaicos los dioses, más propensos son a la violencia. En este caso, se alude a Uranos y Cronos, reacios a las leyes de sucesión, pero también a Zeus quien no está dispuesto a compartir su poder con los hombres. Sin embargo, es incontenible el emerger de lo humano. Diferenciándose de los dioses, no pierden su parentesco con ellos. El hombre con su sabiduría (filosofía) es de alguna manera el descendiente de los dioses de la luz, de la imagen, de la visibilidad (Apolo como el más luminoso), mientras el hombre de la tragedia saca luz de sus entrañas, de sus padecimientos y es de la estirpe del *Dios Desconocido*. Sócrates y Antígona representan esta alternativa, pero sucumbirán ante el “sacrificio que exigen los dioses para dar paso a la nueva piedad, al nacimiento de la conciencia”³¹.

²⁸ Cf. *ib.*, p. 244.

²⁹ *Ib.*, pp. 245 s.

³⁰ *Ib.*, p. 209.

³¹ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 62 s.

¿No es también violencia el *abandono* y *silencio* de los dioses en el epicentro de la *catástrofe*, la hiriente señal del Dios Desconocido, la exigencia del *sacrificio* de la doncella? La misma señal del único Dios posible, descarga todo su futuro como un rayo sobre la soledad de la doncella sacrificada, para mandar la supresión de todo sacrificio, la redención de las entrañas retorcidas de los vínculos surgidos en medio de linajes malditos. Muy próxima a Hegel, sostiene M. Zambrano que la acción y significado de los dioses se prolonga en el *páthos* de algunos protagonistas de la tragedia, por ejemplo, en Antígona³². Gracias a ello, nuestra heroína trágica instituye así el nuevo paradigma de la hermandad como salvación universal, que podrá rescatar incluso al padre-hermano y esa misma hermandad será ofrecida al imposible esposo Hemón³³. Antígona será *ella misma* por su espíritu de hermandad, una vez purificados todos sus vínculos y colocados en la luz del segundo nacimiento. Se muestra, entonces, en la trascendencia de la *mediación*.

“¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí”³⁴.

3.- La suprema meta: la nueva comunidad de hermanos

En la tragedia, el *destino* y la *libertad* se despiertan y provocan mutuamente. E incluso luchan entre sí aspirando a una posible-imposible reconciliación. Antígona ha cumplido su destino ético-poético de mujer-víctima sacrificial, de mujer-mediadora, de mujer-musa. La nueva ley que ella inspira, es situada por M. Zambrano por encima de hombres y dioses, y “del mismo destino que parecía planear sobre ellos, mudo, incognoscible. La ley en que el destino se configura y, por ello mismo, se rescata”³⁵. Deja estar unido a la destructiva fatalidad para ser sólo vida derramada en el don que hace nacer.

La alianza hermano-hermana es su cauce privilegiado. Como dijera Hegel, en ellos el lazo de sangre se aquieta, no se desean uno al otro, sino que *se reconocen mutuamente* como libres individualidades³⁶. Afirma M. Zambrano:

³² Cf. *ib.*, p. 53.

³³ Cf. M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, pp. 232 y 254.

³⁴ *Ib.*, p. 234.

³⁵ *Ib.*, p. 213.

³⁶ Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, J. Hoffmeister (Hg.), Hamburg, Meiner, 1952, p. 325.

“[...] podemos suponer que el hermano que llegó desde afuera [Polinices] –exógamo– sobre Tebas viniera a rescatarla traído por ese sueño en que se concreta la esperanza de liberar la ciudad del excesivamente denso poder ensombrecido por la endogamia llevada más allá de toda ley”³⁷.

Precisamente el hermano casado con una mujer extraña –princesa de la ciudad rival de Argos–, este hermano, aliado con príncipes extranjeros, introduce la diferencia y alteridad necesarias para dar libertad a los laberínticos vínculos familiares y de la *pólis*.

Sin embargo, ambos hermanos, Etéocles y Polinices, han de poner la violencia de la ciudad vieja, Tebas. Esa violencia separaba la verdad de la vida, contraponía vencedores y vencidos, enfrentaba el poder con el ser, no podía amar sin dividir y se excusaba siempre alegando la maldición paterna. Etéocles y Polinices no encontrarán la paz, hasta no asumir la dimensión ética de la hermandad. Por eso serán puestos en cuestión por Antígona:

“¿Sois hermanos de alguien? ¿Le habéis permitido a la hermandad que inunde vuestro pecho deshaciendo el rencor, lavando la muerte, esa que ahora tenéis, y que cuando llegue la otra, venga limpia, de acuerdo con la ley de los Dioses?”³⁸.

Con todo, el tratamiento de los dos hermanos por parte de M. Zambrano no es parejo. En cambio sí lo es, por ejemplo, para J. Anouilh, en cuya *Antigone* sostiene Creón que ambos eran igualmente canallas. M. Zambrano muestra –y en eso sigue identificada con Antígona– su preferencia por Polinices, el desposeído del poder por Etéocles. Era Polinices quien *pensaba*, porque no se resignaba ante la expansión del mal con la peste, la maldición sobre todos los elementos: el agua, el aire, la tierra y el fuego, la desconexión con los dioses, en suma, la demolición de todo sentido.

Polinices se sabe el liberador de la hermana:

“[...] vine a buscarte, Antígona hermana, para irnos a una tierra nueva, libre de maldición; a una tierra fragante como tú, para empezar la vida de nuevo. Ojalá nos hubiésemos ido los dos cuando éramos todavía niños, cuando no había pasado todavía nada. Antes de que hubiera caído sobre nosotros la ceguera de nuestro padre, la locura de nuestra madre”³⁹.

³⁷ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, p. 210.

³⁸ *Ib.*, p. 248.

³⁹ *Ib.*, p. 249.

La *libertad*, empero, no puede ser sino aliada de la *verdad*, una verdad nacida más allá de la historia apócrifa de la violencia, incluso más allá de la crueldad del sacrificio en la relación con los dioses. Para eso se impone la despedida también de las figuras violentas de los dioses.

“La verdad es la que nos arrojan los dioses cuando nos abandonan. Es el don de su abandono. Una luz que está por encima y más allá y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiere. Y nos marca para siempre”⁴⁰.

Una verdad que quizás opere el viraje del *paraíso perdido* hacia el *paraíso prometido*, en otra tierra, una tierra virgen que sustente la *ciudad nueva* y que, en la voz de los hermanos, nos revele nuestro *nombre* verdadero e inconfundible, un nombre *propio* como signo del *reconocimiento* real-efectivo. Polinices proyecta

[...] en una tierra nunca vista por nadie, fundaremos la ciudad de los hermanos, la ciudad nueva, donde no habrá ni hijos ni padre. Y los hermanos vendrán a reunirse con nosotros. Nos olvidaremos allí de esta tierra donde hay siempre alguien que manda desde antes, sin saber. Allí acabaremos de nacer, nos dejarán nacer del todo. Yo siempre supe de esa tierra. No la soñé, estuve en ella contigo, cuando creía ése que yo estaba pensando.

En ella no hay sacrificio, y el amor, hermana, no está cercado por la muerte.

Allí el amor no hay que hacerlo, porque se vive en él. No hay más que amor.

[...] Allí van los ya nacidos, los salvados del nacimiento y de la muerte. [...] la claridad es perenne. Y las plantas están despiertas, no en su sueño como están aquí; se siente lo que sienten. Y uno piensa, sin darse cuenta, sin ir de una cosa a otra, de un pensamiento a otro. Todo pasa dentro de un corazón sin tinieblas”⁴¹.

Este texto resulta una magistral descripción de la *ciudad nueva* bajo la *Ley nueva*, que está por encima de la oposición hegeliana (con base en Sófocles) de la *ley humana* y la *ley divina*. En este sentido tiene, como la *ciudad de Dios* agustiniana, un estatus transhistórico, escatológico y parece identificarse con el proyecto de Antígona. No obstante, líneas más abajo, Polinices opta por una *utopía*, es decir, por su realización aquí en la tierra. “Y con ella [Antígona] al lado, si tú [Etéocles] me hubieras dejado entrar, en la ciudad vieja, aquí en

⁴⁰ *Ib.*, p. 250.

⁴¹ *Ib.*, pp. 251 s.

la tierra, aquí en nuestra tierra, hubiéramos edificado la ciudad nueva: la de los hermanos⁴². Es posible que A. Bundgård se hubiera apoyado en este último texto, para contrastar ambos proyectos⁴³. Con todo, cabe pensar gracias a la unión de los hermanos, Polinices y Antígona, una *mediación* y fecundación mutua entre la dimensión real e ideal de la *ciudad nueva*.

4.- Coda poética: trascender de cara a la muerte

Se ha señalado acertadamente que M. Zambrano concibe *La tumba de Antígona* según el modelo del teatro medieval: los misterios y los autos sacramentales, piezas litúrgicas en las que la vida remite a la muerte y la muerte a la vida. Los diferentes personajes con quienes dialoga Antígona, son representaciones alegóricas de ciertas ideas encarnadas algunas de ellas en la historia contemporánea de España⁴⁴. Podemos hablar de un *drama*, porque Antígona es una “conciencia auroral”, naciente. Una conciencia que es al mismo tiempo autoconciencia, capaz de dialogar consigo misma y con los otros personajes que visitan la tumba convocados por el delirio de Antígona.

El drama consta de un extenso prólogo y doce episodios. Dos de ellos titulados “Antígona” le sirven de marco (episodio uno y once), trazando un horizonte que se ensancha. En el primero, Antígona comprende su posición límite de enterrada viva, de exiliada, “ni en la vida, ni en la muerte”⁴⁵, con el único diálogo posible: con los dioses y los muertos. En el undécimo, se plantea la “*Nueva Ley*”, trascendente respecto de la ley humana y de la de los dioses, a cuya luz cabe hablar de otra *patria*, otro *pueblo*. Expone la voz del exiliado, del *elegido* (para el sacrificio), “el que ha sentido el peso del cielo sin una tierra que lo sostenga”⁴⁶. El segundo episodio, titulado “La noche”, ilumina con la tenue claridad nocturna el propio destino de Antígona, ahora empuñado por ella. “Cuánto rumor en el silencio, cuánta vida en mi muerte, cuánta sangre en mis venas aún, cuánto calor en

⁴² *Ib.*, p. 252.

⁴³ Cf. Ana Bundgård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 302 s.

⁴⁴ Cf. Monique Dorang, *Die Entstehung der ‘razón poética’ im Werk von María Zambrano*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995, pp. 145-149. A. Bundgård, *op. cit.*, pp. 300 ss.

⁴⁵ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 224.

⁴⁶ *Ib.*, p. 259.

estas piedras⁴⁷. Son las piedras de su tumba - que es cuna, nido, casa, el claro de la voz y de la escucha. Es la experiencia de la *soledad* más extrema. Incluso sus presuntos aliados -los amados *muer-tos* a quienes enterró ritualmente, los *dioses* a quienes honró- la han abandonado. Sólo así podrá llevar a cabo lo más profundamente humano: darse nacimiento a sí misma. Sostiene M. Zambrano que en esa tarea fracasó su padre Edipo, quien no superó la fatalidad del nacimiento, apegado a la placenta de su madre. Edipo pertenece a "los que han fallado al nacer y no se disponen a seguir naciendo interminablemente"⁴⁸, según lo exige el movimiento humano de trascendencia, "acabar de nacer tanto como que sea permitido"⁴⁹. Esta sublime tarea ética la cumple justamente Antígona en su tumba, tumba que la aprisionaba ya antes como maldito destino familiar, antes de esta definitiva de piedra. La *noche* es, como para Hölderlin, la "noche sagrada" del más radical abandono de los dioses, abandono que otorga la *libertad* para el nacerse a sí mismo.

"Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba.

[...]

Nació para ti, amor; me devora la piedad de piedra.

La piedad sin dioses. -¿Dónde los dioses, dónde? ¿Adónde se fue el amor, y los dioses, adónde?- Y ahora es de noche, la noche. Ahora es la noche.

Iré a nacer aquí, ahora"⁵⁰.

Reaparece el *Leitmotiv* de Antígona en esta otra variación, conservando no obstante su núcleo trágico: el desgarramiento entre el *amor* y la *piedad*. Nuevamente retorna en su diálogo con Hemón. Éste le indica que su *nacimiento* (el de Antígona) ha de acontecer junto él, su esposo, como una liberación de la trágica historia familiar. A lo que Antígona replica: "Y me devoraron no ellos, sino la Piedad"⁵¹. Sólo su sacrificio puede instaurar la mediación ansiada.

El tercer episodio se titula "Sueño de la hermana". La *hermana* es Ismene o Araceli, indistintamente. Como en la versión kierkegaardiana, lo que hermana es precisamente un *secreto* compartido o el destino que se develará con la acción de Antígona. Es acompañar al

⁴⁷ *Ib.*, p. 225.

⁴⁸ M. Zambrano, *El sueño creador*, p. 84.

⁴⁹ *Ib.*, p. 80.

⁵⁰ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 226.

⁵¹ *Ib.*, p. 253.

padre (Edipo), lavar al hermano (Polinices). Es secreto compartido, aunque parezca contradictorio, porque, al decir de Antígona (María Zambrano) “no sabíamos y sabíamos”. *Saber trágico* es este saber a medias. Y, en el caso de Edipo, resulta un saber engañoso. En el caso de Antígona, es un ir y venir, un fluir como agua que no deja endurecer la sangre derramada, en “tierra prohibida”, la del límite. Es también la *tierra* ofendida por la *historia*, tierra a la que se le rehúsan los *muertos* y “le echan criaturas vivas”. Confiesa Antígona: “Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir”⁵².

El cuarto episodio “Edipo”, muestra al padre-hermano-rey en toda su ambigüedad. ¿Es un *dios* (sabio y poderoso, Antígona nace de su pensamiento como Atenea de la cabeza de Zeus) o un *hombre* (entregado al error, al olvido, “enredado en su raíz”, envuelto “en la oscuridad del paraíso primero”)?⁵³. Se muestra en espejo también la ambigüedad de la condición de Antígona: *desterrada* primero, *enterrada* después. Edipo le pide que ella, que está en el lugar del *nacimiento* definitivo (la tumba), le ayude a él a *nacer*. En ese momento, Antígona descubre y asume su destino de *mediadora* del *nacer* esencial.

En el quinto episodio tiene lugar el diálogo de Antígona con “Ana, la nodriza”. Según A. Bundgård, simboliza “la sabiduría ancestral y el inconsciente colectivo”. En tanto tal, goza del anonimato y cierta invisibilidad. La afinidad con Antígona resulta clara en las mismas palabras de Ana:

“[...] somos las dos de esa gente a la que nunca les pasa nada, nada más que lo que les está pasando a los demás, libres como el agua, encadenados por el amor y por la pena de verlos sufrir y equivocarse día tras día. [...] estar viendo [...] sin poder remediarlo, lo que está pasando, lo que va a pasar; lo que les está pasando sin que ellos lo sepan, ni quieran”⁵⁴.

Si leemos bien, sorprenden estas características tan propias del *coro* en la tragedia. Cabe inferir que la afinidad electiva entre Ana y Antígona las inviste como coreutas que expresan la sabiduría, las creencias y las apreciaciones populares. Ambas serían mujeres-pueblo, lo cual sugiere Sófocles respecto de Antígona en la réplica de

⁵² *Ib.*, p. 230.

⁵³ *Ib.*, pp. 232 s.

⁵⁴ *Ib.*, p. 236.

Hemón a Creonte⁵⁵, y, a su vez, la autoconciencia de Antígona misma recoge la callada aprobación de su pueblo⁵⁶.

“La sombra de la madre” cubre el sexto episodio. Si bien se alude a Yocasta, la dos veces madre (en realidad, madre y abuela de Antígona) su significante abarca hasta la Madre Tierra, la Madre primordial. La *sombra* es, por cierto, la mancha de la culpa trágica y, a su vez, la oscura entraña de la Tierra, madre de vida. “Y ella [Yocasta] se va purificando con tierra, pues que de la tierra es y a ella se parece. Y la Tierra es negra y tiene en sus adentros, en sus entrañas, luz. Tiene entrañas de luz la Tierra”⁵⁷. A. Andreu ha visto aquí con razón una variante de la Sofía gnóstica y su potencia de eterno nacimiento⁵⁸. La clave de la vida está en la conjunción de la Madre-fuerza de los dioses en el firmamento abisal con el Mar y sus profundidades infernales.

“Pues que todas las cavidades de la Tierra, del Cielo y de los Mares, aun sin nombre, donde están los seres sin nacer y los muertos, reposan en el seno de la Grande Madre. Su regazo abraza todo lo que ha nacido, bien o mal, por eso. Sólo porque nació. Y luego, sí, así lo creo, luego lo dejará nacer otra vez. Se los entregará a la luz. Mas antes, tenemos que volver a Ella, otra vez. Allá abajo en la Tierra”⁵⁹.

Antígona se ve a sí misma en medio de este desgarramiento trágico entre la Madre negra, sombra, y la Madre luz, entre la vida y la muerte, un camino de sombras en busca de la luz. Sólo de esta manera es el paradigma de la *nascencia*.

El contrapunto más agudo se marca, en el séptimo episodio, entre Antígona y la harpía, la urdidora de razones, como ya se dijo en el tercer apartado. Es la diferencia entre la *Ley del Amor* (Antígona) y la *Ley del Terror* (harpía, “la araña del cerebro”). Antígona afirma su papel de unificar el *amor* y la *piedad*, con la convicción de no ser abandonada por el amor, su guía. “Vino él a mí y me condujo”⁶⁰.

⁵⁵ “Pero a mí, en cambio, me es posible oír en la sombra los acentos con que lamenta la ciudad a esa joven, como la menos merecedora de todas las mujeres de perecer del modo más infame, pues no permitió que su hermano, caído de herida mortal, fuera, insepulto, destrozado por los perros voraces o por algún ave de rapiña. ‘¿No es ella merecedora de una áurea recompensa?’ Tal es el clandestino rumor que corre sigilosamente”. Sófocles, *Antígona*, trad. L. Gil, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 59 (v. 692-700).

⁵⁶ *Ib.*, p. 49 (v. 504 s.).

⁵⁷ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 239.

⁵⁸ Cf. Agustín Andreu, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 246.

⁵⁹ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 240.

⁶⁰ *Ib.*, p. 245.

El episodio octavo, “Los hermanos”, ya fue abordado en su aspecto de *violencia* (guerra civil, desgarró de la humanidad) en el punto 2 y en su propuesta de una refundación de la comunidad bajo el signo del *amor* en el 3.

En el noveno episodio se presenta Hemón ante Antígona, diciéndole: “yo soy el único que ha muerto por ti, por tu amor”⁶¹. La invita a *nacer* con él. A su vez, es invitado por Polinices a unirse al proyecto de la “ciudad de los hermanos”. Creyendo interpretar el deseo de Antígona, Hemón le dice: “seré tu esposo-hermano”⁶².

En el décimo episodio ingresa Creón ofreciendo su clemencia y el volver al mundo de los vivos y a lo alto del poder. Es rechazado abruptamente por Antígona en los siguientes términos: “Ya no perteneces a tu reino”⁶³, el del dominio violento. “[...] estoy más allá de donde a un alma humana le es dado volver”⁶⁴.

La autora nos ha hecho descender a la tumba de Antígona para descubrirla como la matriz que va de la fecundidad a la creatividad. El último tramo de esta vía iniciática (episodio doce) nos enfrenta con el enigma de los dos desconocidos, quienes se disputan a Antígona.

Arriesgamos la hipótesis interpretativa de que se trata de la “amante lucha” entre el *poeta* (desconocido primero) y la *muerte-Dios Desconocido* (desconocido segundo). Por extensión, el desconocido primero, en la medida en que dialoga con la filosofía —cosa que, por cierto, ocurre en los escritos de María Zambrano— se desarrolla como la *razón poética*, tan característica de nuestra autora. En ella, poesía (ficción) y realidad se permean mutuamente. Ana Bundgård interpreta que este/a poeta-filósofo/a es la misma María Zambrano, autora de *La tumba de Antígona*.

“La protagonista [Antígona] encarna el pensamiento de la autora, y ésta, a su vez, interviene directamente en la diégesis del drama, acudiendo ella misma a la tumba de Antígona en la figura de uno de los dos ‘desconocidos’ que dialogan con la protagonista en la última escena de la obra. Zambrano ‘habla’ por medio del ‘Desconocido primero’”⁶⁵.

A su vez, M. Zambrano no vacila en invocar la compañía de Hölderlin⁶⁶, el poeta-filósofo, y a Kierkegaard⁶⁷, el filósofo-escritor,

⁶¹ *Ib.*, p. 253.

⁶² *Ib.*, p. 254.

⁶³ *Ib.*, p. 255.

⁶⁴ *Ib.*, p. 256.

⁶⁵ Ana Bundgård, *op. cit.*, p. 294.

⁶⁶ Cf. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 313 s., *La tumba de Antígona*, p. 217.

⁶⁷ Cf. M. Zambrano, *La tumba...*, p. 218.

dignos representantes de la *razón poética* promovida por nuestra autora.

Las notas identificatorias del desconocido segundo (en nuestra presunción puede ser la muerte o el Dios Desconocido) son: se trata de una presencia horadada de ausencia, no se muestra, es innombrable, que —de un modo oculto— todo lo impregna, como es propio de lo *sagrado*. La muerte, transformación de lo visible en invisible, es un transponer el umbral hacia lo *otro*, funda *piedad* y comunica misteriosamente con lo *sagrado*. Entrambos, la *muerte* con su anclaje en lo *sagrado*, son el inefable sustento de la palabra. El desconocido segundo dice de sí: “Suelo pasar muy de prisa, ando atareado: me mandan, me piden”. El poeta-filósofo, desconocido primero, lo retrata de la siguiente manera: “Pareces una aparición, una figura de esos sueños que luego nos acompañan”. Dice el desconocido segundo, la muerte o el Dios Desconocido, que Antígona no le pertenece, porque en verdad ha de vivir aún su vida y morir su muerte. Y, sin embargo, al final se la lleva⁶⁸. Dios enmascarado de la *tragedia*, el Dios Desconocido tiene una especial predilección por Antígona. Recordemos que el mismo Sófocles enmarca su tragedia homónima con una invocación a Dionisos al comienzo y en el coro final⁶⁹. “La joven doncella rinde tributo al dios de los muertos, al ‘Dios desconocido’, nombre con que se conocía en la Grecia preolímpica a Dioniso, dios del reino de abajo”⁷⁰. Se ha vulgarizado la interpretación de Dionisos como el dios de la vida, que ciertamente lo es, pero no se advierte que se trata de la *vida* como totalidad, capaz de abrazar también a la muerte.

El desconocido primero, el poeta-filósofo, canta para labrar la inmortalidad de la heroína trágica. Sabe de esa potencia constituyente de ser. Dice:

“[...] puedo bajar a los pozos de la muerte y del gemido y puedo subir; entro en el laberinto y salgo. Y siempre de estos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo arriba en medio de las gentes, a que cuente su historia en voz alta. Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos.

Tengo tantas palabras aquí en el pecho, agolpándose en mi garganta”⁷¹.

⁶⁸ Cf. M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, pp. 263-265.

⁶⁹ Sófocles, *Antígona*, p. 80 (vv. 1151-1154).

⁷⁰ M. Gómez Blesa, *La razón mediadora*, p. 243.

⁷¹ *Ib.*, p. 263.

El desconocido segundo (la muerte, el Dios Desconocido), le dice al poeta-filósofo que no tema por sus palabras, ya que no son de él sino para darlas; que, además, no tema por Antígona, ya que nunca se irá del todo, que tendrá vida y voz mientras haya hombres y siga la historia.

El poeta-filósofo quiere acercarse a Antígona y recoger su voz en el silencio de la noche. La muerte, el Dios Desconocido le advierten que la oirá mejor desde lejos, quizás mediando ese abismo que ellos (la muerte, el Dios Desconocido) suponen. Le aseguran: "tú la oirás primero. Y esas palabras que se aglomeran ahora en tu garganta, saldrán sin que lo notes. Su voz desatará tu lengua"⁷². El canto del poeta-filósofo surge así a contramuerte y desde la sacralidad del Dios Desconocido, su inspiración son aquellos que no separaron la *vida* buena de la buena *muerte*, ni lo *divino* de lo sagrado, ni lo *humano* de lo *divino*.

Como figura femenina, Antígona emerge de las entrañas, de los ínferos del alma y de la ciudad, para dar nacimiento al mismo tiempo a la *libertad* y a la *conciencia*. Ellas son las floraciones de su *páthos* más profundo. "El amor, la piedad, la inocencia y el conocimiento poético son algunos de esos sentimientos que confluyen en la figura de Antígona"⁷³.

5.- Consideraciones finales

Para provocar la actualidad de Antígona, María Zambrano ha operado algunas dis-torsiones hermenéuticas –en el sentido en que Vattimo interpreta la *Verwindung* heideggeriana⁷⁴– a la presentación de Sófocles.

En primer lugar, la Antígona zambraniana no se suicida. En ese entretiem po que le es concedido entre la *vida* y la *muerte*, trabaja en el *nacimiento* de su propio ser. En su delirio, extiende la *nascencia* a los personajes que la visitan en la tumba y, por medio de la hermandad universalizada, la dona a todos los hombres.

⁷² *Ib.*, p. 264.

⁷³ Ana Bundgård, *Más allá de la filosofía...*, p. 301.

⁷⁴ Cf. G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 151 s. Según indicaciones del mismo Heidegger, "*Überwindung*" es una superación no al modo hegeliano, sino como un *rebasamiento* que implica *aceptación* y *profundización*. Basándose en la etimología de la palabra alemana, Vattimo le asigna una triple valencia: convalecencia, distorsión y resignación.

Hemón no entra vivo en la tumba. Se mata antes para encontrarse con Antígona, que él supone muerta⁷⁵.

Ismene no es hermana repudiada, sino la amada por Antígona, a la que lleva siempre consigo.

Aparece, como en la *Antigone* de Anouilh, una nodriza. M. Zambrano la llama Ana. Ella es la metáfora de la madre tierra, de la sabiduría ancestral y del inconsciente colectivo.

Qué sea Antígona para nuestra autora, nos lo reitera el *Leitmotiv* con sus variaciones de persona y tiempo. Recordémoslo, en orden cronológico, según los textos ya citados:

El primer texto procede del artículo "El delirio de Antígona" (1948). El nudo trágico es, como ya dijimos, el desgarramiento entre el *amor* y la *piEDAD*. Aquí tiene el alcance arquetípico universal y marca el despertar de un saber-sentir las entrañas como condición de la nascencia.

"Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad, y qué hacer con estas entrañas que gimen y siento por primera vez, cuando ya no es tiempo"⁷⁶.

El segundo texto se refiere a su hermana Araceli a quien la historia le impuso el sacrificio de Antígona, la tortura y la muerte de su marido. Fue escrito entre 1949 y 1953, aunque recién lo publicara en 1989.

"[...] porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad. Porque no había conocido más acción que la piadosa, sin mezcla ni esperanza. [...] Una conciencia inocente que vigila movida por la piedad; sí, Antígona"⁷⁷.

Luego, en 1967 publica la obra decisiva: *La tumba de Antígona*. De ella proceden las dos citas siguientes. En la primera, la tumba devora toda adherencia a la vida, a los dioses, a los vínculos del amor. En la noche se prepara la soledad y la aurora del nacimiento propiamente humano, no fatal, sino libre. En la otra cita es la *piEDAD* como "el saber tratar adecuadamente con lo otro"⁷⁸, la que libera de las adherencias laberínticas y universaliza el horizonte. Aquí ya está presente la identificación del personaje (Antígona) con la autora (M. Zambrano).

⁷⁵ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 244.

⁷⁶ M. Zambrano, "Delirio de Antígona", en *Orígenes*, nº 18, p. 19.

⁷⁷ M. Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Araces, 1998, p. 261. El texto originario, escrito durante el exilio en La Habana, data de 1952.

⁷⁸ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 203.

“Nacía para ti, amor; me devora la piedad de piedra.

La piedad sin dioses.— ¿Dónde los dioses, dónde? ¿Adónde se fue el amor, y los dioses, adónde?— Y ahora es de noche, la noche. Ahora es la noche.

Iré a nacer aquí, ahora”⁷⁹.

“Y me devoraron no ellos [los miembros de la familia], sino la Piedad”⁸⁰.

Por último, en 1985, nuestra autora firma el prólogo a *Senderos*, libro que reúne *Los intelectuales en el drama de España* y *La tumba de Antígona* en una nueva edición de 1986. Insiste en la penetración entre Antígona y María.

“[...] ‘nacida para el amor he sido devorada por la piedad’”⁸¹.

Identificado el núcleo trágico, corresponde buscar la reconciliación, un saber fruto del aprendizaje a través del sufrimiento (al modo de Esquilo y Sófocles). Y, entonces, Antígona se yergue como figura *mediadora*. Esto expresa de modo señero el “territorio intermedio y confluyente”⁸² abierto por el pensamiento de M. Zambrano. Heidegger, en su viraje de la mano de Hölderlin, permite ver a Antígona como *mediación* entre el “primer comienzo” del pensar y su “otro comienzo”. M. Zambrano nos muestra una Antígona como figura *mediadora* entre Dionisos y Cristo. El vaso comunicante es el “Dios desconocido”. Por un lado, se trata del nombre preolímpico de Dionisos; por el otro, el discurso de San Pablo en el Areópago lo convierte en preuncio de Cristo como divinidad de la resurrección⁸³. El resultado que arroja la mediación de Antígona es una *hermandad*, alumbrada por la *nueva ley*, una hermandad como protagonista redentora, capaz de convertir la historia trágica en una historia ética. Su *razón poética mediadora* supo señalar hacia la vida que hay en la muerte y la muerte que hay en la vida, y sobre todo la *nueva piedad* no separada del *amor*.

M. Zambrano recrea una Antígona que es tanto un *arquetipo* como una *verdad-profecía*. Ella permite comprender la historia *trágica* en orden a su redención. Es una gota de luz en la sangre, una llama que se alimenta de su centro oscuro. Funda una conciencia

⁷⁹ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 226.

⁸⁰ *Ib.*, p. 253.

⁸¹ M. Zambrano, *Prólogo, Senderos*, p. 8.

⁸² Cf. Jesús Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008, T. I, p. 96.

⁸³ *Los hechos de los apóstoles*, 17, 23.

auroral, muy diferente a la cartesiana, porque ella es generadora de *nascencia*. Por su desposorio con Dionisos, el Dios Desconocido, podría clamar como Hölderlin: "lo sagrado sea mi palabra"⁸⁴. Las palabras finales de la Antígona zambraniana: "Amor tierra prometida" cifran el sentido último de su muerte y sus bodas con el Dios Desconocido. Muriendo, deja a su descendencia espiritual el *amor* como tierra prometida. Por eso, cual Perséfone nunca la poseerá del todo la muerte. Despertará incesantemente el canto vivificante del fascinado poeta-filósofo, que es el canto de la primavera más decisiva.

⁸⁴ "[...] das Heilige sei mein Wort". Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*, ed. bilingüe, trad. F. Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1977, pp. 74 s.

**LA FIGURA DE "FAUSTO"
Y SU INCLUSIÓN FILOSÓFICA
EN LA FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU
DE HEGEL**

JORGE EDUARDO FERNÁNDEZ

Parto de la consideración general de la figura de Fausto como un arquetipo sapiencial de estatura equivalente a Edipo o a Job. Rastrear sus orígenes nos remonta, en principio, a algunas representaciones surgidas a fines de la Edad Media y a la posterior referencia histórica al Johannes Faust, el príncipe nigromante, nacido en Wurtemberg alrededor de 1480. Posteriormente se encuentran antecedentes en los *Wolfenbütel Handschrift* escritos alrededor de 1570, halladas en el siglo XIX y publicadas por primera vez en 1892. A estos manuscritos hay que sumarle la *Historia von D. Johann Faust* de Johann Spies, publicada en 1587, y luego la ya más conocida *The tragical History of the life and death of doctor Faust*, de Christopher Marlowe editada en Londres en 1616. Llegamos de este modo al *Faust* de Goethe, obra inspirada según cuenta su autor en una representación con títeres que vio en su infancia. A todo esto hay que sumarle la ópera de Charles Gounod, estrenada en París en 1859, el local *Fausto* de Estanislao del Campo editada en 1943, el *Doktor Faust* de Thomas Mann en 1947. También pueden incluirse la novela *Mephisto* que en 1936 escribiera Klaus Mann y el film basado en ella de István Szabó de 1981.

Más allá de estos datos, quiero destacar que la figura de Fausto ronda los escenarios en tiempo de nacimiento de la modernidad, por ello cabe considerarla como un arquetipo en el cual se plasman los destinos del sabio y del mundo moderno. Aclarando que, decir moderno, no le quita relieve actual a esta figura, sino todo lo contrario.

¿Reemplaza "Fausto" a las figuras de Edipo o de Job? De no ser así ¿Cómo se complementa con ellas? La tesis que al respecto quie-

ro arriesgar consiste en sostener que a la cultura contemporánea pareciera faltarle una representación figurativa de la inocencia y a causa de ello se hace dificultosa además la consiguiente reflexión conceptual sobre el tema. No sólo el bien y el mal han sido borrados del horizonte tras la desaparición del mundo moral, sino que, de este modo, la inocencia ha quedado indeterminada en los distintos intentos de disolución de la culpa y sus formas de alienación.

En este sentido cabe introducir una diferencia entre Fausto y Edipo, y aún más entre Fausto y Job; en Edipo y en Job encontramos un persistir en la inocencia que en Fausto pareciera desaparecer. En este artículo me dedicaré solamente a considerar la figura de "Fausto" según la presenta Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, dejando la reflexión sobre la inocencia y la relación de Fausto con Edipo y Job para un próximo escrito.

1. Goethe y Hegel

Si tenemos en cuenta algunas consideraciones generales acerca del vínculo entre Goethe y Hegel, éstas pueden servirnos para comprender mejor la cercanía entre la *Fenomenología del espíritu* y la edición de la primera parte del *Fausto*.

El intercambio entre Goethe y Hegel, sin llegar a ser de amistad, contiene varias referencias y consideraciones recíprocas. Todas ellas en su mayoría son planteadas desde cierto reconocimiento de la fama de Goethe, ya ganada por entonces.

En lo referente a la *Fenomenología del espíritu*, digamos que Hegel contaba en 1807, año de la primera edición de esta obra, con los esbozos de la primera parte del *Fausto* editados en Leipzig en 1790. Por otra parte sabemos que la composición de la totalidad del *Fausto* atraviesa prácticamente toda la vida literaria de Goethe. Comienza a escribir los primeros esbozos en 1771, cuando Hegel tenía tan solo un año, en 1808 edita completa la primera parte, la segunda aparece en 1825 y, la obra completa data de 1831 cuya edición es póstuma.

Karl Löwith comenta al respecto: "El mismo año de 1806, cuando Napoleón pasó por Jena y Weimar, Hegel terminaba la *Fenomenología del espíritu* y Goethe la primera parte del *Fausto*". En la obra de Hegel encontramos menciones a la de Goethe a quien le reconocía un

¹ Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche*, trad. Emilio Estiú, 2ª Ed., Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1974, pág. 17.

implícito padrinazgo. En una carta del 24 de abril Hegel le escribía a Goethe: "Cuando abarco con la mirada la marcha de mi desarrollo espiritual, lo veo a usted entrelazado conmigo por todas partes, y yo podría llamarme hijo suyo"². Los puntos en común señalados por los comentaristas subrayan la cercanía entre "la intuición goetheana del fenómeno originario y el concepto hegeliano de absoluto", cercanía que, bien puede ser aplicada también en general a Fichte y más especialmente a Schelling.

Para hacernos una idea de la actitud de Goethe con Hegel vale como ejemplo un pasaje de la carta dirigida a Schiller en 1803: "En cuanto a Hegel —escribe Goethe— he estado pensando si no podría ayudársele mucho si alguien le enseñase algo sobre la técnica de la retórica. Es un ser humano realmente excelente, pero sus declaraciones se prestan a demasiadas objeciones". Y años más tarde con la aparición de la *Fenomenología del espíritu*, Goethe le escribía a su amigo Knebel: "Estoy ansioso por ver una presentación de su modo de pensar: tiene una cabeza tan extraordinaria, y encuentra tantas dificultades para expresar sus ideas"³.

Evitamos, por tratarse de una obra literaria, caer en el desatino de pretender explicar o resumir el contenido del Fausto. Nos compete sí, la ardua tarea de brindar una resumida explicación de la *Fenomenología del espíritu*, de modo tal que podamos situarnos en el pasaje en cual Hegel desarrolla lo que consideraríamos, en sentido amplio, una interpretación filosófica del Fausto.

Como ya indicamos la primera edición de la *Fenomenología del espíritu* data de 1807. A la hora de su escritura Hegel contaba con el conocimiento de los escritos sobre el Fausto anteriores a la edición de su primera parte en 1808, esto incluye el "Urfaust" al que se le suman escenas del Fausto (*Schriften*, Band 7, Leipzig, 1790). No obstante esta lectura, en parte fragmentaria, la penetración filosófica que Hegel realiza del texto es admirable.

La *Fenomenología* fue concebida por este filósofo como la primera parte del sistema. Ella contiene el camino de formación (dialéctica) necesario para iniciar el desarrollo puro de la ciencia, el cual le corresponderá a la *Ciencia de la lógica*, pensada entonces por Hegel, como la segunda parte del sistema.

Este camino supone la formación de un sujeto - protagonista, que va pasando por diversos niveles de experiencias que parten del co-

² Löwith, pág. 18.

³ Walter Kaufmann, *Hegel*, trad. Victor S. de Zabala, 2ª Ed., Madrid, Alianza, 1979, pág. 111.

nocimiento más simple e inmediato hasta llegar a las formulaciones más elevadas del saber. En este sentido la *Fenomenología del espíritu* tiene características semejantes a las llamadas novelas de formación. Ya algunos discípulos de Hegel y sus primeros comentaristas comparan la *Fenomenología del espíritu* con la *Divina comedia* de Dante, o, como en el caso que nos interesa, con el *Fausto* de Goethe⁴; para ellos esta obra capital de Hegel era considerada como una verdadera obra de arte filosófica.

Agregando otras características a la comparación, digamos que el mismo Hegel presenta la trama de la *Fenomenología del espíritu* con la imagen de una representación teatral en la cual la conciencia se sabe objeto y protagonista de la experiencia. La experiencia incluye tanto aquello que aparece en escena como también lo que se oculta tras el telón⁵. Por ello mismo Hegel llama "dialéctico" al camino de la experiencia, porque en él lo oculto o *no-apareciente* conforma una unidad con lo que aparece.

La *Fenomenología del espíritu* contiene el derrotero de formación de la conciencia hasta que ella alcanza a concebirse como saber del espíritu. Está conformada por un Prólogo, una Introducción titulada en su primera edición: "*Ciencia de la experiencia de la conciencia*", y ocho capítulos.

A decir verdad la *Fenomenología del espíritu* es una obra cuya estructura no se deja exponer fácilmente. Hegel no se propone simplificar para el lector el camino de formación de la conciencia, sino que éste es el resultado del camino que el mismo Hegel ha efectuado en esta búsqueda. El camino de la conciencia no es simple y mucho menos unilineal.

Tal camino está desarrollado mediante "figuras" en las cuales la conciencia va haciendo la experiencia de reconocerse a sí misma. Cada figura representa un momento de exteriorización e introspección de la conciencia. De este modo el recorrido de cada una de ellas incluye el tránsito a la siguiente, urdiéndose de este modo la trama fenomenológico-dialéctica.

Lo significativo es que en la misma obra de Hegel la noción de figura, y con ello su función y aporte, se va incrementando en la misma

⁴ Rudolf Haym, *Hegel und seine Zeit*, Berlín, 1857, pág. 239 y Kart Rossenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben*, Berlín, 1844, págs. 206 ss. Kaufmann, *op. cit.*, pág. 128.

⁵ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hg. Hans-Friedrich Wessels y Heinrich Clairmont, Felix Meiner, Hamburg. G. W., Band 9, 1988. En adelante: PhG. Pág. 118.

medida en que esto ocurre con la conciencia. Es así que Hegel, llegado el capítulo VI, hace explícita de distinción entre “las figuras de la conciencia” y “las figuras de un mundo”. Las figuras de la conciencia son figuras abstractas y gestan el desarrollo de los cinco primeros capítulos, las figuras de un mundo pertenecen al desarrollo del espíritu en cuanto tal, ellas son concretas en tanto corresponden a una realidad efectivamente histórica y componen el contenido del capítulo VI.

2. Fausto en la *Fenomenología del espíritu*

La referencia al *Fausto*⁶ de Goethe en la *Fenomenología del espíritu*⁷ de 1807, se encuentra desplegada por Hegel en escasas tres páginas del capítulo V dedicado a la razón (*Vernunft*). Estas páginas nos permiten delimitar un ámbito de relación entre ambas obras que vale como un peculiar ejemplo de relación entre literatura y filosofía.

En el mencionado pasaje nos encontramos con el salto de la autoconciencia, que bien podemos considerar ilustrada, hacia el romanticismo comprendido en la “necesidad” (*Notwendigkeit*) concebida por Hegel como fondo oscuro, destino, desde donde procede el impulso (*Trieb*) para actuar.

Si nos proponemos adelantar, al menos a modo de tesis de lectura, cuál es el punto de encuentro temático entre la *Fenomenología del espíritu* y el *Fausto*, me animaría a decir que se trata del origen de la negatividad. De este modo, podríamos encuadrar el tema a tratar bajo el título: la realización de la individualidad moderna y el origen de la negatividad.

Al respecto podemos recordar el siguiente diálogo entre Fausto y Mefistófeles:

Fausto; “¿Quién eres tú?”

Mefistófeles responde: “Una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre obra el bien”.

Fausto: “¿Qué viene a significar ese enigma?”

Mefistófeles: “Yo soy el espíritu, que siempre niega, y con razón, pues todo lo que nace, es apreciado que perezca”⁸.

⁶ Goethe, *Faust*, Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Blasing, 1887.

⁷ PhG, pág. 240 ss..

⁸ Mephistopheles. “*Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*”. Faust. *Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?*

Mephistopheles. “*Ich bin der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, Ist wert, daß es zugrunde geht:...*”.

Me apoyo en esta cita del *Fausto* más allá de poder casi fehacientemente suponer que Hegel no alcanzó a leerla antes de su redacción de la *Fenomenología del*

Como anticipamos, Hegel sitúa al *Fausto* en torno a lo que titula: *La realización de la autoconciencia racional a través de sí misma*. El tema, que posee características netamente modernas, contiene la realización del individuo mediante su propia acción. Recordemos que en un contexto semejante *Fausto* se debate en cómo traducir el principio del Evangelio de Juan: “*El espíritu acude en auxilio. De improviso veo la solución y escribo confiado: ‘En el principio era la Acción’*”.

Volviendo a Hegel, al tratarse de una realización hay que destacar que esto implica un traspaso de la mera actitud observante de la razón, a la práctica, a la acción de la autoconciencia de realizarse a sí misma a través de sí misma. Se trata de la razón obrante, actuante, desde la cual la autoconciencia supone que lo que en ella es responde a la misma racionalidad que ella ha alcanzado.

Desde allí se empieza a comprender que esta tragedia de la autoconciencia consiste –según Hegel– en aquello que suele ocurrir en toda tragedia, que ella, la autoconciencia, no va a encontrar aquello que suponía y esperaba.

A continuación Hegel define el tópico donde se lleva a cabo esta realización en torno a una cuestión sumamente interesante en lo que se refiere a la unidad de la *Fenomenología del espíritu*. Hasta entonces se comprendía la realización del individuo de manera integrada a la vida de un pueblo. Hegel denomina a esta forma de vida de un pueblo la sustancia ética. Por ello hay que señalar que la tragedia de *Fausto*, en clave hegeliana, es la del individuo que busca su realización más allá, entendiéndose de manera independiente, a la realización de la comunidad e incluso de la conciencia que rige su obrar mediante el deber surgido en el firmamento de su esencia moral.

En este caso lo que mueve a la autoconciencia a realizarse es la pulsión natural que se encuentra en ella misma y que prefiere la vida al saber.

Como veíamos, el sujeto de razón no permanece en actitud de observación pasiva, sino que, consciente de su racionalidad, se siente impulsado a la realización de su naturaleza. Esta realización tendrá en la *Fenomenología del espíritu* sus “momentos” de desarrollo, acompañados cada uno de ellos por distintas “figuras” literarias. El primero, y al que nos dedicaremos especialmente, titulado: “Placer y

espíritu. En este sentido la cercanía con Schelling es más nítida. Compárese el texto citado con la siguiente frase de Schelling, *System der Weltalter*, 2ª Vorlesung, pág. 8: “*Am Anfange ist also die Gefahr, das negative Princip und wer sie nicht gleich anfangs mied, hat die Freiheit auf immer Verloren*”.

necesidad”, está acompañado por la figura de *Fausto*; el segundo: “La ley del corazón y el desvarío de la infatuación”, a pesar de estar claramente referido a Rousseau, hay comentaristas que lo interpretan con relación al *Werther* del mismo Goethe; y el tercer momento: “La virtud y el curso del mundo”, en relación a *Don Quijote*.

Este primer momento en el que nos vamos a concentrar, está dividido, según la inclusión de subtítulos con la que cuenta la versión en español, en tres partes: 1ª. el placer, 2ª. la necesidad y 3ª. la contradicción en la autoconciencia.

Hegel sitúa al *Fausto* en el traspaso o tránsito que va de la razón observante a la búsqueda de la realización de sí a través de sí mismo. Este pasaje encierra la contradicción inherente al saber, a la autoconciencia racional que, habiéndose dedicado a la ciencia, quiere poseer la naturaleza de otro modo, mediante el placer. Ya no se trata de la razón que pone su objeto fuera de ella, sino de la autoconciencia racional que se tiene a sí misma como objeto, y que sabe que puede convertirse a sí misma en aquello que la razón observante ha hecho con la naturaleza y con el espíritu, en “pura osamenta”.

En esta nueva “figura-momento” la autoconciencia racional se enfrenta consigo misma, ella sabe que es, sin saber aun qué es. Y es más, la autoconciencia intuye que ella es tanto lo uno como lo otro.

Ahí encontramos la correspondencia con el primer monólogo de *Fausto*, el cual se lo puede comprender con relación a la cita que Hegel toma del diálogo entre Mefistófeles (vestido de Fausto) y un estudiante. Hegel cita:

*“Desprecia al entendimiento y a la ciencia,
que son del hombre los supremos dones –
se ha entregado a los brazos del demonio
y debe necesariamente perecer”¹⁰.*

En tanto ha ganado en independencia, la autoconciencia se separa y deja detrás de sí “como una sombra gris”, la observación y la teoría, como así también la ley de lo ético, e invoca al “espíritu de la tierra”.

Hegel interpreta esta acción de *Fausto* como un precipitarse hacia la vida en busca de realizar su “pura individualidad”. Resulta de importancia, si pudiésemos detenernos solamente en este punto,

¹⁰ “Es verachtet Verstand und Wissenschaft
des Menschen allerhöchste Gaben –
es hat dem teufel sich ergeben
und muß zu Grunde gehn”.

resaltar cómo el texto de Hegel destaca este cruce entre acción y destino.

Acota Hegel, que más que a construir su felicidad, la autoconciencia quiere tomarla y disfrutarla en su inmediatez. La frase del *Fausto*: "El arte es largo y breve la vida", presiona con el poder de un oráculo que impulsa a *Fausto* a abandonar la ciencia y a tomar la vida.

No obstante, Hegel destaca otro componente que resulta central para comprender el destino de *Fausto* o de la autoconciencia racional, precipitándose va a encontrar la vida que la ciencia ha convertido en osamenta. Este presuponer una correspondencia dichosa, feliz, entre deseo y vida, es expresada de manera inmejorable cuando Hegel dice que este precipitarse es un querer tomar la vida como se toma el fruto "que se ofrece a la mano del mismo modo cómo ésta lo toma". Supone pues que la vida que se escapa al conocimiento se ofrece como fruto en la mano del placer.

Saber vivir se define como saber disfrutar de los frutos de la vida y este saber recae en el placer. Pero, recordemos que la meta de la autoconciencia es conocerse, por ello su precipitarse hacia la vida es unilateral y el placer aparece a la autoconciencia en la mera pulsión (*Trieb*) de apetecer, en la apetencia.

Al destacar este carácter *pulsional* de la apetencia, el término alemán *Begierde*, adquiere la misma fuerza e indeterminación que la *órexis* griega. La apetencia se precipita sobre la vida sin importarle el objeto apetecido en cuanto tal, sino sólo como objeto de apetencia.

Por esto, la forma inmediata del placer, se encuentra en el mismo acto de apetecer, en el cual la autoconciencia comienza a reconocer su independencia. Nos encontramos pues con un primer momento, inmediato, que Hegel llama: "el goce de la apetencia". Este goce consiste en la acción misma de apetecer y de convertir, para Hegel también de reducir, el objeto en apetecible. Cabe introducir el tema del poder seductor del apetecer, del desear, que fascina a su presa por el hecho y la fuerza de deseársela. Éste es un punto de convergencia entre *Fausto* y *Don Juan*, figura, esta última, a la que le dedicará mayor atención Kierkegaard en sus *Estadios eróticos inmediatos*.

No obstante, el goce de la apetencia sólo es posible, indica Hegel, en tanto la autoconciencia se adjudica a sí misma independencia respecto al objeto. Surge de este modo un segundo momento que Hegel llama: "el goce del placer". Este segundo momento surge en tanto la autoconciencia deseante reconoce en la independencia de la autoconciencia apetecida otra autoconciencia deseante. La cuestión

se centra en que el placer no se corresponde sólo con el apetecer, sino también en la correspondencia de dos apetitos, en el cual el placer consiste tanto en apetecer como en ser apetecido.

Agudamente indica Hegel, la autoconciencia supera en el "*goce del placer*" los límites de su singularidad. Y es en este momento de la experiencia en donde el "*goce del placer*", alcanzado mediante la unidad de dos autoconciencias, se agota en un instante de dicha y se ve necesitado por ello a prolongarse en el amor, o de lo contrario comienza a recorrer el camino de la desdicha.

De este modo la experiencia del placer aparece, si se quiere en un tercer momento, como la unidad dinámica de los dos momentos anteriores, y quedan expresados en lo que Hegel denomina: "*el placer gozado*".

En este sentido sabemos que el objeto, o sea la autoconciencia, está determinado por los momentos anteriores. "*El placer gozado*" incluye "*el goce del apetecer*" y "*el goce del placer*", así como también su haber pasado.

Hegel indica que la autoconciencia se reconoce en "*el placer gozado*" mediante la significación positiva de haber sido ella misma quien experimentó el placer, y en la significación negativa de haberse superado a sí misma en su singularidad. Ahora bien, Hegel aclara que la autoconciencia, que lo que busca es realizarse a sí misma a través de sí misma, sólo reconoce la primera significación. Es decir, persiste en su individualidad y ve cómo esta individualidad es aniquilada por la "*esencia negativa*". Es decir que habiendo gozado del placer, la autoconciencia, Fausto, no puede reconocerse como protagonista de esa experiencia. Es este el momento trágico, cuando comienza a aparecer la potencia negativa que constituye el poder de la pulsión apetente. No es la autoconciencia el sujeto de deseo, sino ese sí mismo desconocido para ella, a través del cual ella presuponía debía alcanzar la dicha.

Esta esencia negativa es para Hegel la "necesidad" (*Notwendigkeit*). La autoconciencia, Fausto, suponía, en su saber, ser ella protagonista singular del placer, y sin embargo ella es determinada por la potencia negativa, Mefistófeles, que es "parte" de ella misma.

La necesidad, el hecho de que lo que acontezca sea inherente y causante de la acción supuestamente libre del individuo, protagonista, esta potencia negativa, alcanza en Hegel la dimensión del destino. El destino determina el actuar de la conciencia desde lo que ella es sin saber qué es, la *in-autoconciencia* de la autoconciencia. Se trata de lo que es (está) en la autoconciencia sin que ella pueda reconocerse en "ello".

A esta esencia negativa, Hegel la denomina “*el elemento del ser-para-ello*” (*das Element des Fürseseins*). A partir de aquí, el filósofo señala que mediante su acción, la autoconciencia deja salir de sí aquello desconocido en ella, “*aquello que no sabe que hace*”.

La autoconciencia racional comprende que su independencia es tan sólo una individualidad vacía, al mismo tiempo que ella es “*esta referencia absoluta*” a todo.

Concluye Hegel que la razón, en vez de haberse precipitado de la teoría muerta a la vida, lo que ha hecho es precipitarse a la conciencia de su propia carencia de vida, la cual aparece ante ella como “*necesidad vacía y extraña*” y “*realidad muerta*”.

Hegel titula el tercer momento del desarrollo de esta figura: “La contradicción en la autoconciencia”. Estos terceros momentos poseen, en la *Fenomenología del espíritu*, ciertas características semejantes, ellos plantean lo que en términos hegelianos se suele llamar síntesis superadora, que es la que a su vez inicia el traspaso hacia una nueva figura.

De esto modo Hegel comienza este pasaje hablando del tránsito, es decir de los pasajes que articulan la secuencia fenomenológica entre figuras. El tránsito de esta figura-momento a otro opera de este modo: el individuo que quiere diferenciarse de la comunidad abstracta, pasa a ser él un individuo abstracto contenido de manera indiferenciada en la misma comunidad.

Sin embargo, la experiencia alcanzada por la autoconciencia consiste, no en la dicha que ella esperaba, sino en haber hecho aparecer lo extraño de sí. Esto indica que aquello que de manera inmediata era visto como un precipitarse hacia la vida, era el hundirse de la autoconciencia en su fondo, como anunciaba Mefistófeles, “*zu Grunde gehn*”. Hegel insiste en señalar que el tránsito, lo que significa el no dejar detenida la experiencia en una figura y poder pasar a otra, es efectuado mediante este “*ir a fondo*”. Es curioso que Hegel califique a la realidad contra la que chocan las pretensiones del individuo, de “*dura*” y a la vez “*continua*”. Esto permite que la autoconciencia pueda persistir, o no desistir, de su pulsión, de su precipitarse, por más que ella habiendo supuesto alcanzar la dicha, haya sido arrojada a la negatividad de su propio ser. Por ello, no obstante la dureza de la experiencia, el “*ir a fondo*” prosigue en la continuidad de la realidad. Es decir, la autoconciencia no alcanza su realización por el camino esperado, y sin embargo persiste en ello. Experimenta de este modo el “*doble sentido del obrar*” que implica “*tomar la vida*” y al mismo tiempo “*asir la muerte*”.

En este sexto párrafo Hegel agrega que este tránsito, del que venimos hablando, “*es una inversión sin mediación alguna*”. Podríamos decir, con cierta grandilocuencia, que no hay quien nos acompañe en nuestro propio infierno. Ni Mefistófeles ni Margarita se encuentran allí, sino Fausto y su destino. Pues, asumido el “*ir a fondo*”, el mediador no es otra cosa que la otra “*parte*”, desconocida, negativa de la autoconciencia. Como resultado de esta figura la autoconciencia queda expuesta al destino, su contradicción es su propio enigma.

Concordando con el final de la primera parte del *Fausto*, Hegel termina con esta figura diciendo que: “*La conciencia se ha convertido mediante su experiencia en un enigma para sí misma*”. Esta afirmación contiene el resultado del despliegue de esta figura de la conciencia que bien podemos tomar como el tránsito de la autoconciencia al extrañamiento en el fondo oscuro de su naturaleza.

BORGES Y LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

ALEJANDRO RIBERI*

Abstract

Según Borges Alejandro de Macedonia o Atila no son más que un conjunto de palabras ('El falso problema de Ugolino' *OC* 3: 352). Borges pareciera así sugerir la imposibilidad de trazar un claro distingo entre ficción e historia. A partir de una lectura exegética de otro texto famoso: *Del rigor en la ciencia* (*OC* 2: 225), en donde postula un mapa imposible, un mapa utópico trazado a escala 1:1; se trata de mostrar la comunidad de origen entre historiografía y ficción en la obra borgesiana. Para este pensamiento la ficción no es lo otro de la historia. El narrativismo histórico y la obra de Paul Ricoeur aparecen vinculados a esta idea que limita la verdad histórica a las posibilidades de su representación.

Ficción e historia

Los objetos pertenecientes al mundo de la ficción viven en los límites impuestos por las palabras que los describen y como tales, carecen de ulteriores especificaciones. Además, carecen de la posibilidad misma de incrementar el número de esas especificaciones. Por ejemplo, jamás sabremos el color de los ojos de un personaje de ficción si dicha especificación no nos es dada en la descripción del personaje mismo. Sin embargo, existe siempre una relación referencial en la lectura de un texto, que nos hace pensar en un mundo independiente y completo; este mundo vendría simplemente a ser descrito en el texto. En realidad, los objetos de ficción están estrictamente confinados al número de palabras que lo comunican y al mismo tiempo lo construyen. Según teorías del texto, "el vencedor de Austerlitz" y "Napoleón Bonaparte", podrían no coincidir completamente, o ser la

* University of Hull

misma entidad, aunque nosotros, quienes habitamos en el mundo "real" no podemos dejar de establecer esta relación de identidad². Como Borges indica en "El falso problema de Ugolino" (*OC*, 3: 353), la indeterminación es una de las características distintivas de la ficción en donde la forma no puede separarse del contenido. No obstante ello, la equivocidad del texto no debe ser considerada como una carencia, sino por el contrario, como una de sus posibilidades más propias; como un dispositivo que permite una pluralidad de referentes:

Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo. El dictamen *Un libro es las palabras que lo componen* corre el albur de parecer un axioma insípido. Sin embargo, todos propendemos a creer que hay una forma separable del fondo y que diez minutos de diálogo con Henry James nos revelaría el 'verdadero' argumento de *Otra vuelta de tuerca*. Pienso que tal no es la verdad; pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren.

Las entidades ficcionales son intrínsecamente incompletas: el modo en que se dice es el objeto de lo que se dice. Esta incompletud es causada por la carencia de un objeto extraliterario subyacente al texto mismo: *Il n'y a pas de hors-texte*. No hay un objeto real con el cual el texto pueda ser cotejado. Por el contrario, los textos científicos o historiográficos disponen, en principio, de un referente extratextual; sus enunciados pueden ser así determinados con exactitud. La distinción no es fácil de sostener en la obra borgesiana. El universo es, según Borges, un objeto conjetural. El tratamiento similar que reciben en su obra, los textos literarios, historiográficos y científicos parecieran indicar una comunidad de origen: todos ellos aluden a un referente "incompleto". ("El jardín de senderos que se bifurcan" es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo. Borges, "El jardín...", p. 479). La imposibilidad de alcanzar el objeto subyacente a la realidad textual crea un dilema y también un enigma, según Borges. Todos nuestros asertos sobre la realidad son forzosamente incompletos. Dicha incompletud abarca todo los dominios humanos y no se encuentra limitada a la literatura, puesto que la realidad misma siempre se encuentra articulada en signos y mediatizada simbólicamente (Borges, "El falso problema de Ugolino", *OC* 352):

² La diferencia entre *Sinn* (sentido) y *Bedeutung* (referencia) fue establecida originariamente por Frege; la misma se corresponde más o menos con las nociones de intención (el contenido de un concepto) y extensión (lo que el concepto denota). Dos expresiones pueden tener la misma extensión pero no necesariamente la misma intención: "La estrella vespertina es la estrella matutina" es una proposición verdadera, pero "La estrella vespertina es equivalente a la estrella matutina" no lo es.

“Robert Louis Stevenson (*Ethical studies*, 110) observa que los personajes de un libro son una sarta de palabras; a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y don Quijote. A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila”. No hay objetos subyacentes al texto. Incluso si los eventos históricos (la “sarta de palabras”) son presentados como realidades objetivas, y es posible hablar de verdad histórica, no obstante ello, no hay objetos como tales más allá de la propia narrativa que los describe. Según Borges, las condiciones para el conocimiento de la realidad (el objeto) surgen del texto mismo, y únicamente del texto. En los relatos históricos, la verdad, forma y congruencia del hecho histórico surgen de la forma literaria que el relato adopta. La historia (“lo que nosotros juzgamos que pasó”, según Borges) describe eventos del pasado uniéndolos conforme a una estructura narrativa que imita el decurso temporal, pero dichos eventos dependen de la forma narrativa que los contiene, y ésta tiene preeminencia sobre los eventos mismos; no son los hechos históricos los que dictan la forma del relato, sino por el contrario, el relato decide cuáles son los hechos que se consideran relevantes para “contar” la historia.

Pero aún más importante, cuando hablamos del pasado se supone que éste coincide de alguna forma con la historia que aguarda ser contada. Como si los eventos constituyesen segmentos de una narración total que sólo espera ser descubierta. Quisiera hacer aquí una pequeña digresión para referirme a la génesis de una curiosa idea que de forma acrítica parece guiar nuestro pensamiento historiográfico.

Para Occidente, la tradición bíblica, al igual que la griega, fue decisiva. En la Biblia está contenida la narrativa escatológica y común a la raza humana; como noción filosófica, corresponde a la idea de Historia Universal y puede trazarse a partir de *La ciudad de Dios* de Agustín. En su formulación teológica, coincide con la idea de la Divina Providencia, posteriormente secularizada como el *Absoluto* o desarrollo del espíritu que, según Hegel, produce el mundo. En las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* este filósofo llega a decir que en la lengua alemana no es una coincidencia que la palabra *Geschichte* no sólo hace referencia a lo que ha sucedido sino también al relato de lo sucedido³.

³ Para Hegel los procesos históricos exhiben los conceptos mismos que sirven para describirlos; tales conceptos poseen ellos mismos realidad histórica: “En nuestra lengua el término Historia (*Geschichte*) sintetiza tanto lo objetivo como lo sub-

Fue la obra de los enciclopedistas franceses y el ímpetu sistematizador propio del iluminismo, lo que produjo las grandes obras de historia universal. Estas mismas ideas fueron posteriormente rechazadas por los historicismos del siglo siguiente, lo que a su vez llevó al rechazo general de la crónica total, del relato histórico omniabarador. Sin embargo, la idea conservó su fuerza operativa. Aunque se juzgue imposible la representación historiográfica de la Historia Universal, inconscientemente estamos dispuestos a aceptar uno de sus postulados más importantes; la suposición acrítica de que existe una especie de historia que espera ser contada. Es como si el concepto de historia universal no hubiera sido abandonado completamente y continuara siendo una especie de *a priori* que se resiste a ser reexaminado. Una tal historia universal significa entonces suponer que todo lo que sucede pertenece a una realidad única que no puede ser modificada⁴.

Quisiera en lo que sigue, y a través de un texto famoso, unir esta curiosa idea residual de la historia, al problema más general de la representación, que como sabemos, es más o menos ubicuo en la obra borgesiana. Cito a continuación aquel texto que nos habla del mapa de un Imperio trazado a escala 1:1; el mapa que coincide punto por punto con el territorio ("Del rigor en la ciencia", *OC* 2: 225):

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa de la Provincia, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas⁵.

jetivo y por tanto denota no sólo la *historia rerum gestarum*, sino también las *res gestae*; por otra parte el término comprende lo que ha sucedido, como o asimismo la narración de lo que ha sucedido. Esta coincidencia de ambas acepciones no debe considerarse como algo meramente fortuito; la narración de eventos históricos nace al mismo tiempo con los eventos mismos". G. W. F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of History*, translated by J. Sibree, London, George Bell, 1905, p. 63 (mi traducción).

⁴ El problema se encuentra claramente expuesto en "Narrative Form as a Cognitive Instrument" (*The Writing of History*, Madison, Wis., The University of Wisconsin Press, 1978, 140-141) de Louis O. Mink.

⁵ "Del rigor en la ciencia", *El hacedor, Obras Completas*, Vol. 2, p. 225.

El mapa borgesiano se sobrepone al territorio creando así el paradigma de la representación total. Sin embargo, si concebimos el mapa como un instrumento capaz de representar, para que funcione es necesario llenar el vacío que construye. Sin este movimiento mental, llamémosle así, el mapa no puede representar. Este movimiento tiende continuamente hacia un paradigma ideal aunque éste no pueda alcanzarse. Es así que el territorio final deviene un postulado de la razón misma. Entonces, puesto que el territorio real no nos es dado de forma directa, es decir, no mediada, el mapa mismo se vuelve el territorio. De forma similar, no se puede tener un sentido del pasado si no es a través de una narrativa del pasado; a través de un relato histórico. Pero al igual que el mapa, una narrativa del pasado sólo nos permite experimentar el pasado a través de una representación que no es el pasado mismo. Además, si no existiera un paratexto en esa narrativa que dice "esto sucedió en el pasado, en un tiempo distinto al que yo pertenezco", viviríamos en el pasado sin conciencia del mismo. El pasado entonces se vuelve presente. Pero otra consecuencia de lo anterior, que como señaláramos anteriormente pasa frecuentemente inadvertida, es el hecho de que concebimos distintas narrativas del pasado, suponiendo que las mismas pudieran agregarse unas a otras constituyendo una historia total; una historia que aguarde ser contada. Pero al igual que el mapa del Imperio, el concepto de una historia que aguarda ser contada solamente puede ser postulado idealmente.

Adhiriendo a postulados de la filosofía idealista, Borges constantemente nos recuerda que las cosas son algo así como la suma de sus propiedades y nada más. Un libro no es más que las palabras que lo componen y la forma no puede separarse de su contenido. De igual modo, la historiografía carece de referentes subyacentes a su propia forma narrativa. No obstante ello, todas estas entidades se vuelven inteligibles para nosotros cuando las confrontamos con sus paradigmas ideales. Ello nos permite, como en el ejemplo tan debatido entre tomistas y ocasionalistas, postular una manzana ideal que construimos a partir del sabor y el color que experimentamos en nuestras vidas diarias, en nuestro hacer con las manzanas individuales. Los objetos ficcionales descritos en las obras literarias necesitan del mundo real para ser captados, puesto que constantemente proyectamos estos objetos contra el telón de fondo de la realidad. Del mismo modo, según Borges, suponemos que las distintas narrativas históricas son segmentos de una historia total (completa) o Historia Universal.

Arqueología e Historia

Finalmente quisiera, en lo que sigue, referirme a algunas ideas de Borges con relación a la reconstrucción del pasado. Los objetos de valor arqueológico como tales sólo pueden ser percibidos y por tanto descubiertos, en la medida en que son capaces de proyectar un plexo referencial hacia el pasado que los postula. Por ejemplo, todo tipo de fósiles han sido descubiertos a través de la historia, pero dichos objetos sólo adquieren valor arqueológico con la teoría evolutiva de Darwin. El valor arqueológico de estos objetos está por lo tanto, construido por nosotros. Estos objetos son, no obstante su estado ruinoso, completos y perfectos. Su carácter histórico no se deriva de sus propiedades físicas, o al menos no enteramente. Ahora bien, estos objetos, en cuanto objetos, no son menos presentes que otros objetos de la vida cotidiana, como los enseres domésticos, por ejemplo. Es, antes bien, la posibilidad de ver a través de ellos lo que los vuelve objetos del pasado. Es así que la arqueología exhibe ejemplos de felices correspondencias entre buscar y encontrar. Toda clase de objetos arqueológicos han sido descubiertos a través de la historia, pero estos sólo se han vuelto objetos arqueológicos como tales una vez que el mundo histórico al que pertenecen ha podido ser suficientemente reconstruido. Los descubrimientos de las máscaras de oro de Tutankamón y la supuesta de Agamenón son buenos ejemplos de ello. Los objetos del pasado no son históricos simplemente por su antigüedad sino, antes bien, porque atestiguan un mundo que ya no es presente; un mundo del pasado. Es así que este tipo de correspondencias fortuitas han de repetirse; cada vez que uno busca, algo nos sale al paso. Y no porque la suerte intervenga en cada caso sino, antes bien, porque al buscar actualizamos el mundo del pasado en donde esos objetos se encontraban disponibles: "En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". (Borges, "Kafka y sus precursores", *OC* 2: 89). Lo que significa que al tratar de entender el pasado, siempre proyectamos una causalidad retrospectiva. Pero el pasado sólo vive en el presente. No hay hechos del pasado, sino simplemente narrativas que dan cuenta del pasado y que permiten percibir el pasado por la singular forma en que se hallan articuladas. Es así también que el pasado está siempre abierto hacia el presente y

como tal, puede ser reescrito constantemente. Las narrativas históricas no dejan de reflejar la naturaleza efímera propia de la representación. Son abundantes los textos en donde Borges muestra su intención de anclar lo epistemológico en lo histórico. Nuestro conocimiento no está guiado por posibilidades lógicas puras en ilimitada progresión; por el contrario, el pensamiento concreto está influido por factores extra teóricos que impregnan las formas y el contenido del conocimiento. De esta manera, la presteza de la mente necesaria para ver 'lo nuevo', llega después de un prologando proceso de incubación ya que solamente vemos lo que encaja en la *Weltanschauung* de nuestro tiempo. Un cambio en determinada dirección hace que factores mentales independientes salgan a la luz. El hecho de que en el año 1650 no existieran las computadoras, no se tornó evidente cuando ellas se inventaron tres siglos más tarde; ya era un hecho aun en 1650 aunque las mentes de ese tiempo no pudiesen percibirlo. Quisiera terminar con una cita de Borges en la que se refiere a este *horizon d'attente* ("El pudor de la historia", *OC* 2: 132): "Siempre sospeché que la historia, la historia verdadera, es más modesta y sus fechas esenciales pueden permanecer secretas durante un largo tiempo. Un prosista chino observó que el unicornio debe pasar desapercibido por ser anómalo. Los ojos ven lo que están acostumbrados a ver. Tácito no percibió la crucifixión aunque está registrada en su libro".

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis, "El falso problema de Ugolino", *Nueve ensayos dantescos*, *Obras Completas [OC]*, Emecé, 1996, Vol. 3.
- , "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ficciones*, *OC*, Vol. 1.
- , "Del rigor en la ciencia", *El hacedor*, *OC*, Vol. 2.
- , "Kafka y sus precursores", *Otras inquietudes*, *OC*, Vol. 2.
- , "El pudor de la historia", *OC*, Vol. 2.
- Hegel, G. W. F., *Lectures on the Philosophy of History*, translated by J. Sibree, London, George Bell, 1905.
- Mink, Louis O, "Narrative Form as a Cognitive Instrument", *The Writing of History*, Madison, Wis., The University of Wisconsin Press, 1978, 129-149.

LA TECNOLOGÍA COMO EXTENSIÓN DE LA CONCIENCIA

MARCELO GORGA

1. Introducción

Marshall McLuhan sostuvo que el medio es el mensaje. Esta verdad, enunciada pensando fundamentalmente en los medios de comunicación, tiene una particular aplicación al caso específico de la biología del sistema nervioso.

Para Dennett en el sistema nervioso se cumple más que en ningún otro lado la tesis de McLuhan. Como ejemplo menciona que cuando tomamos un sorbo de vino buscamos información sobre su contenido químico, sin embargo, "lo que queremos es que se nos informe sobre su contenido químico pero de la manera que a nosotros nos gusta"¹. Esas preferencias se basan en última instancia en predisposiciones existentes en nuestro sistema nervioso, las que estarían representadas por las distintas vías nerviosas a través de las cuales se conduciría la información que accede a nuestro sistema nervioso.

Alejándonos del ejemplo de Dennett, en el caso de la transmisión oral o escrita de los textos literarios, el ingreso de la información a nuestro cerebro se realiza también por vías distintas, dependientes en su constitución de factores biológicos.

Las preguntas que nos hacemos son:

- 1) Siendo el medio a través del cual se realiza la transmisión de la información oral o escrita, y tratándose de informaciones con iguales contenidos, ¿el mensaje transmitido a través de uno u otro medio debería ser el mismo, o efectivamente, siguiendo la hipótesis de McLuhan, debería ser distinto por tratarse de medios diferentes?

¹ D. Dennett., "Los *qualia* descalificados", en: *La conciencia explicada*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 396.

- 2) ¿De qué manera las distintas vías de transmisión de la información en el sistema nervioso constituyen, al igual que la oralidad y la escritura, distintos medios?
- 3) ¿Hay una correspondencia entre las hipótesis filosóficas de McLuhan, acerca de que “el medio es el mensaje” y las actuales evidencias aportadas por las neurociencias en cuanto al procesamiento de la información?
- 4) ¿Son los medios, como expresa McLuhan, extensiones de nuestro sistema nervioso?

Para contestar estas preguntas analizaremos las teorías de M. McLuhan acerca de que el “medio es el mensaje” y de que las tecnologías constituyen extensiones de nuestro sistema nervioso. Con este objetivo tomaremos el ejemplo de la *Ilíada* y la *Odisea*, textos que han utilizado como medio de transmisión tanto la oralidad, cuanto la escritura. Veremos cómo la oralidad determina una particular forma de vinculación entre el narrador y su público que estaría determinada por el medio utilizado, pero también por la activación de determinadas estructuras del sistema nervioso distintas a las que se ponen en funcionamiento cuando el medio utilizado es el escrito. A su vez analizaremos parte de la evidencia aportada por las neurociencias que verifican estas teorías.

2. “El medio es el mensaje”

Para McLuhan que el medio sea el mensaje quiere decir que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio como extensión de nuestra conciencia, resultan de “la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva”². Por “extensión” se entiende la amplificación de un órgano, sentido o función; por ejemplo, el libro impreso es una extensión de la facultad de ver.

Al ser el mensaje de cualquier medio o tecnología el cambio de escala en los asuntos humanos, lo que estamos considerando aquí son las consecuencias mentales y sociales de los diseños en cuanto amplifiquen o aceleren los procesos vigentes. Como ejemplo de esto podemos mencionar el ferrocarril que se encargó de acelerar y ampliar la escala de las anteriores funciones humanas, creando tipos determinados de ciudades, de trabajos y de formas de ocio que eran total-

² M. McLuhan, “El medio es el mensaje”, en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 29-42.

mente nuevas. Estas creaciones, por otro lado, ocurrieron tanto si el tren circulaba por un entorno tropical, cuanto por uno que no lo fuera, e independientemente del tipo de mercancía que pudiera transportar. Como contrapartida, el avión produce otro tipo de escala, al disolver la forma ferroviaria de las ciudades, independientemente del uso al que se destine el avión.

Si consideramos el caso de la luz eléctrica, no importa que ésta sea utilizada para iluminar una intervención quirúrgica o un partido de fútbol. Estas actividades son en realidad el contenido de la luz eléctrica (como el discurso es el contenido de la escritura). Tanto la intervención quirúrgica, cuanto el partido de fútbol no pueden existir sin la luz eléctrica. Este hecho no hace más que resaltar que el medio es el mensaje porque es el medio, y no los contenidos, el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos. Además, los contenidos de los medios nos impiden ver su carácter.

La luz eléctrica implica un mensaje al eliminar factores temporales y espaciales en la asociación humana. Ya no necesitamos que sea de día para poder hacer nuestro trabajo, ya que la luz eléctrica crea las condiciones para que la luz esté presente el tiempo que consideremos necesario. De esta manera se crean implicaciones profundas en la relación entre los seres humanos al igual que ocurre con la radio, el teléfono o la televisión. Así, pues, la luz eléctrica acabó con la secuencia, haciendo que todo se asomara a la conciencia en forma instantánea y simultánea.

Para McLuhan lo racional ha significado, durante mucho tiempo para Occidente, algo uniforme, continuo y secuencial. Es decir que se ha asociado la razón con el hecho de saber leer. El racionalismo se ha confundido entonces con una sola tecnología, la escritura, dejando de lado de este modo al hombre oral y táctil. Por esta causa en la edad eléctrica el hombre parece volverse irracional según las pautas del Occidente convencional.

Los efectos de la tecnología no se producen a nivel de los conceptos, sino a nivel de las pautas de percepción. Por esta razón, para McLuhan, el artista es el único que puede toparse impunemente con la tecnología, porque es consciente de los cambios en la percepción sensorial.

Si analizamos la palabra impresa vemos cómo la tipografía dio fin, en el espacio y en el tiempo, al tribalismo, cambiando los límites y los patrones culturales. Socialmente, la extensión tipográfica ha sido la causa, según McLuhan, del nacionalismo, el industrialismo,

los mercados masificados, la educación y la alfabetización universales. También ha sido la responsable de la objetividad o no implicación del hombre, traducida en una acción sin reacción. Este don de la objetividad ha sido exaltado por la ciencia desde el Renacimiento. Pero en la edad eléctrica, la objetividad se ha convertido en un estorbo ya que todo el mundo tiende a involucrarse con todos los demás en todo momento.

La falta de implicación se ha asociado a la imparcialidad, característica que denota un carácter científico en la sociedad alfabetizada, pero al mismo tiempo, según McLuhan, esta imparcialidad ha sufrido cierto rechazo porque se la ha asociado a la especialización o "fragmentación del saber y de la sensibilidad"³. Pero en la edad eléctrica la disociación entre pensar y sentir ha llegado a parecer extraña. Esta capacidad de separación fue lo que apartó al hombre alfabetizado del mundo tribal, caracterizado por los fuertes lazos familiares en su vida privada y social. A su vez, el poder de actuar sin reacción o implicación, ha sido en parte responsable del poder y de la eficacia de Occidente ya que sin esta disociación entre acción y sentimiento, la gente se siente insegura.

Volviendo a los modelos científicos occidentales, McLuhan menciona que éstos son lineales, secuenciales y lógicos y que se caracterizan por abstraer la figura del fondo. Es decir que todas las situaciones culturales están compuestas por un área de atención (figura) y un área mucho mayor de desatención (fondo). En la era de la electricidad el carácter inmediato de la información y la forma simultánea como proceden los datos sensoriales hacen que figura y fondo estén en yuxtaposición en lugar de estar en una relación secuencial. Desde el punto de vista del funcionamiento de nuestro sistema nervioso para esta forma de procesar la información haría falta la participación del hemisferio cerebral derecho.

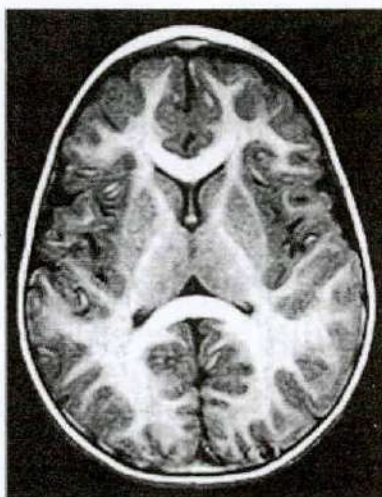
Para McLuhan, durante miles de años el hemisferio izquierdo ha reprimido el juicio cualitativo del derecho. El hemisferio izquierdo con su inclinación secuencial y lineal oculta el fondo de la mayoría de las situaciones, convirtiéndolas en "subliminales"⁴.

³ M. Mc Luhan, "La palabra impresa", en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 183-190.

⁴ M. McLuhan y B. R. Powers, "El intervalo resonante", en *La Aldea Global*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2005, pp 21-29.

Hemisferio derecho:

- ❖ Es simultáneo, holístico y sintético.
- ❖ Capta la relación entre partes diferentes del medio.
- ❖ Sincrónico.
- ❖ Se ocupa de lo espacial-táctil, lo musical, lo acústico y de las "imágenes palpables no comprometidas con el tiempo"



Hemisferio izquierdo:

- ❖ Es secuencial y lineal.
- ❖ Oculta el fondo.
- ❖ Se relaciona con un sentido del orden cuantitativo.
- ❖ Diacrónico.
- ❖ Relacionado con la lectura y la escritura.

Funciones de ambos hemisferios cerebrales mencionadas por McLuhan⁵

El sentido de orden del hemisferio izquierdo es cuantitativo (diacrónico): leer, escribir, clasificar dentro de una percepción de orden significativo. El hemisferio derecho, en cambio, se encarga de lo cualitativo (lo sincrónico): lo espacial-táctil, lo musical y lo acústico. No piensa en secuencias, sino en términos de captar la relación entre partes diferentes del medio, porque es simultáneo, holístico y sintético. Se lo identifica con el lado acústico (cualitativo).

El hemisferio izquierdo sitúa la información en forma estructural en el espacio visual, estando todas las cosas conectadas en forma secuencial, con centros separados pero límites fijos. Por otro lado, la estructura del espacio acústico, relacionado con el hemisferio derecho, posee centros en todas partes pero ningún límite.

Hoy en día las neurociencias sostienen modelos de organización funcional de la corteza cerebral y estructuras sub-corticales más complejas que los señalados por McLuhan. A modo de ejemplo podemos mencionar que mediante técnicas de neuroimagen (resonancias magnéticas funcionales) se ha demostrado que el proceso de segmentar palabras (por vía auditiva) implica dos regiones del cerebro, el área premotora del cerebro (Área de Brodman 6) y el giro temporal pos-

⁵ M. McLuhan y B. R. Powers, "El Este se une con el Oeste en los hemisferios", en *op. cit.*, pp 60-67.

terior (AB 22). En otro estudio se utilizaron estímulos visuales en lugar de lingüísticos (vía visual) con secuencias posibles de patrones visuales con las mismas probabilidades de transición que las que encontramos entre las sílabas utilizadas en el estudio anterior. En este segundo estudio se pudo visualizar al área premotora también como responsable de la segmentación de estos patrones visuales, así como otras áreas encargadas del procesamiento visual. Esto quiere decir que las vías encargadas de segmentar la información pueden tener pasos en común para el universo de lo visual y para el auditivo, lo cual hace más compleja la idea que teníamos acerca de las vías que funcionan en el cerebro como medios⁶.

3. ¿Cómo el medio oral y el escrito han condicionado el mensaje en la antigüedad griega? El caso de la composición “paratáctica” en la narrativa oral.

Existe un tipo de crítica literaria basada en la unidad orgánica de la obra de arte. En tal sentido, Notopoulos al considerar la “parataxis” en Homero⁷, opina que la concepción de esta unidad se establece inicialmente cuando el alfarero subordina los elementos secundarios de una representación plástica a los elementos principales de la misma. Esta unidad condiciona una relación orgánica de lo múltiple y lo único. Con esta misma concepción que parte de la plástica, se elabora un tipo de crítica literaria basada en la unidad orgánica. Estos intentos de unidad parten de la ciencia jónica como forma de ver la realidad en toda su completitud.

Para Notopoulos, la *Ilíada* y la *Odisea* tienen una unidad pero, a diferencia de lo que sucede en los dramas, ésta es inorgánica y las digresiones, lejos de tener propósitos de auxilio, son en realidad la sustancia constituyente de la narrativa, atadas paratácticamente como cuentas que se unen en un hilo.

Notopoulos menciona que para Aristóteles la *Ilíada* es una historia que incluye muchas historias, pero al mismo tiempo sostiene que existe una unidad de la historia de la *Ilíada*. Con esto podemos concluir que este poema posee unidad, aunque inorgánica, es decir una

⁶ F. Maestú Unturbe, M. Ríos Lago, R. Cabestrero Alonso, “Lenguaje I: Expresión y comprensión”, en *Neuroimagen. Técnicas y procesos cognitivos*, Barcelona, Elsevier Masson, 2008, pp 415-432.

⁷ J. Notopoulos, “Parataxis in Homer”, en *Transactions of the American Philological Association* 80, 1949, pp.1-23 (Trad. de C. T. Mársico: “Parataxis en Homero”).

unidad constituida de una pluralidad de partes, cada una fácilmente aislable del resto de la obra. La composición paratáctica reúne, entonces, partes que se enhebran sin que una idea general las domine.

La composición paratáctica es el resultado de dos elementos: la composición oral y ciertas condiciones que acompañan a la composición oral.

De ese modo, la épica oral homérica condicionó la audiencia a un tipo paratáctico de literatura. Vale decir que en la épica homérica hay una unidad inorgánica paratáctica condicionada en cierta manera por la oralidad de la narración como medio. Es importante hacer notar que Homero nos presenta una sociedad que ignora aún la escritura.

Para Notopoulos la parataxis es primeramente un estado mental, es decir un funcionamiento del sistema nervioso que ofrece los medios para traducir un mensaje determinado, más que una forma de literatura. La literatura orgánica, en cambio, es el resultado de una mentalidad artística disciplinada, es lógica y en sus preocupaciones incluye la idea del *kósmos* en su totalidad. Es decir que se establece una relación de las partes con el todo a partir de la temporalidad de la secuencia de producción que permite la palabra escrita, con la posibilidad de eludir la participación inmediata de la audiencia, que es propia de la producción oral. A diferencia de ésta, la literatura paratáctica es el resultado de un estado de flexibilidad mental que se da tanto en el poeta cuanto en su audiencia. El estado de la mente en la literatura oral ronda una preocupación inicial que prioriza lo particular con despreocupación por la relación lógica de las partes con el todo.

4. ¿De qué manera se articulan la narración oral, como figura, con el auditorio, como fondo?

Factores físicos, técnicos y psicológicos que participan en la producción de la poesía oral hacen que el poeta viva principalmente el momento presente y que sólo en forma secundaria ponga atención en el armazón mayor de su material. Ni el poeta, ni la audiencia pueden desviar su atención hacia el todo; en cambio la escritura permite detener para analizar, comparar y relacionar las partes con el todo. La necesidad de dominar el verso y el episodio inmediatos determinan el estilo de agregados y adiciones sumado al manejo paratáctico del material. La palabra hablada conduce por su propia naturaleza a la digresión, lo que en lo escrito no se da, pues en él es posible se-

guir la organización en un comienzo, un medio y un final que implican una clara organización cronológica del texto.

La inspiración del momento es sensible al contexto social del recitado. La figura del texto narrado no se puede separar del fondo constituido por el auditorio, que se integra en un todo de figura-fondo otorgando un nuevo sentido a la narración oral a medida que los oyentes y los momentos de éstos varían. Esto determina que el recitador improvise de acuerdo con la inspiración del momento, con lo cual se anula la posibilidad de exponer dos veces de la misma manera. Es decir que se seleccionan los incidentes del relato de acuerdo con el humor del rapsoda y el de su público.

Este énfasis en el humor y el contexto social se ilustra ampliamente en el carácter digresivo e inorgánico del canto de Demódoco de la *Odisea* (canto VIII)⁸.

La simpatía y la atención del público serán los determinantes del tipo de esfuerzos a los que recurrirá el rapsoda. Es decir que en ningún momento se busca sobrepasar a la audiencia. Es de hacer notar también esta empatía emocional que se establece entre el recitador y el auditorio, que sirve para resaltar de qué manera la oralidad pone en un plano nuevo y central las emociones con respecto al pensamiento lógico (el narrador interpreta a la comunidad, que a su vez toma una participación activa compartiendo la ilusión). La audiencia no debe aburrirse, por lo tanto la simplicidad lineal sumada a la digresión y la variedad son esenciales para mantener la atención de los asistentes al recitado.

5. El *lógos* vivo y la letra muerta en la antigüedad griega

Luis Gil se pregunta acerca de los efectos que la palabra escrita pudo haber tenido sobre la cultura a través de la historia⁹. Según el autor, es en la retórica, como arte de enseñar a bien hablar produciendo persuasión a través de la palabra, donde se siente paradójicamente con más urgencia la necesidad de la palabra como creación artística pulida y meditada. El conflicto que quedaba planteado entonces era entre los partidarios de la improvisación y quienes preparaban cuidadosamente sus discursos por escrito. Los discursos improvisados eran vistos por sus defensores como dotados de palabras animadas,

⁸ Homero, "Odiseo agasajado por los reacios" (Canto VIII), en *Odisea*, trad. de José Luis Calvo, Madrid, Altaza, 1994, pp. 151-166.

⁹ Luis Gil Fernández, "El *lógos* vivo y la letra muerta. En torno a la valoración de la obra escrita en la antigüedad", en *Emerita*, XXVII, fasc. 2º (1959), pp. 239-268.

con vida. Por el contrario, los escritos eran vistos como meras imágenes o imitaciones de los orales. La única utilidad entonces de la palabra escrita podía ser la de dejar un registro a las generaciones venideras o de ayudar a nuestra memoria.

Platón, en tanto defensor de la oralidad, tiene en su haber un buen número de obras escritas, sin embargo, sus diálogos buscaron la forma para tratar de asemejarse lo más posible a la oralidad como forma de enseñanza. Platón delimita la esfera de validez de la palabra escrita más que condenarla. En este sentido se busca resaltar el punto de vista que la obra escrita perjudica la actividad creadora del pensar, pues lo escrito queda para siempre en forma anquilosada, favoreciendo un dogmatismo cerrado y consecuentemente una posible mala interpretación de lo que el autor quiso expresar. La palabra escrita se constituye así en una imagen del discurso oral, por lo que ontológicamente se encontraría en una escala inferior a la de este último; en términos de McLuhan, lo visual quedaría relegado así a un plano inferior a lo auditivo.

Según L. Gil, para Platón los libros no sirven para enseñar, sino sólo para traer al recuerdo conocimientos que ya se poseían. Al verdadero conocimiento no se puede llegar más que filosofando, y el filosofar para Platón es una actividad dialéctica basada en la conversación entre el maestro y el discípulo. Por lo tanto en la oralidad hay una especial valorización de la presencia corporal de ambos interlocutores, presencia que no puede ser reemplazada por la palabra escrita, si no se quiere correr el riesgo de tergiversar el mensaje original. Por lo tanto, habría en Platón, un reconocimiento implícito de la relación que se establecería entre el medio utilizado y el mensaje transmitido.

Al siglo de Platón siguieron épocas de profundo amor por el libro representadas por el ansia de saber enciclopédico de Aristóteles y su escuela, necesitada para su trabajo de amplios medios bibliográficos.

6. "El medio es el mensaje", según el punto de vista de las neurociencias¹⁰

Siguiendo a M. McLuhan podemos afirmar que el medio es el mensaje ya que hay una base biológica que sustenta esta idea. Vemos así cómo la organización funcional y estructural del cerebro fundamenta esta teoría a través de las distintas conceptualizaciones que

¹⁰ Kandel, Schwatz, Jessell, "Neuronas y conducta", en *Principios de neurociencias*, Mc Graw Hill, 2000, pp. 19-35.

vienen realizando las neurociencias. Algunos datos históricos pueden ayudar a comprender el terreno en el cual se vienen dando estos nuevos conceptos. Ramón y Cajal en el siglo XIX sostuvo que las neuronas individuales son los elementos básicos de la señalización del sistema nervioso. Luigi Galvani en el siglo XVIII sostuvo, por su parte, que las células nerviosas y musculares excitables vivas producían electricidad. DuBois-Reymond, Müller y von Helmholtz en el siglo XIX defendieron la idea de que la actividad eléctrica de una neurona afecta a la actividad de una célula vecina de manera predecible. Estas ideas dieron lugar en épocas más recientes a la teoría del conexionismo celular en la cual se señala que las neuronas individuales están dispuestas en grupos funcionales y se conectan entre sí de manera precisa.

De la mano del desarrollo de los modelos computacionales surgió, también en épocas recientes, el modelo neuronal del procesamiento paralelo distribuido que plantea que muchas funciones sensitivas, motoras y cognitivas son realizadas por más de una vía nerviosa y cuando una región funcional o vía está lesionada, otras pueden compensar parcialmente la pérdida.

El mensaje nervioso se conduce a través de la generación de los llamados potenciales de acción. Éstos son impulsos nerviosos rápidos, todo o nada. Se inician en el segmento inicial del axón y se conducen sin distorsiones a lo largo del mismo (1 a 100 m/seg.), a amplitud constante. Los potenciales de acción son muy estereotipados, mientras los estímulos subumbrales no producen señal, todos los estímulos que superan el umbral producen la misma señal.

La característica de los potenciales de acción que sirve para transmitir información es la frecuencia (es decir el número de potenciales de acción y los intervalos de tiempo entre los mismos).

Adrian, en 1928, sostuvo que todos los impulsos (potenciales de acción) eran muy parecidos, ya se tratara de que estuvieran relacionados con un mensaje destinado a suscitar la sensación de luz, de tacto o de dolor. Si estos impulsos estaban apiñados, la sensación era intensa, si estaban separados por largos intervalos, la sensación correspondiente era tenue. La pregunta que nos debemos hacer es de qué forma transmiten las señales nerviosas la información conductual específica. La respuesta actual es que el mensaje de un potencial de acción está determinado por la vía nerviosa que lo transporta, es decir por el medio. Por lo tanto, en el caso del sistema nervioso, *las vías nerviosas son los medios a través de los cuales la señal nerviosa en forma de potencial de acción adopta la forma de un mensaje*

determinado. En consecuencia, la función de la señal, sea visual, táctil o motora, no está determinada por la propia señal, sino por la vía a través de la cual viaja; por ejemplo, las señales que transmiten la información sobre la visión son idénticas a las que transportan los olores.

Entonces, la información transmitida por un potencial de acción en el cerebro no está determinada por la forma de la señal (que podríamos equiparar al contenido) sino por la vía (medio) que recorre en el cerebro. Efectivamente, en el sistema nervioso más que en cualquier otra parte el "medio es el mensaje".

7. Los trastornos neurológicos de la cognición ayudan a comprender de qué manera las vías nerviosas determinan el mensaje: Oliver Sacks y el caso del discurso del Presidente¹¹

El neurólogo y escritor Oliver Sacks describe el curioso caso de pacientes con afasia que en ocasión de escuchar el discurso del presidente de los Estados Unidos, mientras estaban internados, reían estruendosamente al observar la retórica habitual y el histrionismo del orador. Estos pacientes presentaban un trastorno neurológico que asociaba a una dificultad en el lenguaje receptivo (la que incapacita para entender las palabras en cuanto tales) una conservación de los otros aspectos vinculados con su inteligencia. A pesar de esta dificultad, estos pacientes entendían la mayor parte de lo que se les decía. Esto último se debía a que si se les hablaba con naturalidad podían captar una parte o la mayoría del significado, esto no ocurría si se les hablaba eliminando todas las claves extraverbales, el tono de voz, la entonación, las claves visuales (por ejemplo, expresiones o gestos). Esta forma de hablar despersonalizada era la única posibilidad de detectar la presencia de este tipo de afasias. Esto ocurre porque, según ya había pensado Hughlings Jackson, el habla no consiste sólo en proposiciones, sino también en expresiones, para cuya comprensión hace falta más que la mera identificación de las palabras.

El lenguaje oral suele estar impregnado de un tono, de una expresividad, cuya captación está intacta en este tipo de afasias. Es decir que si bien hay en este caso una vía nerviosa (o un medio) que se lesiona, hay otra que perdura funcionando y además se potencia. O. Sacks menciona la sensación que él tenía en cuanto a que al afási-

¹¹ O. Sacks, "El discurso del Presidente", en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, trad. J. M. Álvarez Flores, Anagrama, 2002, pp.111-116.

co no se le podía mentir, por la presencia de estos medios potenciados. El afásico no puede entender las palabras y por eso no se le puede engañar con ellas, pero capta gracias a otros medios o vías nerviosas no alteradas la expresión que infaliblemente acompaña a las palabras, como en el caso del discurso del presidente, y que no puede ser falseada con tanta facilidad como a las palabras.

Sacks concluye que a él, que poseía todas sus vías nerviosas y medios funcionando con normalidad, se lo podía engañar fácilmente con el discurso presidencial pero, paradójicamente, a los afásicos, el uso engañoso de las palabras no podía engañarlos. De esta manera podemos ver cómo el medio utilizado (potenciado en un caso, lesionado en el otro) puede determinar el mensaje que finalmente captará el oyente.

8. Conclusión

Alberto Manguel, en *Una historia de la lectura*, menciona que la imagen del lector acurrucado y ensimismado en su libro sugiere una “independencia impenetrable, una mirada egoísta y una actividad singular y sigilosa”¹².

Retomando las ideas de McLuhan acerca de que el medio es el mensaje porque representa otra escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva, podríamos afirmar que la “independencia impenetrable” puede ser una de estas nuevas escalas introducida por el libro como medio. Pero también es interesante en tal sentido recordar el futuro que describe R. Bradbury en *Fahrenheit 451*, un futuro donde los libros ya no pueden estar impresos en papel, sino que deben ser guardados en la memoria de las personas para resguardarlos de su olvido definitivo.

—¿Le gustaría algún día, Montag, leer la *República* de Platón?

—¡Claro!

—Yo soy la *República* de Platón¹³.

Vemos aquí cómo, a diferencia del libro como extensión tecnológica de nuestra conciencia, es el mismo sistema nervioso el que procesa la información prescindiendo de toda extensión tecnológica. En ambos casos el medio sigue siendo el mensaje, pero en el caso narrado

¹² A. Manguel, “La última página”, en *Una historia de la lectura*, Buenos Aires, Emecé, 2005, pp. 15-37.

¹³ R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, trad. de Alfredo Crespo, Barcelona, Ed. Orbis, 1984, pág. 170.

por Bradbury, el propio cuerpo adquiere un protagonismo mayor convirtiéndose en el punto de referencia a partir del cual se construye la narración. En el primer caso el medio está representado por la tecnología de lo impreso; en el segundo, el medio son las distintas vías de nuestro sistema nervioso. Dependiendo de cuál vía se utilice se tendrá un mensaje determinado.

Podemos decir que se establece una nueva metáfora del conocimiento a partir de la capacidad narrativa sin la mediación de un recurso tecnológico. Esta metáfora viene a decirnos que la mente cumple una función generadora de historias, cuya estructura y significados merecen un particular abordaje pues son manifestación de una manera peculiar de generar conocimiento. Este conocimiento se generará además en el contexto social y cultural que determina la interacción entre el poeta (o el portador del recuerdo de un texto), como representante de la literatura oral y el público, lo cual nos permite extraer como conclusión la idea del conocimiento como un producto social vital y no anquilosado por el texto impreso.

Es necesario preguntarse de qué manera estas extensiones tecnológicas, podrán ser utilizadas como recursos educativos. Para aclarar este punto debería definirse el marco epistemológico que sirva para articular los actuales conocimientos en educación, comunicación y neurociencias.

Podemos entonces afirmar que los humanos tenemos la posibilidad biológica de prescindir de determinadas tecnologías, pero al mismo tiempo estar influidos y extendidos por las mismas. Las preguntas que nos hacemos son las siguientes:

- 1) ¿Qué función, vía o medio de nuestro cerebro queremos extender tecnológicamente?
- 2) ¿Por qué históricamente la sociedad occidental optó por el paradigma del mundo visual frente al auditivo?
- 3) ¿Qué actualización debemos realizar o viene realizando espontáneamente Occidente en cuanto al cambio paradigmático?
- 4) ¿Qué diferencias encontramos entre el Occidente industrializado y el resto de las culturas en cuanto a la selección y la necesidad de las extensiones de la conciencia y el sistema nervioso?
- 5) ¿De qué manera la educación, a través de las tecnologías que le son propias, busca extender determinado tipo de funciones del sistema nervioso en desmedro de otras?
- 6) ¿Cómo las nuevas tecnologías pueden condicionar el tipo de decisiones adoptadas por los seres humanos en el contexto de

sus vidas al generar nuevas escalas en los asuntos que les competen?

- 7) ¿Cuál es la porción del mundo o qué aspecto del mismo nos interesa mostrar a través de la extensión de una función mental determinada?

La posibilidad de amplificar y acelerar determinadas funciones mentales a través del uso de fármacos “mejoradores cognitivos”, es un ejemplo de cómo los medios tecnológicos actualmente disponibles pueden plantear dilemas bioéticos en cuanto a quién requiere realmente una extensión de este tipo en sus funciones. Dentro de las neurociencias estos dilemas bioéticos se han agrupado dentro de la llamada “Neuroética”, terreno dentro del cual se vienen planteando estos problemas para resolver la cuestión de qué uso debe hacerse de los recursos tecnológicos, en este caso en particular, farmacológicos.

Como menciona Manguel y como relata Bradbury en su ficción, los regímenes totalitarios prohíben, amenazan y censuran. Los medios tecnológicos podrán actuar en favor o en contra de estos regímenes y podrán ser manipulados por los mismos, pero siempre quedará la opción de poner en funcionamiento nuestros propios recursos biológicos producto de la selección natural a través de miles de años de evolución.

Información bibliográfica

- Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, trad. de Alfredo Crespo, Barcelona, Ed. Orbis, 1984.
- Dennett, D., *La conciencia explicada*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Farah, M., “Neuroethics: the practical and the philosophical”. *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 9, No 1, January 2005, pp. 34-40.
- Gil Fernández, Luis, “El *lógos* vivo y la letra muerta en torno a la valoración de la obra escrita en la antigüedad”, en *Emerita*, XXVII, fasc. 2º (1959), pp. 239-268.
- Homero, *Odisea*, trad. de José Luis Calvo, Madrid, Altaza, 1994.
- Kandel, Schwatz, Jessell, *Principios de neurociencias*, Mc Graw Hill, 2000.
- Maestú Unturbe, F.; Ríos Lago, M.; Cabestrero Alonso, R., *Neuroimagen. Técnicas y procesos cognitivos*, Barcelona, Elsevier Masson, 2008.
- Manguel, A., *Una historia de la lectura*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- McLuhan, M., *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996.
- McLuhan, M. y Powers, B. R., *La Aldea Global*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2005.
- Notopoulos, J., “Parataxis in Homer”, *Transactions of the American Philological Association* 80, 1949, pp. 1-23 (Trad. de C. T. Mársico: “Parataxis en Homero”).

Sacks, O., "El discurso del Presidente", en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, trad. J. M. Álvarez Flores, Barcelona, Anagrama, 2002.

(Agradezco, para este trabajo, sugerencias del doctor Hugo F. Bauzá)

EL PODER DE LA IMAGEN SIMBÓLICA EN EL ARQUETIPO DEL LABERINTO

MIRTA CAMBLONG

Quisiera hacer mención, antes de entrar específicamente en el tema del laberinto, al marco en el que estamos situados. El punto de partida es el mundo de la imagen, y de aquella imagen que ligada a una intencionalidad simbólica nos hace transitar de lo visible a lo invisible.

Este tránsito es poderoso, porque si nos dejamos involucrar, moviliza en nosotros profundas energías muchas veces inconscientes y nos abre a múltiples sentidos no siempre evidentes. Hay en la imagen simbólica una presencia que a modo de “fenómeno saturado”, sobreabundante, enriquece nuestra mirada y experiencia, transfigurando nuestro mundo.

Desde esta perspectiva, estoy tomando a la imagen como un arquetipo, como símbolo inagotable, que hará de puente mediador entre lo puramente sensible (la imagen) y la trascendencia novedosa a que apunta (a través de su polisemia).

Ahora sí, iniciaré mi interpretación de este símbolo particular que es el laberinto.

Introducción

La historia milenaria de la imagen del laberinto revela que a lo largo de su larga vida el hombre se ha sentido fascinado por algo que de algún modo le habla de la condición humana. U. Eco.¹

En múltiples épocas, algunas muy antiguas (desde el año 3500 a.C. aproximadamente), y en lugares muy variados de Oriente y Occidente, encontramos el dibujo del laberinto como expresión de

¹ Prólogo. En: Paolo Santarcángeli, *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*, Madrid, Siruela, 2002.

una vivencia humana que está presente arquetípicamente en todo hombre.

Remitiéndonos a las más antiguas manifestaciones del laberinto —o su origen incipiente en espirales o meandros— los hallamos habitualmente pintados o labrados sobre una tablilla de arcilla, o sobre una piedra o una vasija, o también en espacios más grandes por donde se podrá caminar: dibujados en el suelo o delimitados sus senderos con piedras.

Es el laberinto el lugar donde tiempo y espacio se implican muy íntimamente. El ritmo del tiempo es marcado por un transcurrir que es caminar en un espacio sumamente despojado, en una totalidad más o menos geométrica, que en un intrincado recorrido —en medio de vueltas y revueltas— nos conduce a un centro. Y desde allí, se inicia la segunda parte que es el camino de salida, nuevamente hacia el afuera.

A su vez, el laberinto es el lugar en donde tiempo y espacio se desquician, porque en su recorrido perdemos la orientación: ya no sabemos dónde están los puntos cardinales y nuestras referencias habituales se pierden en los meandros del sendero. Como toda nuestra medición del tiempo es en referencia a algún espacio, el tiempo cronológico deja de pesar y se hace más presente la apreciación subjetiva del camino de búsqueda.

Quisiera hacer una primera distinción que tiene que ver con dos posibles orientaciones hacia las que puede tender la construcción o la experiencia de un laberinto.

Estas son: verlo como un lugar engañoso, en donde podemos perdernos o morirnos, con un centro inaccesible o con una salida inhallable —*maze*—, o, por el contrario, verlo como la búsqueda de un tesoro, o como la respuesta a una pregunta, como el recorrido difícil pero confiable de un camino que con todas sus pruebas y desafíos nos lleva y nos trae —*labyrinth*—.

Cuando hacemos un rastreo a lo largo de la historia, encontramos las dos variables, pero claramente descubrimos también, que pasado el Medioevo el laberinto se transforma en un intrincado juego racionalista, que básicamente intenta complicar y confundir los pasos del caminante. También debemos decir que en ese juego, nada importante “se juega” para el participante.

Por el contrario, los orígenes más antiguos —en la civilización minoica y mediterránea, y en los laberintos nórdicos e irlandeses— y su posterior recreación en los pisos de muchas catedrales medievales, enfocan la experiencia del laberinto como un paso trascendental,

transformador e integrador; el cual se alcanza en un esforzado camino, pero que está apoyado en una vivencia de lo sagrado, que aún en su numinosidad, genera confianza.

El análisis que realizaré girará en torno a los laberintos de un solo sendero, que son los ligados a los espacios sagrados, en donde la búsqueda o la peregrinación llevan siempre hacia delante, hacia un despertar de la intuición que nos permita ver con nuevos ojos lo que va apareciendo ante nosotros.

Quedan atrás entonces el intento vano de desconcertar o el "artificio" del misterio, es decir el misterio creado "artificialmente": el dilema —el problema— que finalmente no es un verdadero misterio ontológico.

1- ¿En dónde está el laberinto?

Sospecho que soy monstruo y laberinto.
Olga Orozco, *En el laberinto.*

Encontrar un laberinto construido y recorrerlo: con la vista, con el dedo, o caminándolo, es básicamente una *experiencia* que suscita ecos. En nosotros encontramos diferentes modos de su presencia.

Particularmente, en momentos críticos de nuestra existencia, los dilemas en que nos vemos envueltos se asemejan mucho a estas formas retorcidas que buscan una resolución. Podemos ver aquí algo semejante al mito del héroe, que superando pruebas y monstruos llega a vencer y a encontrar su centro de equilibrio y su tesoro.

La literatura (y aquí pueden resonarnos en distintos niveles mundos laberínticos: Borges, Kafka, Brecht, Cortázar, Dostoievski, Orozco, Eco, etc.) la literatura ha demostrado: que la vida toda puede ser un laberinto, una búsqueda incansable que se extiende a lo largo del tiempo, o, que la sociedad y sus reglas, sus prejuicios, sus burocracias, pueden desorientar el sentido de nuestra verdadera vida, o, que uno mismo es el laberinto y puede girar por senderos internos sin encontrar una fácil salida, hasta que un elemento clarificador o un conjunto de decisiones cambian radicalmente la desorientación en luminosidad y certeza.

En el mundo que nos rodea, o en nuestro interior, la imagen del laberinto es representativa de una experiencia que nos lanza hacia delante, pero que también en algunos casos se puede acercar al engañoso dédalo, cuando es analizada en el mundo de la locura, especialmente en la esquizofrenia. A esto hace referencia el Dr. Otto Dörr,

quien ha estudiado los relatos y dibujos de enfermos que se ven encerrados en ese mundo embrollado y confuso, donde el centro es inexistente, y donde la salida es casi impensable.

Todos podemos encontrar puntos de contacto con el mundo psicótico, y comprender en parte al menos, el desesperante lugar de quien no puede contactarse con la vida que fluye, pero una mediana normalidad nos permite tomar distancia de estos laberintos disolventes para poder retomar el *arquetipo* del laberinto como un modo muy expresivo de aquel lugar: donde el encuentro es posible, donde el encuentro genera cambio y donde el cambio empuja al retorno fructífero.

Y ¿dónde encontramos al arquetipo del laberinto? Una posibilidad es tomar al clásico mito del Minotauro, típico en nuestra cultura occidental grecorromana, como una imagen paradigmática desde la que podemos volver a mirar a todos los otros laberintos esparcidos en diferentes tiempos y espacios, coincidentes a su vez con nuestras propias vivencias.

El laberinto que el rey Minos mandó a construir, tenía como meta encerrar a un monstruo: el Minotauro. El Minotauro no era sólo una extraña mezcla, sino la manifestación de una doble culpa: la del rey —que se había apropiado del toro blanco, engañando a Poseidón— y la de la reina, que había deseado a este toro hasta unirse a él, engañando a su marido.

El monstruo era hijo de una bestia —diferente a todas las conocidas— que había sido regalo y creación del dios Poseidón, y era una mezcla de ese toro blanco y de Pasifae, su madre humana. En él tres naturalezas se combinaban: la animal, la humana y la divina. Este extraño engendro había surgido ligado a toda una trama de relaciones basadas en el engaño a otro. Y para culminar el engaño y la negación, esta inmensa sombra compartida encontrará en Dédalo, a un experto constructor, que sabrá encerrar al monstruo para hacer difícil la entrada y la salida de este intrincado espacio, a donde sólo se atreverían los valientes.

Digamos más: a la culpa y la sombra se suma ahora la violencia de exponer a otros a un espacio donde se supone habita un monstruo. Muchos jóvenes entraron y murieron en su interior.

En el laberinto de Cnosos en Creta, el recorrido que hará el héroe Teseo exige esfuerzo, astucia y el apoyo de Ariadna, que por amor le entregará el hilo salvador.

La presencia de la mujer y la aparición de Eros producen un giro en la historia, que así finalmente puede encontrar una resolución.

Es interesante imaginar con qué se encuentra Teseo en el centro del laberinto. El mito nos habla de un monstruo feroz, pero lo retorcido de las razones para su encierro nos hacen preguntarnos: ¿tal vez se lo considera feroz porque es un monstruo?, ¿tal vez se lo considera un monstruo porque es tan diferente a lo conocido o aceptado?, ¿tal vez el miedo surge de la oscuridad de una sombra no asumida? Y aquí frente a estas preguntas viene a mi recuerdo la descripción de Borges en su cuento "La casa de Asterión" (en *El Aleph*), donde en una mirada llena de ternura nos devuelve a un Asterión infantil, meditativo e indefenso. Voy a leer el fragmento final en donde es el mismo Minotauro el que habla:

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que, alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿o será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

Esta visión de Borges me permite pensar una vez más que los laberintos que construimos muchas veces encubren a monstruos imaginarios, o a culpas innombrables, o a violencias encubiertas. Finalmente, matar a la bestia tranquiliza la conciencia de Teseo, pero ¿es ésa la verdad allí encerrada en el centro del laberinto?

2- El centro, en el laberinto

Cuando el laberinto aparece unido a la caverna, a la que circunda con sus rodeos y donde al final desemboca, ésta viene a constituir, dentro del conjunto, el punto íntimo y central. Todo ello se corresponde con la idea del centro espiritual y concierne igualmente con el simbolismo equivalente del corazón. René Guénon²

² *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 216.

Hay en todo laberinto un punto central hacia el que se dirige el camino (o la confusión de caminos, en los artificiosos dédalos). El formato circular o cuadrado –en la mayoría de los casos– tiene un centro bien definido, que coincide con la estructura de los mandalas en todas las culturas. Es un punto en el que se hace foco mirándolo de lejos y es el lugar del giro definitivo dentro del recorrido. Allí según las distintas tradiciones podemos encontrar expresiones de la más profunda identidad humana, y a la vez, de la infinitud y unidad de lo divino.

“¿Qué es lo que hay en el centro?” se pregunta Paolo Santarcangeli, y continúa:

Siempre un ente numinoso; a menudo un misterio impronunciable, un *árreton*; una divinidad o el propio Dios, de rostro por fin revelado o aún cubierto por un velo (...) Y con mucha frecuencia un monstruo en el cual, como en el Minotauro, se acumulan culpas y avidez, aspiraciones, sueños y pesadillas inconscientes o semiconscientes³.

Un modo de analizar la identidad humana que se manifiesta en este centro nos lleva a distinguir distintos movimientos: descendenciales, horizontales, ascensionales, y finalmente de retorno al afuera.

- Hallamos por ejemplo nuestra identidad enfrentándonos en el centro con un *monstruo* como el Minotauro –símbolo de la propia *sombra*– de todo lo inaceptable u oscuro en nosotros. Para describir este lugar muchas veces se usan imágenes de movimientos descendenciales, de ingreso a la oscuridad del mundo subterráneo: recorridos por largas galerías bajo tierra, ausencia de luz, desconocidos personajes oscuros, representaciones inesperadas de lo instintivo.

- Aún más radicalmente en este descenso, se puede asociar el centro del laberinto al *mundo de los muertos*, a un centro en donde se deja atrás todo lo conocido, en donde la vida cesa y donde paradójicamente se da la posibilidad del renacimiento. Mircea Eliade y René Guénon han trabajado intensamente en el laberinto este aspecto de transformación de la identidad, a través de un umbral que exige la experiencia de la muerte a la vida: es un modo de viaje iniciático.

- El centro es también el lugar del *espejo* donde mirarnos para reconocernos a solas, tal como somos, con todos nuestros aspectos, después de haber caminado a derecha e izquierda, al norte y al sur. Y esto implica haber escuchado con todos nuestros oídos, haber mi-

³ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*, Madrid, Siruela, 2002, p. 178.

rado con todas nuestras miradas, aceptando algo nuevo en esta integración.

Aquí ya el monstruo ha perdido su ferocidad y no requiere entonces la lucha cuerpo a cuerpo sino más bien la aceptación de una *totalidad*, que se atreve a superar parcialidades, incorporando con una nueva lucidez las diferentes manifestaciones del sí mismo. (Es ésta la perspectiva, que junto a la aceptación de la propia sombra, analizarán los junguianos). Siguiendo con la idea de imágenes de movimientos, primero hablamos de movimientos descendenciales y ahora incorporamos en este punto los movimientos horizontales que recorren *todo* el espacio, en las cuatro direcciones básicas.

- Podemos también situarnos en el centro con un movimiento de salida hacia arriba: un movimiento ascensional. Hay laberintos en donde ésta es la posibilidad que se brinda al héroe: un ascenso hacia otro nivel, un paso que es "vuelo" hacia la iluminación, y que permite superar la prueba con una transformación tal, que evita el recorrido de vuelta. Significa una salida hacia otro plano: la emergencia hacia el mundo subsiguiente, como en la construcción laberíntica de los indios hopi (en el norte de Arizona), que después de un recorrido subterráneo, asciende por una escalera desde el centro de la cueva hasta la superficie.

También en Dédalo, cuando es castigado por Minos y encerrado en el laberinto con su hijo, vemos el vuelo desde el laberinto como huida por arriba, con la construcción de alas para él y su hijo Ícaro.

- En un último movimiento, el recorrido de un laberinto lleva implícita su salida al exterior. Sea ésta hacia arriba, ascendiendo, o en el recorrido horizontal inverso al de entrada, saliendo desde el centro, la meta de este proceso es siempre **atravesar** el centro como lugar de un giro, que después de todas las peripecias y avatares provoca un cambio de perspectiva: una *metánoia*.

Aquí se genera un nuevo modo de ver las cosas, una nueva vida que parece re-nacer en el "ombigo" del laberinto. La figura de vísceras o de útero está muy presente en los más antiguos de estos símbolos. Aquí los aspectos relacionados al nacimiento desde la caverna o desde la Madre Tierra, se hacen particularmente patentes y remiten al sentido sagrado de "vida-muerte-vida". El juego de luces y oscuridades es el suelo del que se alimenta la siempre renovada y cíclica vida, la *zoé*.

- Me parece muy interesante descubrir que, el *lugar central de este pequeño cosmos*, indica tanto el encuentro con la figura compleja y oscura de Asterión, el Minotauro, como el encuentro con "la Se-

ñora del Laberinto", la "clarísima", la "purísima" —que así es llamada por los griegos pre-homéricos la diosa femenina, la cual ha sido estudiada en los orígenes de la religiosidad—.

Precisamente en una tablilla hallada en Cnosos (datada como del segundo milenio a.C.) se lee: "Miel para la Señora del Laberinto". Todas las interpretaciones de los expertos indican en este hallazgo: la presencia de una ofrenda para la diosa, que está encarnada en la figura de Ariadna. La "Señora del Laberinto" era una diosa para los cretenses. Como la "purísima" [*ari-hagne*] reinaba en el inframundo —semejante a Perséfone—; como la "clarísima" aparecía en el cielo, como la constelación de la Corona Boreal. Según el mito, cuando Ariadna se casa con Dioniso, éste le regala una corona, la cual es arrojada a los cielos, al morir ella.

Estos aspectos que tienen que ver con las diosas lunares, con la noche y con el inframundo la religan íntimamente al **culto dionisiaco**.

Aquí entonces podemos ver nuevamente la confluencia de ciertos elementos mitológicos del relato en donde Teseo, ya victorioso gracias a la ayuda del hilo de Ariadna, parte con ella hacia Naxos, pero habiendo llegado —sin que queden claras las razones— abandona allí a Ariadna. Y continúa el relato del mito con el encuentro fascinante y definitivo entre ella y Dioniso. Dioniso, ese dios que emerge del mar como toro sagrado, y que representa la contracara del héroe guerrero que era Teseo. Dioniso que será para Nietzsche como "un dios que baila", como un dios liviano, que encarna el impulso vital más ligado al misterio de la belleza y al goce que al problema por resolver con herramientas y argucias racionales o bélicas.

Cuando nos referimos a los tiempos más antiguos constatados en la historia de las religiones, encontramos un entrelazamiento en los rituales dionisiacos: entre el dios Dioniso —muy ligado a lo taurino e instintivo, en sus representaciones— y su pareja divina, la diosa Ariadna —guía hacia la vida en el mundo de los muertos y guía luminosa en el cielo para los navegantes de la noche—.

De hecho en el mito del laberinto de Cnosos, Ariadna —ya como mortal— con su hilo, es guía para Teseo hacia el encuentro con aquella parte vital e instintiva que el héroe desea aniquilar, pero que está representada por el **toro** que vuelve una y otra vez en la simbología de la religión griega.

El toro es la imagen que toma Zeus para seducir a Europa (uno de sus hijos será precisamente el rey Minos).

El toro blanco, creado por Poseidón, seduce tanto a Minos como a Pásifae.

Dioniso surge del mar como un toro y las ménades –sus sacerdotisas– también se encuentran con el dios, bajo esta figura. [Podemos ver en Plutarco en sus *Quaestiones Graecae* la evocación al dios como Toro, pág. 187 de P. Santarcangeli]⁴.

Lo taurino es lo vital, lo instintivo, la fuerza ctónica arrebatadora –contracara de la racionalidad y del mundo olímpico–.

Resumiendo: el **centro** en el laberinto concentra una expresión simbólica de inusitada intensidad. Desde allí se disparan múltiples interpretaciones, estudiadas a través de la arqueología y la historia de las religiones.

Todo el recorrido del laberinto tiende a este lugar de **síntesis de contrarios**, y por la tensión extrema que esto implica, el movimiento que desde allí brota no podrá ser menos que el de salida, como ya habíamos indicado. El retorno hacia lugares ya recorridos lleva implícita una mirada transformada: la luz y la oscuridad, lo masculino y lo femenino, la razón y la vitalidad, el poder y el amor, el abajo y el arriba, no pueden separarse en el verdadero camino de la integración humana. Ambos deben tomar su lugar en el interior del héroe para poder atravesar lo pasado y el presente, en dirección hacia un fecundo futuro.

3) En el laberinto: se danza

Cualquier investigación sobre el laberinto debería basarse en la danza. Karl Kerényi⁵

Habría muchos elementos por destacar en el arquetípico laberinto; voy a tomar sólo uno más, considerado por los estudiosos como fundamental para su comprensión.

Partimos de la mirada sobre lo helénico, una vez más, pero esto es sólo modélico para nosotros, y tiene referencias muy claras en otras culturas. (Baile maro de Hainuwele, en la Polinesia).

Karl Kerényi encuentra en el helenista Walter Otto interesantes definiciones de la danza. (*La figura y el ser*, 1955, *Mito y mundo*, 1962).

La ve como el símbolo cultural por excelencia: la danza contacta y religa con lo trascendente. El movimiento del bailarín será para él la expresión originaria de un movimiento sacro, ligado a la vida y a

⁴ Ven, oh Dioniso, en primavera / a tu templo en el mar / y las Cárites sean contigo, / rápidas como patas de buey, / ¡Noble Toro! ¡Noble Toro!

⁵ *En el Laberinto*, Madrid, Siruela, 2006, p. 78.

la esencia de un cuerpo que se manifiesta. Descubre algo así como la “danza pura”: algo nuclear y primigenio que en su vitalidad es expresión de un ritmo y una figura divinos.

En conexión con la naturaleza toda, como algo sagrado para los antiguos, la danza humana en sus giros, en sus ondulaciones, en los encuentros entre bailarines, refleja el movimiento del cosmos y el desplazarse de las estrellas y planetas en sus órbitas.

Se conecta así con el ritmo del universo, sin mediaciones, ya que el cuerpo del bailarín es el propio instrumento, que expresa –como microcosmos– el devenir del tiempo en un espacio delimitado.

Los estudios de Otto y Kerényi nos demuestran que los laberintos eran lugares para ser danzados. Con esto se significan dos cosas: que el mejor modo de acceso a un laberinto es la danza y que tal vez de una danza ritual originaria ha surgido el recorrido laberíntico.

En Grecia, persisten hasta hoy elementos del “baile de las grullas”, el *géranos*, tomado el modelo de las huellas dejadas por las aves en la arena de Cnosos, inspiradoras para Dédalo en sus vueltas espiraladas. Pero a su vez el *géranos*, como danza, es registrado por primera vez en los *Escolios* a la *Ilíada*, en donde se relata el festejo de Teseo y sus compañeros en la isla de Delos, danzando en honor de Afrodita, agradecidos por haber salvado su vida en la lucha con el Minotauro. La danza era realizada en la noche, reproducía los meandros del laberinto, y en el centro eran dados los honores a la diosa Afrodita, cuya estatua había sido regalada por Ariadna.

Aquí una vez más surgen los mismos elementos que encontrábamos en el “centro” del laberinto: una dama que es diosa, nada menos que la diosa del amor –ligada a Ariadna– que congrega y a la que se agradece la liberación, y en esta liberación, la libertad dionisiaca para danzar recorriendo un laberinto, que así se transforma en un lugar desde el cual vuelan las aves (las grullas) a otra playa, a otro lugar, a otro nivel del mundo.

El paso coreográfico es más que un dibujo lineal o una expresión de movimiento: es una iniciación ritual que conduce al viaje a los infiernos y devuelve a una nueva luz.

La nueva luz a la que despiertan los iniciados es la posibilidad de **traspasar** la conciencia de la propia y limitada vida, con una experiencia de la infinitud y la trascendencia.

La vida y la danza (y el laberinto como su símbolo) son un transcurrir –en el tiempo–, con una forma –en el espacio–, limitados, entrelazados ambos, conjugados, llevados rítmicamente hacia el centro del círculo, en un circuito de idas y vueltas que en su modo espiralado

sugiere la infinitud. Llegar hasta el centro danzando al modo dionisiaco, habiendo recorrido exhaustivamente todos los espacios del laberinto, nos permite superar lo limitado, integrando unos y otros aspectos, pudiendo finalmente como las grullas levantar el vuelo, o como Ariadna encontrar a su verdadero héroe que no es Teseo, sino el divino Dioniso.

4) Algunas palabras finales

Recorriendo la historia del laberinto, o caminando sus pasadizos, hay un hilo que hilvana todas las posibles interpretaciones: ésta es la **búsqueda incesante** del ser humano por responder a preguntas esenciales, en las que muchas veces se juega la vida y la muerte, al menos en lo referente a la identidad humana.

Nos encontramos ante una representación de esa búsqueda en donde el final será siempre un **misterio**, pero un misterio que se irá iluminando en cada vuelta incomprensible de ese camino. Cada paso en la oscuridad será un acercamiento a ese núcleo personal que nos devuelve la **integración** de lo anteriormente no visto o no asimilado.

El modo propio dentro del laberinto es la danza como rito. Ella reafirma en el gesto profundamente humano de la expresión corporal, que la **finitud** en su anhelo vital siempre se manifiesta en un movimiento hacia la **infinitud**. El anhelo de vida se dibuja en los giros danzados, que sugieren un camino sin fin.

Entonces, el hilo de Ariadna nos lleva danzando al encuentro con nuestro monstruo interior, y en su aceptación, al reencuentro con la propia liberación de la mano de la Señora del Laberinto.

LA KATÁBISIS DEL ALMA. IMAGINARIO ÓRFICO EN PROCLO

GRACIELA L. RITACCO DE GAYOSO

“Platón parafrasea, por todos lados, a Orfeo” (*pantachou̇ gâr Pláton paroidêi tâ Orphéos*) decía Olimpiodoro (*In Phd.* 10.3), casi mil años después de la publicación de los diálogos y, respecto de la poesía órfica, tal vez todavía más. Pero si algo conocemos del orfismo es en buena medida por estos hombres, hermeneutas seguidores de *Hermes* y de su arte –al igual que Platón–, quienes hicieron del filosofar, ascesis y visión (*epoptía*). Escribían y contemplaban, cuando ya casi no quedaba tiempo para recoger y conservar por escrito las viejísimas tradiciones, en gran medida, de ritualidad oral.

El *Comentario a la República* de Platón, que Proclo escribió posiblemente de modo sucesivo en diferentes momentos de su vida, aporta algunos elementos para una reconstrucción de las enseñanzas órficas. Mientras Proclo elaboraba sus comentarios, durante el siglo V, en una Atenas gobernada ya por autoridades cristianas, los componentes dionisiacos de los cultos místicos estaban completamente asimilados por el Orfismo, al punto de volverse prácticamente indistinguible lo órfico de lo dionisiaco. Por otra parte, Proclo reafirmó su cosmovisión asentándose, en distintas ocasiones, en los *Oráculos caldeos* que, a modo de corolario, le permitieron consolidar un punto de vista capaz de armonizar los cultos paganos desde su perspectiva filosófica. Mientras se desmoronaba lentamente el ordenamiento de la antigua civilización griega, los dioses habían huido de los templos clausurados, al haber cesado ya definitivamente la consagración iniciática propia de los Misterios, sólo el pequeño grupo de platónicos que se reunía en la Academia mantenía de manera oculta los rituales casi olvidados. Pero además de los himnos y de las prácticas disimuladas, una verdadera *religio mentis* –como la ha llamado Saffrey– se elaboraba a partir de la lectura comentada de Platón. Con perfecta conciencia de asistir al cierre definitivo de un ciclo

histórico, los *diadochoi* de la Escuela de Atenas destilaron el secreto extracto encerrado en las más remotas y ancestrales doctrinas de los *theológoi*, con *Orfeo* a la cabeza. Por extraño que pueda parecer, *Orfeo*, el hijo de *Apolo* (*Apóllon phílon hyión*) –como lo denomina un escolio a Píndaro (313 a)– es el trasmisor de las bacanales dionisiacas, una vez depuradas de sus sangrientas orgías. La combinación de fuentes religiosas, en apariencia dispares que concretó Proclo con su obra, tenía una clara intención aleccionadora. Por un lado, se trataba de ofrecer una síntesis coherente frente al cristianismo avasallador y, por el otro, entregar de un modo acorde con las tradiciones una enseñanza de vida, pues como dice Píndaro: “Gozosos serán todos, gracias a las iniciaciones que liberan de la pena” (*ólbioi d’hápantes aísai lysipónon teletân*) (fr. 131 a).

Considero que, dado que estamos atravesando “una época de angustia”, tal como la llama Dodds, no es de extrañar la irrupción del dionisismo descrito por Wunenburger, quien dice que “Militantes y observadores de la contra-cultura se han valido, en primer lugar, del mito de *Dioniso* para describir y unificar su oposición al orden civilizador, burgués, represivo. Se puede ver allí la reactivación de una sociología de la transgresión... La sociología después del ’68 va a comprender así tanto la pronta valoración de la violencia, que no está más sometida a la dialéctica en nombre de la Revolución, cuanto estetizada a través de lo sagrado”¹. El mismo autor advierte, correctamente a mi juicio, “pero la plasticidad atestiguada por las hermenéuticas dionisiacas ¿no conduce a veces a sincretismos artificiales e inútiles? Al fin de cuentas, la indeterminación contemporánea de *Dioniso* apuesta a hacernos creer y esperar que *Dioniso* todavía puede inspirar y regenerar nuestra sociedad o nuestra cultura, sin llevarnos a que nos preguntemos en primer lugar si nuestra civilización es todavía capaz de recibir al dios. (...) El Dios, el hijo de *Zeus*, el portador de la locura sagrada, había surgido en una sociedad, en la que ciertamente quebraba el orden apolíneo, pero que todavía era capaz de dar sentido a las señales numinosas. (...) Ahora bien, ¿poseemos aún las estructuras psíquicas para recoger a un Dios semejante?, tal como se lo pregunta M. Heidegger. Dicho de otro modo, el frenesí salvaje, privado de sus trasmundos, ¿no es en nuestros días un señuelo destructor, que no puede orientarse más que a la barbarie? Sería pues saludable confrontar mejor nuestros sueños con los

¹ J. J. Wunenburger, *La vida de las imágenes*, trad. de H. Bauzá, Buenos Aires, Univ. Nac. de San Martín-J. Baudino, 2005, pp. 208-9.

hechos antiguos, medir la extrañeza de los griegos o nuestra propia extrañez”².

En esa línea trataré de esbozar la significación que le otorga Proclo a la presencia en *La República* de Platón de indicios y señales que remiten al orfismo como un tipo particular de vida capaz de proporcionarnos el sosiego, de acuerdo con lo dicho por las laminillas de oro. Laminillas que acompañaron a tantos hombres a sortear los sinuosos recorridos que asolan a las almas cuando retornan a su lugar de origen, tras haberse despojado de sus vestiduras corpóreas: “Alégrate, tú que has sufrido dolor (...) Generado por hombre, te has vuelto dios; como carnero, caíste en la leche. Alégrate, alégrate, tomando el camino de la derecha hacia las praderas sacras y los bosques de *Perséfone*”³. No hay tiempo para analizar todos los símbolos mencionados en este brevísimo texto, que junto con otros, ha sido últimamente estudiado de modo exhaustivo por Bernabé-Casadesús⁴.

La finitud que acorrala y carcome al hombre bien puede ser vista como una etapa que conduce hacia la liberación otorgada por el *Diónysos lúsios*, tal como Eurípides insinuó, y luego Platón, pues: “¡Quién sabe si vivir no es morir, y morir es vivir!”⁵.

Dentro de este marco, Proclo en la *XV Disertación acerca de los tres temas principales del libro X de La República* toma como punto de apoyo la demostración de que el alma es eterna en tanto no puede ser destruida por su propio vicio, ya que la enfermedad que afecte al cuerpo puede acabar con él, pero no hay maldad capaz de hacer desaparecer al alma. La inmortalidad del alma manifiesta su parentesco con lo divino (*In Rep.* II. 89 Kroll); por otra parte, Platón demuestra también la acción de la Providencia en el gobierno de las almas y del universo. La *Disertación XVII acerca del mito de Er* se concentra en el juicio al que se ven sometidas las almas tras su estancia terrena, narrado por Platón al concluir su *Politeia*. Las almas reciben un pago como recompensa por sus actos. Ello lleva a presuponer a alguien que oficia de donador sea como Providencia, sea como regulación universal. Pero como lo que ordena precede a lo ordenado, el todo constituye una disposición alineada y armónica. Desde las revoluciones celestes hasta cada una de las partes, todo está suspen-

² *Ibid.*, 219.

³ F 32 Kern, *Lammella Thuriis reperta*, saec. IV-III a. C. (Museo Nazionale di Napoli).

⁴ A. Bernabé-F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica*, Madrid, Akal, 2008, 2 vols.

⁵ Eurípides, *Polyidos*, fr. 638 Nauck; Platón, *Gorgias*, 492 e.

dido de la sabia regulación de los dioses celestes. De modo que nada escapa, ni aún lo más ínfimo o particular, de la justa retribución que le haya tocado en suerte de modo proporcional (*In Rep.* II. 101-102 Kroll).

Los premios y castigos que esperan a las almas según su desempeño en el cuerpo, debido a su propia responsabilidad respecto de la elección del modo de vida, forman parte de la enseñanza órfica. Precisamente la decisión totalmente libre es la razón última de todo salario a cobrar según cómo se haya vivido. "Todo esto nos lo enseña la *Teología órfica* —dice explícitamente Proclo (*In Rep.* II 338 Kroll)— pues *Orfeo* revela con toda claridad estas doctrinas, cuando, después de contar el castigo mítico a los Titanes, explica que los vivos 'de acá abajo' provienen de los mismos Titanes". Son tres las clases de hombres, según la doctrina transmitida por el teólogo Orfeo: la raza de oro creada por *Phanes*, contemplativa, capaz de unirse a los Inteligibles; la de plata, sobre la que reina el anciano Cronos de astuta mentalidad (*ankylométou*), que facilita la vuelta de cada uno sobre sí mismo; y la raza titánica, a la que *Zeus* hizo nacer a partir de los miembros de los Titanes. Esta última, generada por *Zeus* —cuyo rasgo propio es la demiurgia— aprendió de él cómo atender a los inferiores y ocuparse de ellos (*In Rep.* II. 74-75 Kroll).

La confianza de Platón acerca de las enseñanzas de Orfeo sobre lo divino queda en evidencia también a partir del *Timeo* (40 e), donde dice que las doctrinas órficas son dignas de fe, aunque hayan sido formuladas sin basarse en razonamientos ni en demostraciones. Orfeo, descendiente de dioses, fue inspirado por un delirio divino que le hizo conocer la vida celeste, transmitida luego como padre de la teogonía de los griegos. Por ello Platón, al dar a conocer esta teogonía, utilizó a la primera de las versiones, o sea la órfica (*In Rep.* II. 340-341 Kroll).

Proclo insiste en la correspondencia del pensamiento de Platón con el orfismo porque considera que Platón da muestras de estar al corriente de los Misterios eleusinos, en los que se celebraba a Orfeo como aquel que trajo a la luz⁶ las más sagradas iniciaciones (*tòn tàs hagiótátas ekphénanta teletás*). Prueba de ello es que Sócrates —en la *Apología* (41 a)— valore especialmente la posibilidad de compartir en el Hades la compañía de Orfeo o Museo (*In Rep.* II. 312 Kroll).

⁶ Festugière, en nota a la traducción del *Comentario a la República*, destaca este término en lugar de la atribución habitual a Orfeo, utilizada por Eurípides o Aristófanes, que se limita a reconocerle simplemente 'haber mostrado' lo oculto e indecible.

Pues los iniciados de Dioniso y de Koré participan de la vida dichosa, dado que tienen la suerte –según Orfeo– de gozar desde aquí, lejos del vagar de las generaciones, en consonancia con el himno órfico (fr. 229 K): “renunciar al ciclo, y cobrar aliento, lejos de la maldad” (*kýklou te lèxai kai anapneûsai kakótetos*) (*In Tim.* 42 c-d, III. 297 Diehl).

Además, Platón ha tomado también de Orfeo todos “los otros detalles de sus mitos –sostiene Proclo– por ejemplo que las almas, si gozan de la mejor porción, son purificadas en el Aqueronte (*Fedón* 113 D) de acuerdo con el himno órfico que canta: “quienes han vivido santamente a la luz del día obtienen también, una vez muertos, un muy dulce destino, en una pradera embriagadora, a orillas del Aqueronte de profunda corriente” (fr. 222 K). Otras almas, en cambio, son castigadas en el Tártaro, según el verso órfico pues “quienes han cometido acciones criminales cuando vivían en la tierra, esos violentos, son arrastrados hacia abajo, entre las corrientes del Cocito, hacia el Tártaro helado” (*In Rep.* II. 340 Kroll). Las enseñanzas órficas le hacían saber al *mystés* que: “cuando un hombre abandona la luz del sol, Hermes Cilenio guía a las almas inmortales a la espantosa caverna escondida bajo la tierra” (fr. 223 K), “Orfeo señala con estas palabras –sostiene Proclo– que las almas irán a los lugares subterráneos para ser purificadas o castigadas allí” (*In Rep.* II. 339 Kroll).

El relato mítico de Platón presupone la supervivencia del alma, su inmortalidad eterna e implica el *mitologema* del descenso al Hades por parte de Orfeo. En este punto, Proclo afina su interpretación porque considera que “Platón no aprobaba la *nékyia* de Homero, quien comparó a las almas en el Hades con meras sombras”. Por el contrario, la *Nékyia* platónica se orienta hacia la toma de conciencia de la propia responsabilidad. Está dirigida a hombres valerosos ya que apunta a exaltar la fortaleza de quienes son capaces de enfrentar la muerte, sin temor al Hades. El relato mítico platónico, que asigna a las almas piadosas el lugar de felicidad y a las impías el castigo, no injuria el lugar, o sea el Hades, sino que censura al alma según la vida que ha llevado. El destinatario es quien por la exaltación de su nobleza y ‘por su valentía’, como dice uno de los *Oráculos caldeos* (52), al separarse de lo corpóreo tiende hacia la cúspide del cielo (*In Rep.* II. 111-112 Kroll).

A Platón, y a los comentaristas neoplatónicos, les interesaba extraer las consecuencias aplicables a esta vida terrena, a la que consideraban una verdadera *katábasis* respecto de la vida plena en

compañía de los inmortales. Las implicancias de la evaluación y juicio acerca de cómo se ha vivido se juegan en este ciclo terrestre, en el que el alma está encerrada en el cuerpo. El tránsito terreno con sus pesadumbres vale por tanto como un descenso al Hades, simbolizado por el número 'mil' en el mito de *Er* (*Rep.* 615 a) ya que la vida ctónica (*chthonías zoês*) es el cubo de 'diez' (*In Rep.* II. 94 Kroll). Las almas que han bajado hasta la generación atraviesan un período de vida corpórea, pero no todas pasan por las mismas consecuencias porque hay discrepancias entre las modalidades de vida, ya que algunas almas comandan realmente sus propias vidas, mientras otras más bien parecen estar bajo el comando de otros, al ser incapaces de hacerlo por sí solas. Las Moiras actúan como nexos entre las distintas secciones del cosmos atravesadas por las almas, y también son ellas las que asignan las medidas convenientes de acuerdo con el lote que haya tomado cada una según lo que le haya sido definitivamente asignado, sea lo mejor o lo peor, a lo largo del descenso recorrido por el alma (*In Rep.* II. 104-105; 240 Kroll). De una manera sutil la propuesta platónica permite una interpretación cosmológica de los cielos, así como los mitos escatológicos del *Fedón* y del *Gorgias* están finamente plegados sobre la geografía volcánica de la tierra siciliana consagrada a Deméter y Perséfone⁷. Las descripciones de los cielos y de la tierra proporcionan, por tanto, un medio en el que se despliega la comprensión espiritual de sus significados. La consecuencia es una interrelación entre el orden del universo y las acciones personales teniendo en vista la preservación de la justicia en las relaciones humanas. Tras la elección de vida las almas se coordinan a los todos cósmicos –cada una de las órbitas celestes, sede de divinidades– que les comunican sus dones. “No está permitido que las partes se separen nunca de los todos o que la libertad de elección destruya el ordenamiento establecido, como tampoco está permitido que este orden destruya la libre elección que corresponde a las almas esencialmente” (*In Rep.* II.341 Kroll).

Platón nos ilustra sobre estos procesos pero lo hace con los términos del relato ficticio y fantasioso del mito, de allí las objeciones del epicúreo Colotes, refutado por Plutarco, Porfirio, Macrobio⁸ y Proclo. En la perspectiva de Colotes, Platón habría dejado de lado toda ver-

⁷ Cf. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973; P. Kingsley, *Filosofía antigua, Misterios y Magia. Empédocles y la tradición pitagórica*, trad. de A. Coraleu, Girona, Atalanta, 2008.

⁸ Cf. Plutarco, *Adv. Col.*; Macrobio, *In Somn. Sc.* I.2. 4-18; Juliano Emperador, *Or.* 7.

dad científica al limitarse a contar una fábula llena de mentiras, al modo en que lo hacen los poetas sin usar demostración alguna. Ante una tal desvalorización de la relevancia de las explicaciones platónicas, Proclo junto con Porfirio, responde a esta objeción. Ambos dan tres razones para contrarrestar la crítica:

1) si bien, no es lícito en cualquier disputa filosófica admitir algo fabuloso, cuando se trata de los dioses o de las almas, y una vez reconocida la existencia de la Providencia, puede resultar conveniente alguna aproximación rápida que permita entrever por medio de signos una significación que los trascienda, como ocurre por ejemplo, con el arte divinatório.

2) Además, Platón rechazó sólo las ficciones vergonzosas y humillantes pero no se opuso a la mitología en su conjunto. Al utilizarla, se propuso instruir al auditorio para que sea precavido y se cuide especialmente de cometer injusticia. Prefirió no apartarse de las ficciones representativas usadas tanto en las ceremonias sacras como en los poemas de los teólogos —Homero y Orfeo—, o también en las enseñanzas místicas de los pitagóricos, pues en todos estos casos lo mostrado aparece expuesto bajo una imagería que vela y recubre prudentemente lo numinoso de la sacralidad.

3) Por último, es conveniente recordar que también la naturaleza 'ama ocultarse', como bien lo sabía Heráclito (*fr.* 123 D-Kr). Por lo tanto la cobertura ficticia de la narración mítica está conformada según la naturaleza misma de lo arcano. A veces conviene que sea revelado sólo en sueños o de acuerdo con las apariciones fantasmagóricas que se dan en algunos casos en la vigilia, o en otros, con sonidos extemporáneos articulados (*loxà phthengómetha*) durante las celebraciones para significar alguna otra cosa. En todos estos casos lo informe resulta mostrado por similitudes dotadas de formas y por figuras análogas. Las ceremonias sacras y los ritos místéricos (*tà drómèna*) dentro de los lugares propicios para las iniciaciones, respetan y se ciñen a estas características. Todo esto repercute en el alma del iniciado, afectada por la simbología que alude a lo propiamente incognoscible y en extremo secreto e indecible.

A estas tres razones compartidas con Porfirio, Proclo⁹ le suma algo más. Añade una consideración sobre el papel de la fantasía, superpuesta al alma que, por su mismo ser, es intelectual y dotada de una racionalidad incorpórea. Sin embargo, una vez colocada en un cuerpo, ha quedado revestida por un intelecto imaginativo (*noûs*

⁹ Cf. también la *Disertación VI* que desarrolla esta cuestión.

phantastikós), dado que no podría vivir sin este instrumento al habitar un lugar como éste entregado a la generación. Así, las almas, que se han vuelto pasibles, de impasibles que eran, y han tomado una cierta configuración, a pesar de ser completamente incorpóreas y amorfas, sólo inteligen ahora, en esta situación terrena, mediante imágenes que le sirvan como punto de partida. Por ello lo más apropiado para su educación, cuando se encuentran revestidas por un cuerpo, consiste en utilizar los relatos míticos. Los mejores son aquellos mitos que contienen en su interior la luz intelectual de la verdad, aunque estén proyectados hacia el exterior bajo una envoltura ficticia que oculta, mediante una semejanza, la luz encerrada en ellos. La imaginación recubre en nosotros con ciertas sombras al intelecto particular y puramente humano del que estamos dotados. Como hombres que somos es adecuada para nosotros la ficción mítica porque combina la exterioridad imaginaria con la interioridad intelectual. De esa manera se conjuga la dualidad entre lo interno y lo externo con la composición que nos constituye como suma de dos intelectos: aquél que verdaderamente somos y aquél del que estamos revestidos y que proyectamos hacia fuera como un caparazón externo. Cada uno de estos dos intelectos tiene en nosotros la oportunidad de concretarse hasta realizar en plenitud su finalidad. Uno, nutrido por las verdades interiores, le sirve al alma para contemplar lo verdadero. Mientras que el otro, encandilado y fascinado por la cobertura exterior, contribuye a adquirir una buena disposición que encamine hacia la cientificidad (*In Rep.* II. 105-109 Kroll). Proclo llama 'cuerpo pneumático' a la envoltura exterior, en la que la imaginación imprime todos sus cambios, ajustándose constantemente a la tipología adoptada según la elección del modo de vida (*In Rep.* II. 108 Kroll); pero advierte que la imaginación deberá ser usada cuidándose de los *phantásmata* tenebrosos y oscuros. Se debe tratar de adecuar la envoltura exterior y sus mecanismos a la semejanza de las bellas figuras intelectivas que adornan el interior del alma (*In Rep.* II. 328 Kroll).

La estadía en el cuerpo requiere la ejecución de los rituales (*ta dromena*) que cumplimentan y perfeccionan a las almas, haciéndolas gozar de una conexión simpatética con las verdades divinas. En esos momentos el iniciando sale de sí mismo para estar en comunión con los símbolos sacros, quedándose fijado así en lo divino, que se ha apoderado de él. Hermes, junto con los órdenes angélicos, entrelazan lo humano con lo divino a través de la adhesión a los símbolos, al consolidar además la relación de simpatía con lo divino. De allí que toda iniciación recurra a diversos revestimientos míticos para ence-

rrar el secreto de las verdades sobre los dioses. Por la presencia mistagógica de los símbolos, el alma se vivifica e ilumina, llenándose de bienes de los que se vería privada, si perdiera el soplo vital en ausencia de esas divinas presencias. Incluso durante esta vida terrena, la recepción de los rituales iniciáticos contribuye para un verdadero renacer, que ayuda al alma a completarse en consonancia con su esplendor original (*In Rep.* II. 109 Kroll).

Los teúrgos saben que los dioses son incorpóreos pero que “a causa de nosotros, se ha agregado cuerpo a las teofanías divinas” (*Or. Ch.* 56). Por tanto, el arte hierático hace presente en la imagen la totalidad divina evocada. Para el hombre encarnado la fantasía vehiculiza el sendero hacia la recuperación de su forma originaria, pues cada uno conoce según la medida de su propia receptividad (*In Rep.* II. 241-243 Kroll).

La narración mítica contada por Platón bajo una inspiración demoníaca —como ocurre también con la mántica, la cura medicinal o la ciencia hierática— oficia de mensajera que trasmite lo que los dioses desean que conozcamos de aquella verdad encerrada en ellos. Del mismo modo, a través de los *Oráculos caldeos* dados a conocer por los teúrgos bajo el reinado de Marco Aurelio, es posible participar del efecto iniciático que produce su audición. Por ella el alma se conecta a una cadena que enlaza con los bienes incomprensibles de los más elevados dioses. El recitado oracular facilita una revelación intelectual por la que el alma se asocia y participa de los dones providenciales. Como dice uno de los oráculos: “A todas las almas las atrae una dulce nostalgia por ser llevadas a habitar eternamente en el Olimpo como compañeras de los dioses bienaventurados; aunque no a todas está permitido franquear el suelo de esas residencias” (*In Rep.* II. 123-126 Kroll).

El destino del alma narrado míticamente por Platón responde, según Proclo, tanto a las *teogonías* griegas cuanto a los ritos persas de iniciación mitraica. En ambos casos se invocaba a *Thémis* al principio, en el medio y al final de la ceremonia de iniciación, nombrándola como ‘*Thémis y Anánke*’. No podría darse mejor indicio de la confianza plena en un orden perfectamente estructurado para el mantenimiento armonioso y coherente de la totalidad. Pues el trono de *Anánke*¹⁰ simboliza la vida contenedora de unidad con estabilidad

¹⁰ En el relato platónico (*Rep.* 617 b) *Anánke* representa a la única divinidad que preside sobre la totalidad. También es el orden que gobierna los cuerpos celestes (la esfera de estrellas fijas y las esferas planetarias). La luz que atraviesa toda la esfera celeste (*Rep.* 616 b) se refiere al lugar en que está establecido el cielo. La luz es el primer vehículo del Alma del Cielo. *In Rep.* II. 94 Kroll.

y fijeza (*tèn zoèn tèn hypodexaménen autês tèn mónimon kai ákliton hénosin*) junto con la luz divina que envuelve la esfera celeste. La Necesidad, siempre firme e inmóvil, despliega su reinado cuando el alma se entrega a los ciclos por los que desciende. Con una imagen Proclo compara la situación del alma sometida a este proceso con un filósofo embarcado en un navío que lo trasporta por un mar presuroso. En ese caso sólo el *daímon* a cargo de la conducción, como piloto, será capaz de sortear las dificultades del viaje del alma¹¹ y de guiarla desde las alturas hasta los extremos inferiores, sin ausentarse jamás de la férrea estabilidad de la Necesidad (*In Rep.* II. 345-346 Kroll).

La tradición contada por *Orfeo* no sólo transmitió la rebelión de los Titanes contra Zeus sino también cómo Zeus los precipitó en los abismos. De ahí proviene la adhesión órfica a Dioniso desarticulado y repartido en una multitud de partes, junto con las lamentaciones que acarrea su sacrificio, reflejo de las múltiples combinaciones de la pluralidad (*In Rep.* I. 174-175 Kroll).

No obstante el perfecto acomodamiento de las partes entre sí y el orden acabado que resuena en la melodía del cosmos la versión órfica, sin embargo, reconoce que *Orfeo*, como fundador de las iniciaciones dionisiacas, debió sufrir la misma suerte que su dios. Se trata nada menos que de un desmembramiento, o sea uno de los símbolos principales usado en los misterios dionisiacos. *Orfeo* sufre idéntico destino que *Dioniso* porque la suma perfección de su arte inspirado por las Musas no podría ser apreciada, de ninguna manera, en su plenitud y totalidad sino sólo por partes. Dentro del contexto homérico equivalente, el rapto de *Helena* por su belleza deja traslucir la demiurgia ligada a la generación. Los cantos órficos reproducen la simbolización de la inacabable guerra por la justicia, que no puede evitarse, porque es la parte que le toca jugar al alma durante su tránsito hasta dominar los restos irracionales ínsitos en el transcurrir de la vida (*In Rep.* I. 175 Kroll).

Bibliografía sumaria

- Proclus, *Commentaire sur la République*, traduction et notes par A. J. Festugière, Paris, Vrin, 1970 (3 vols.).
La religión dei Misteri, a cura di P. Scarpi, Milano, Fondazione L. Valla, 2004 (2 vols.).
G. Colli, *La sabiduría griega*, traducción de D. Mínguez, Madrid, Trotta, 1995.

¹¹ Cf. *In Rep.* II 126-127 Kroll.

- Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, a cura di A. Bottini, Milano, Electa, 2005.
- H. F. Bauzá, 'El tema del más allá en el orfismo con especial referencia a Platón', *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2008.
- W. Rohde, *Psique. La idea de alma y la inmortalidad entre los griegos*, traducción de W. Roces, México-Buenos Aires, FCE, 1948.
- G. L. Ritacco de Gayoso, "Autophyes agalma en *De Mystica Theologia* de Dionisio Areopagita", *Epimeleia* III (1994) 181-194.
- "Imaginación e Imagen de Dios en el hombre", *Epimeleia* VI (1997) 11-12, 243-264.
- "Imaginación y mito", *Epimeleia* XI (2002) 21-22, 147-167.
- "Orphica: ¿Psychagogía o religión?", *Epimeleia* XIII (2004) 25-26, 7-23.
- "La palabra mística en el Neoplatonismo ateniense", *Epimeleia* XIV (2005) 27-28, 41-64.

EDIPO, EL HOMBRE JUSTO

MARTÍN A. MENNITI

Introducción

Pareciera ser que todo se ha dicho respecto al *Edipo rey* de Sófocles, sin embargo, la riqueza de la obra se manifiesta toda vez que nos indaga, nos desafía y nos pone a prueba con sus tantísimos relieves. Por ello, deberemos acotar nuestra estadía en el mundo del, a nuestro entender, más profundo de los trágicos.

La condición humana, divina o mixta de Edipo y el rol del destino, serán los temas que nos ocuparán en el presente trabajo. Esperamos que nuestra contribución genere a su vez, preguntas.

Edipo, el hombre

En uno de los apartados de *El mito del héroe* Hugo F. Bauzá valiéndose de un análisis estructural que Lévi-Strauss efectuó sobre el mito de Edipo, toca un tema que nos resultó de suma importancia: la presunta divinidad del personaje de Sófocles. La mitología y el folclore, nos cuenta Bauzá, tuvieron al acto del incesto y al parricidio como prerrogativas divinas¹. De acuerdo con el imaginario fantástico, dichos actos vituperables para el ámbito humano, pero lícitos para el de los dioses, darían cuenta de la naturaleza divina de Edipo y ésta sería confirmada por la transfiguración acontecida tras su muerte. En la misma dirección, María G. Rebok señala que dada la sabiduría descifradora de enigmas, la veneración de los ciudadanos y la propia felicidad de Edipo, se puede detectar una inicial identi-

¹ Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, págs. 114-115.

cación divina o semi-divina en tanto héroe². Argumenta la estudiosa que incluso los suplicantes así lo testifican.

Ahora bien, analicemos algunos pasajes de *Edipo Rey* a fin de detectar elementos que nos permitan dar cuenta de la condición de nuestro personaje.

Como sabemos, Edipo fue hijo de Layo y de Yocasta, reyes de Tebas. El oráculo de Delfos vaticinó que Layo sería asesinado por su hijo; en consecuencia el rey ordenó matar a su primogénito. Este suceso, nos recuerda lo acontecido entre Cronos y Zeus, pese a leves variantes.

El pequeño Edipo fue herido en sus pies para poder ser transportado a las cañadas del Citerón, lugar en donde pensaban darle muerte. En este punto, Bauzá se refiere nuevamente a Lévi-Strauss y suma el parecer de M. S. Ruipérez, quienes dieron cuenta de la etimología de los nombres de reyes tebanos: Lábdaco (el abuelo de Edipo), tiene por significado 'el cojo', Layo (el padre) 'el zurdo' y Edipo, 'el de los pies hinchados'. Nos hace saber, además, que señales de ese tipo denotaban para los antiguos una naturaleza extra-ordinaria³.

Edipo no fue asesinado por quien lo llevó al monte, sino abandonado en los desfiladeros del Citerón. Quien lo encontró resultó ser un servidor del rey Pólipo de Corinto quien, al no haber podido tener descendencia, adoptó de buen grado al pequeño.

Mucho tiempo después, le fue revelado al hijo adoptivo, que de acuerdo con el oráculo, estaría destinado a cometer incesto y parricidio. Sin dudarlo (y desconociendo su verdadera filiación) se auto-desterró. En su recorrido recibe una afrenta de un cochero y de un anciano a los que da muerte de inmediato (el anciano era Layo). Días después, llega precisamente a la ciudad en la que Layo era rey, y al descifrar el enigma de la Esfinge, redimió al pueblo afligido por el tributo que a ella pagaban. En consecuencia, Edipo se convirtió en rey de Tebas tomando en matrimonio a la reina, Yocasta.

Hasta aquí parecen ser abrumadores los elementos recogidos, que nos permitirían manifestarnos en favor de la condición divina o en todo caso, mixta de Edipo. Sin embargo, efectuaremos algunas observaciones.

Como sabemos, el parricidio y el incesto del personaje de Sófocles son temas comunes en la mitología que explican las relaciones

² María Gabriela Rebok, "La tragedia o la escenificación del desengaño" en *Outis*, The Society for Phenomenology and Media, San Diego, 2004, vol. II: "Deception", pág. 175.

³ H. F. Bauzá, *op. cit.*, págs. 115-116.

de poder entre los dioses. J. P. Vernant, en *Los orígenes del pensamiento griego*, nos habla de una clase de mitos que exaltan el poder de una deidad, relatan su nacimiento, sus luchas y sus triunfos. La victoria obtenida en una contienda establecía un nuevo orden en el universo. A esta clase de mitos Vernant los llama "mitos de soberanía"⁴. En cuanto a la historia de Edipo, no podemos detectar en ella conflictos de poder que hayan llevado a nuestro personaje a cometer parricidio e incurrir en incesto con el fin de transformarse en soberano. Por lo tanto, consideramos pertinente descartar la divinización del hijo de Layo, hecha por la sola asociación a prácticas divinas.

Edipo fue adorado por los tebanos, quienes se vieron librados de la opresión de la Esfinge en el instante en que el recién llegado descifró el enigma. Pero prestemos atención al diálogo que inicia la obra entre el hijo de Layo y el sacerdote. Acompañado por gran parte del pueblo, el sacerdote se dirige a Edipo a fin de dar cuenta de la desgracia que los aflige: "Ni yo ni estos jóvenes estamos sentados como suplicantes por considerarte igual a los dioses, pero sí el primero de los hombres en los sucesos de la vida y en las intervenciones de los dioses" y el anciano prosigue "tú que al llegar, liberaste la ciudad cadmea del tributo que ofrecíamos a la cruel cantora y, además, sin haber visto nada más ni haber sido informado por nosotros, sino con la ayuda de un dios, se dice y se cree que enderezaste nuestra vida"⁵. Más adelante, Edipo increpa al adivino ciego Tiresias quien se negaba dar a conocer la terrible verdad, pero finalmente, y dada la presión ejercida por el rey, lo hace responsable de la muerte de Layo. Encolerizado, y vislumbrando una trama en su contra, Edipo le pregunta ¿Cuándo has demostrado ser verdadero adivino, si no pudiste descifrar el enigma de la Esfinge? Yo, con mi solo ingenio, hice callar al monstruo⁶. El rey de Tebas tiene certeza de no ser el asesino de Layo y de haber podido, por sí solo, descifrar el citado enigma.

Sabemos que el don divinador es dado por Apolo, y el sujeto en sí, queda poseso por el dios en el instante de la mántica. La mitología nos cuenta que no siempre tienen buenos fines los estados de posesión; el hombre puede ser llevado a su propia ruina. Recordemos a Áyax quien, por intervención de Palas Atenea, arremetió contra el ganado y demás bestias, teniendo la clara visión de estar asesinando, en su sed de venganza, a los argivos.

⁴ Jean-Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, trad. Mariano Ayerra, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, pág. 87.

⁵ Sófocles, *Edipo Rey*, trad. A. Alamillo, 30-35.

⁶ Cf. *ibid.*, 390-400.

Nada nos hace relacionar el descubrimiento del enigma de la Esfinge por parte de Edipo, con una presunta condición divina (ni siquiera inicialmente), y parece ser, que el pueblo lo tenía claro.

¿Podrá ser la marca extra-ordinaria en los pies de Edipo signo de divinidad?

Lo extra-ordinario es lo que está fuera del orden, lo caótico. La religión griega es ante todo, estética; el triunfo del orden frente al caos inicial es manifiesto. Para los griegos un cuerpo era bello si en él había armonía. Podemos así comprender la aversión de los antiguos a las malformaciones, marcas o señas; los que las poseían "eran reputados como portadores de una energía negativa y, según esa lectura, era menester eliminarlos en favor de la comunidad"⁷.

Ahora bien, se nos podrá decir que no se ha puesto en consideración la divinidad de Edipo por sus peculiares marcas sino, antes más, por el hecho de que las fuerzas extra-ordinarias, le permitieron seguir viviendo a pesar de las adversidades iniciales. A esto responderemos con la definición dada de lo "extra-ordinario". Hay acuerdo en cuanto a que la de Edipo fue una estirpe maldita, por lo que el haber sobrevivido tuvo más que ver con una condena que con un elemento superador en su ser.

Nos resta ahora analizar si la misma muerte, o lo acontecido tras ella, es un elemento que denota condición divina en Edipo.

El oráculo advirtió, en *Edipo en Colono*, que la ciudad en la que el hijo de Layo fuera sepultado, quedaría libre de calamidades. Nuestra interpretación dista mucho de considerar que tras su deceso, Edipo, el divino o el semi-divino, será guardián y protector de la ciudad en que lo hayan sepultado. Nos preguntamos, en cambio, si el resultado de la desaparición del ser maldito, no estaría en realidad restableciendo el orden alterado por su existencia, como si el destino en su fluir, tuviera necesidad de orden y de caos.

Ante un cielo tronando, quien fuera el más desdichado de los hombres, pidió a sus hijas que se retirasen del lugar y pidió a Teseo que nadie conociera su última morada.

Descartada entonces la condición divina de Edipo, queda por pensar si no podría tratarse de un ser semi-divino. Nada mejor que realizar una breve comparación con personajes míticos claramente identificados como semi-divinos. Tal es el caso de Aquiles, hijo de la diosa Tetis y del mortal Peleo. También podemos mencionar a Heracles cuyos padres fueron la mortal Alcmena y el propio Zeus. Cabe

⁷ H. F. Bauzá, *op. cit.*, pág. 116.

señalar que tales héroes, fueron tenidos como semi-dioses en vida. No fue el caso de Edipo, tan sólo rey de los tebanos e hijo trágico de dos mortales.

Edipo, el hombre justo

¿Cuál fue el drama que Sófocles pretendió representar con Edipo?

A. J. Festugière en *La esencia de la tragedia griega*, pone especial interés en demostrarnos que el desgraciado rey tebano fue totalmente inocente de lo que se lo inculpa. "No sólo Edipo es completamente inocente, sino que desea hacer únicamente el bien, y son estos esfuerzos mismos por hacer el bien los que le conducen a su horrible fin"⁸. Si bien mató a su padre, nos explica Festugière, no sabía que aquel extranjero fuera su progenitor. Reaccionó brutalmente como correspondía a la época. La irascibilidad y el autoritarismo, eran tenidos como virtudes por aquellos tiempos. Tampoco supo que la reina Yocasta era su madre, puesto que estuvo toda su vida en Corinto y era la reina de esa ciudad, la que consideraba su progenitora.

Bauzá aporta otro tanto al sostener que de acuerdo con la óptica sofoclea, lo trágico en Edipo fue haber nacido, por lo que estaríamos en presencia de un drama existencial. Nos dice que lo trágico en esta obra, no procede ni de una *hýbris* ni de una *hamartía*, sino más bien, del hecho involuntario de haber nacido⁹.

A nuestro entender, el núcleo profundo de la tragedia de Sófocles está en la relación entre el hombre y su destino y, más precisamente, en la situación del hombre ante un destino inevitable. Sabemos que Edipo se alejó de Corinto a fin de escapar del cumplimiento del oráculo de Apolo y que, en el cruce de los caminos, dio muerte a su padre. Pudo seguir vagando y jamás conocer la triste circunstancia, pero el oráculo no se había cumplido en su totalidad. Auxiliado por el mismo Apolo, descifró el enigma de la Esfinge y fue ese suceso el que, sin saberlo y sin proponérselo, le permitió dar con su madre y esposa. Nada pudo hacer el rey de Tebas; lo que sigue en la obra le suma dramatismo y explicita la imposibilidad que tuvo el personaje (que siempre quiso el bien) de ver la verdad; por eso horadó sus ojos. El conocimiento de la verdad es tema central de la obra; el Destino

⁸ A. J. Festugière, *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel, 1986, pág. 21.

⁹ H. F. Bauzá, *op. cit.*, pág. 119.

desprendió el velo y puso en evidencia el pasado de Edipo. La sentencia apolínea "conócete a ti mismo" nos llena de consternación si vemos cómo sucedió en el caso de Edipo.

El destino es incólume, el pasado, incierto¹⁰.

Conclusión

Nos hemos ocupado en el presente trabajo de la condición de Edipo y del papel del destino en la obra de Sófocles. En cuanto a lo primero, recogimos cuatro posibles elementos que nos permitirían dar cuenta de un ser divino o semi-divino, a saber: el parricidio y el incesto; el suceso con la Esfinge; las marcas en sus pies, la forma en que murió y lo acontecido tras su muerte. No hay en la tragedia sofoclea elemento alguno que nos haga suponer que el parricidio y el incesto hayan sido motivados por apetencia de poder. La sola comparación con actos divinos, no es por tanto, suficiente para dar cuenta de ello.

Como hemos destacado, el pueblo nunca vio en Edipo a una deidad o vástago de alguna de ellas en razón de haber develado el misterio de la Esfinge. Al tiempo, consideramos también que el enigma fue resuelto gracias a la intervención de Apolo, artífice de la trama¹¹.

¹⁰ Conviene señalar que el "conócete a ti mismo" apolíneo posee, a nuestro entender, por lo menos dos dimensiones: la referida al ¿qué eres? y la que corresponde al ¿quién eres? La primera trata del conocerse como mortal, esto es, diferente a los dioses; y la segunda insta a saberse en cuanto mortal. De esta última, es de la que acabamos de referirnos; en cuanto a la primera, observamos especial concordancia con nuestra tesis sobre la entidad de Edipo.

¹¹ Instamos a que se repare con especial cuidado en la presente afirmación, puesto que está en juego la interpretación de la obra de Sófocles. La gravitación de Apolo en *Edipo Rey* es notoria y fundamental. Nos hemos referido al diálogo inicial entre el sacerdote y Edipo, donde se da cuenta de la intervención de un dios en la resolución del enigma de la Esfinge. Agreguemos ahora que la primera medida que toma el rey de Tebas ante las súplicas de su pueblo, fue enviar a Creonte a la morada Pítica de Apolo a fin de saber lo que acontece y la manera de obrar (*Edipo Rey*, 95-102); al regreso, Creonte transmite lo manifestado por Apolo (desterrar o sacrificar al asesino) y el rey inicia la búsqueda (*Edipo Rey*, 95-102); en 165-168, el coro invoca a Zeus, a Atenea y a Apolo y les suplica una nueva intervención como la acontecida en la última desgracia de la ciudad (la peste); el mismo coro dice de Tiresias que ve lo mismo que Apolo (*Edipo Rey*, 285) por lo que cuando es llamado el adivino y revela quién es el asesino, es Febo el que le da la luz como se la quitó con la Esfinge; Tiresias habla a Edipo de modo enigmático y oscuro por lo que éste se queja, y el adivino parece mofarse del rey que se consideraba el más hábil para interpretar enigmas, "esa fortuna te hizo perecer" le dice (*Edipo Rey*, 435-440); por último, Edipo mismo reconoce la mano de Febo "Apolo era, Apolo, amigos quien cumplió en

Apelamos a la preocupación estética del hombre griego, a fin de comprender el porqué de la notoriedad de las marcas corporales de nuestro personaje. Y si sobrevivió, fue en razón de haber sido condenado, como si el destino tuviera una necesidad motora de orden y caos.

En cuanto a lo profetizado tras la muerte del hijo de Layo, esto significó en realidad la vuelta (momentánea) al orden. Vimos, además, que no podemos incluir tampoco en la categoría de semi-divino a Edipo, dado que ningún dios intervino en su gestación, y no fue tenido como tal por sus conciudadanos, como sí lo fueron, por ejemplo, Aquiles o Heracles.

Por último, interpretamos la obra desde una problemática que sirve de base a un entramado existencial: la referida al destino y la que el cumplimiento de éste desenmascara. La consumación de lo anunciado hizo comprender al rey tebano que nada sabía de sí. Ni siquiera lo sucedido con la Esfinge le sirvió de paliativo puesto que detrás de ello advirtió la intervención de los dioses. Sófocles no pudo elegir mejor imagen para graficar el drama que la de Edipo horadando sus ojos, aquellos, que no le permitieron ver lo profundo. El ver es tenido aquí por conocer. Tiempo después, Aristóteles, en el inicio del libro primero de *Metafísica*, dará cuenta del deseo natural del hombre por conocer y entre las sensaciones que producen conocimiento, ponderará justamente la visual. Por lo tanto, el desconocerse, el conocer tardíamente el propio devenir y, por tanto, la imposibilidad de modificarlo, es lo que a nuestro entender, desgarró en *Edipo*.

Bibliografía

Fuente

Aristóteles, *Metafísica*. Introducción, exposiciones sistemáticas e índices por H. Zucchi, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

Sófocles, *Edipo en Colono*, Traducción de Fernando Segundo Brieva, en *Tragedias*, Madrid, Edaf, 2005.

Sófocles, *Edipo rey*, Traducción de Fernando Segundo Brieva, en *Tragedias*, Madrid, Edaf, 2005.

mí estos tremendos infortunios" (*Edipo Rey*, 1330). El no considerar lo citado, abre caminos a innumerables interpretaciones, que valen como actividad intelectual, pero desvirtúan lo que el autor quiso decir con lo escrito e incluso, hacen decir más que lo pretendido. Lo interesante del mito es que se sigue construyendo y podemos ver en ese tipo de discurso cuanta cosa queramos, aun imponiéndole estructuras interpretativas previas. Por ello, antes de enfrentarnos a los textos, debemos preguntarnos ¿desde dónde los estamos leyendo?

- Sófocles, *Edipo en Colono*, Traducción y notas de A. Alamillo, en *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1982.
- Sófocles, *Edipo rey*, Traducción y notas de A. Alamillo, en *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1982.

Secundaria

- Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Festugière, A. J., *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel filosofía, 1986.
- Rebok, María Gabriela, "La tragedia o la escenificación del desengaño" en *Outis*, The Society for Phenomenology and Media, San Diego, U.S.A., 2004, Volume II: "Deception".
- Vernant, Jean-Pierre, *Los orígenes del pensamiento griego*, Traducción de Mariano Ayerra, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.

LA MIRADA DE ODISEO. EL SÍMIL EN LA ODISEA

PATRICIA HEBE CALABRESE

En los magnos poemas épicos del mundo griego arcaico, la *Ilíada* y la *Odisea*, el lector encuentra símiles, pequeñas pausas descriptivas en el desarrollo narrativo, que se independizan y, a menudo, se transforman en escenas que cobran una cierta autonomía y contribuyen a dar plasticidad al relato.

En este trabajo intentaremos hacer una lectura e interpretación de algunos de los símiles presentes en la *Odisea* con el objetivo de contribuir a la extensa tradición hermenéutica que desde hace ya más de dos milenios se ocupa de los poemas homéricos.

Los poemas homéricos

Uno de los problemas más importantes que plantea la épica homérica —que se remonta a los siglos IX u VIII a.C.— consiste en que los poemas son de tradición oral puesto que en el mundo griego aún no se había desarrollado la escritura alfabética; por consiguiente, se presupone un largo proceso compositivo de carácter anónimo en el que la tarea de Homero, si se acepta que existió, debe haber consistido en enlazarlos poéticamente según un principio estético¹.

¹ La "cuestión homérica" es tema de muchos estudiosos y consiste en una serie de interrogantes: si Homero realmente existió, cuál era su cuna —siete ciudades de Jonia se lo disputan—, si fue autor de la *Ilíada* y de la *Odisea*, qué es lo original en este poeta y qué es lo que debe a la tradición, si compuso totalmente en forma oral tales composiciones, si confió a la escritura fragmentos de ese mundo. Sobre esta cuestión, dos hechos significativos ocurridos durante los siglos XIX y XX dan luz a los hechos narrados y a la forma de composición de los poemas: el descubrimiento arqueológico de los restos de Troya y las investigaciones de Milman Parry que demuestran que los textos corresponden al ámbito de la oralidad. Ver W. J. Ong, *Oralidad y escritura*, en particular los capítulos I y II, México-Buenos Aires, FCE, 1993. Kirk, "El poeta oral y sus métodos", en *Los poemas de Homero*, versión de E. Prieto, Buenos Aires, Paidós, 1968, pp. 69-108. H. F. Bauzá, "Apuntes para leer a Homero", en *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1997, pp. 95-117.

Otra cuestión relevante consiste en que si es problemático para nosotros, que pertenecemos a una cultura letrada, comprender el problema de la composición oral de los textos, otro problema no menor es poder entender cómo estas extensas composiciones circularon y se mantuvieron en una sociedad que carecía de escritura².

Además, a través del poema épico de carácter novelístico habla una tradición oral que el poeta pudo condensar. Homero maneja de manera económica el arte de caracterizar al personaje o las acciones que éste realiza para lograr que el auditorio pueda enfocar su mirada durante algunos instantes en pasajes descriptivos que están al servicio de dar luminosidad, plasticidad o contornos nítidos al mundo creado.

Por último, para centrarnos en lo que este análisis se propone, recordemos que el lector actual puede recorrer con su mirada atenta los versos y puede retomar los hilos de la trama todas las veces que quiera, en cambio, el auditorio de la antigüedad sólo escuchaba los versos que fluían de la boca del rapsoda a sus oídos. Así, de las aventuras del héroe que el poeta oral teje, lo esencial para el oyente es el momento y los detalles que cobran plasticidad en un "aquí y ahora" del relato y que permanecen vivos en su memoria gracias a los primeros planos que el aeda aísla, enfoca y pone a los ojos a través de, entre otros recursos, los símiles.

En *Homero y su Ilíada*³, Guillermo Thiele analiza el poema heroico y entiende que "en el río de los acontecimientos narrados" los símiles constituyen una clase de "islas" que se independizan y florecen con autonomía "enriqueciendo la epopeya marcial con visiones nítidas de la naturaleza y de la vida humana". Además, caracteriza tres aspectos de los símiles: el aislamiento, el efecto de relajamiento para el oyente que, sumido en la guerra, descansa unos instantes en un mundo de paz o pausa y la plasticidad de cuanto en ellos se intuye.

² Luego del "período oscuro", posiblemente ocasionado por la invasión doria, se da la introducción del alfabeto en Grecia, en el siglo VIII. Si bien puede imaginarse que algunos fragmentos de los poemas hayan sido confiados de inmediato a la escritura —el catálogo de las naves de la *Ilíada* parece ponerlo en evidencia—, es Pisístrato quien en el siglo V ordenó trasvasar a la escritura los poemas que hasta el momento habían sido compuestos por los aedos y circulado gracias a las técnicas mnemotécnicas en forma oral por obra de los rapsodas. En Grecia la escritura determinó la fijación de la poesía y también, paradójicamente, con ella se inició el proceso de corrupción de las composiciones confiadas a los volúmenes papiráceos que fueron testimonio de las erratas de los copistas y presa de los incendios de las bibliotecas de la antigüedad.

³ Guillermo Thiele, *Homero y su Ilíada*, Caracas, Monte Ávila Editores.

El símil como recurso de estilo

En la Antigua Grecia del siglo IV a.C. tiene lugar la primera reflexión sobre la metáfora, la analogía y el símil. En ese orden Aristóteles constituye el punto de partida ineludible de la historia de la retórica y la más antigua teoría sistemática de la literatura que se conoce y que va a ser transmitida en la cultura occidental de manera ininterrumpida, pero con las variantes producidas, durante el paso de los siglos, por los diversos enfoques teóricos.

Respecto del símil, al que Aristóteles considera una forma de la metáfora, esta figura retórica se observa cuando se explicita la relación entre los dos términos a través del nexa "como". Se trataría, según Paul Ricoeur, de una metáfora desarrollada, su fórmula responde al esquema *A es como B*, mientras que en la metáfora el esquema es *A es B*⁴.

La poesía épica griega crea imágenes gracias al símil. El símil da, por una parte, prueba de la capacidad del poeta para ver y reproducir lo visto en palabras y, por otra, la oportunidad para el desarrollo de la imaginación plástica puesto que permite suponer que durante la práctica del recital del aedo o rapsoda el auditorio de aquellas épocas arcaicas podía captar en el devenir de los acontecimientos narrados visiones nítidas de la naturaleza y de la vida humana.

El símil en la *Odisea*

El símil es uno de los procedimientos más usados en la composición épica. Existen dos tipos de símiles: el breve y el largo⁵. La comparación se desprende de la secuencia narrativa, de alguna escena en la que aparecen personajes en conflicto, de la acción, ánimo o actitud de algún personaje, animal o forma de ser de algún objeto del mundo representado. En los símiles breves la comparación se concentra en una imagen nítida pero de reducida dimensión verbal e incluso recurrente por el modo de ser de la composición que pertenece a la tradición oral. En cambio, el símil largo si bien se liga con el contexto por semejanzas entre los términos puestos en relación, desarrolla

⁴ Mariana di Stefano, "La perspectiva retórica", en *Metáforas en uso*, Mariana di Stefano (coord.), Buenos Aires, Ed. Biblos, 2006.

⁵ D. J. N. Lee, *The similes of the Iliad and the Odyssey compared*, Sydney, Melbourne University Press, 1964.

una mini-secuencia que produce una desviación respecto del tema que se está tratando y abre una nueva dimensión en el campo de la imagen o propone un relato de fondo.

Cada símil parece colocarnos frente al desafío de analizar qué tipo de conexión está anudando los hilos de la trama. Algunos se concentran en la comparación física y otros en la semejanza de tono o emoción suscitada, algunos parecen trabajar en la dirección de la similitud y otros tensar contrastes.

Desde la palabra del aedo a la captación del objeto de la narración y de la mirada por parte del auditorio, el símil más que ornamento es un procedimiento que funciona entre la textura de lo dicho y la forma del decir como espectáculo que abre un nuevo volumen en la trama discursiva; interrumpe el discurso hecho de causas y efectos para dar lugar a pequeños cuadros visibles. Se trata de un sistema de imágenes cercanas a la propia realidad del aedo y de la audiencia. Sostiene Thiele que lo “esencial para el oyente es sólo el trecho del camino que está recorriendo aquí y ahora. Por ello, Homero, sin perder de vista jamás el conjunto refinadamente estructurado, saca en enfoques de primer plano siempre un solo asunto que cautiva todo el interés”.

El aedo –como el mismo héroe, narrador de su propia aventura en el país de los feacios– cuenta a los oyentes el conflicto: el viaje de Odiseo a su Ítaca natal, el viaje de regreso a sus afectos después de veinte años de ausencia; y, en la medida que avanza, detiene el relato de la historia y aparecen pausas en la narración. Son los símiles que inundan la escena, la reflejan como en un espejo que amplía, traslada, duplica o superpone imágenes. Repite lo que se da una vez pero en el interior del relato: hay un vaivén entre el avance narrativo y el despliegue de la mirada que es regodeo de la contemplación, recorte de fragmentos del mundo familiar y causa de encantamiento. Como dice H. F. Bauzá, “Ulises es el héroe que ‘conoció ciudades y el genio de innúmeras gentes’ (*Odisea*, 13, versión de J. M. Pabón). Se trata de quien ha visto y sabe porque ha visto, poniendo de relieve una cuestión capital que está en la base de la cultura griega: el privilegio de la vista como modo de conocimiento”⁶. No sólo interesa

⁶ H. F. Bauzá, “Historia y subjetividad: la figura de Ulises. A propósito del relativismo de los juicios”, en *Escritos de filosofía*, Buenos Aires, 1997, n° 32. Recuerda Bauzá que Ulises es designado en los primeros versos de la obra en su dimensión de *polytropos*, ‘el de muchas vueltas’, el espectro semántico de esta palabra es amplio: se extiende desde la idea de versátil, sus cercanos múltiple, vario, diverso, ingenioso, astuto, avisado hasta la de engañoso, avieso, pasando también por las significacio-

destacar los conflictos del regreso o “los aspectos topográficos o geográficos que se deducen del relato de su viaje, sino el movimiento y la mirada”, es decir, atender al “tipo de imaginario –según la perspectiva de análisis y nomenclatura de G. Durand– que hace ver sólo determinadas cosas y que, incluso, obliga a que se las vea de una manera, y no de otra”.

De todos los símiles que pueden reconocerse en la *Odisea*, que son menos numerosos que en la *Iliada*, trabajaremos sólo algunos con la finalidad de poner de relieve algunas de las imágenes que son recurrentes en el texto y que ponen de manifiesto un cierto imaginario.

En la *Odisea*, el *polýtropos* Odiseo es experto en el manejo de la palabra así como los aedos –Demódoco en la corte de los feacios y Femio en Ítaca– quienes, amparados en el ritmo y gracias al dominio de recursos mnemónicos, saben hilvanar el material poético que la tradición provee. Odiseo, según puede apreciar el rey Alcínoo, sabe relatar como un aedo (XI 368) las funestas desgracias⁷. En el diálogo que Eumeo, el porquerizo, sostiene con Penélope acerca del huésped que ha llegado a la casa como mendigo, compara la capacidad del viajero de seducir mediante su relato con el arrobamiento que produce el aedo en su auditorio (XVII 518-521)⁸. En el XXI 404-411 el poeta despliega un símil que propone una semejanza entre la pericia del aedo y la del arquero que dará muerte a los pretendientes, y entre la calidad y grosor del nervio que funciona como cuerda de la lira y la tripa ovejuna que tensa el arco⁹.

nes de cambiante, tornadizo, voluble y lleno de vicisitudes. Según su interpretación, el héroe es, además, “el símbolo de un viajero múltiple”, es el *polýplanes*, ‘que viaja por doquier’. Dado que convivió con seres humanos y con otros mítico-legendarios, por ejemplo, Circe o Calipso, y conoció el mundo infernal –en verdad su *katábasis* es una *nékyia* o evocación de difuntos– por lo que pudo conocer el otro rostro de la condición mortal, cuando regresa, su mirada está agudizada y cargada de otras significaciones.

⁷ El símil se inserta en el siguiente fragmento: “Tú, en cambio, al hermoso decir acompañas un noble sentido; ni un aedo supiera mejor relatar con los males de los otros argivos tus propias funestas desgracias”. Para la lectura en español de la *Odisea*, se utiliza la traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Ed. Gredos, BCG, 1982.

⁸ “Los relatos de aquél te hechizarán el alma: tres noches lo retuve, tres días logré que pasara en mi hato, pues conmigo el primero fue a dar cuando huyó de la nave. Y aun así no acabó de contar sus desgracias; al modo que un varón mira fijo al aedo, a quien dieron los dioses el saber de los cantos que arroban la mente de los mortales, y jamás de escucharlo se cansa siguiendo sus tonos, así él me embecía sentado en mi vera en la estancia”.

⁹ “Tal hablaban los mozos y Ulises, el rico en ardidés, levantando en sus manos el arco lo vio por entero. Bien así como un hombre perito en la lira y el canto tiene del nervio que estrena arrollándolo en una clavija sin esfuerzo, ya atada en sus

Las imágenes provienen de dos zonas de la experiencia: el contacto del hombre con la tierra y los seres vivos que en ella habitan, y el inmenso y profundo ponto abundante en peces que hace naufragar varias veces a Odiseo y a sus compañeros.

Si el símil animalístico¹⁰ es profuso en la *Ilíada* porque “el duelo entre héroes enemigos es manejado precisamente en las mismas pautas formales que el combate entre animales”¹¹ y se expresa, en la mayoría de las artes antiguas, con una variación espectacular representando el valor y el patetismo del duelo, en la *Odisea*, el símil entre el animal depredador y el herbívoro regresa. Así sucede en una interpolación en XVII 124-137, cuando Telémaco relata a su madre el casi vaticinio que Menelao le profirió en forma de símil: que Odiseo regrese y pueda dar funesto destino a los mozos que anhelan las bodas y quieren compartir con Penélope el lecho del esforzado héroe como lo hace el león que da muerte a los cervatillos que la cierva cobijó en la madriguera. De modo similar sucede cuando el héroe, en XXII 400-406, se yergue, manchado de la sangre de los pretendientes muertos, en el centro de la espaciosa sala de su palacio, “un león se diría que retorna, saciado a placer de carne de buey que mató en la manada”.

Para E. Vermeule, “Al igual que para casi todos sus vecinos mediterráneos, el león era para los griegos la imagen del éxito tanto en la guerra como en la cacería, el más experto cazador él mismo, la más aterradora pieza de caza, el representante de las ambiciones masculinas de ser valeroso, peligroso, inteligente y afortunado”, en este caso puede aplicarse la idea de que “el poder de derramar sangre y de comer carne no lo constituía todo, ya que el león, y el soldado, su contraparte, tenían cualidades idóneas para el compañerismo y la protección del más débil”¹².

Las variantes del duelo, en el canto XXII, recuerdan dos imaginarios posibles. La imagen protagonizada por el depredador sobre el animal más débil en la tierra firme: los pretendientes son semejan-

cabos la tripa ovejuna retorcida y sutil, con igual suavidad allá Ulises su gran arco tendió; por su diestra probada la cuerda, resonó claro y bien como pío que da golondrina”.

¹⁰ Para el tratamiento del tema respecto del mundo de las aves es interesante la lectura de “El símil de las grullas en la épica clásica” de Miguel Castillo Bejarano, en *Cuaderno de Filología Clásica de Estudios Latinos*, 2000, 18, pp. 137-162.

¹¹ Ver “El héroe feliz”, cap. III, en Emily Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, trad. de José L. Melena, México, FCE, 1984.

¹² Ver E. Vermeule, *op. cit.*, cap. III.

tes a las vacas hostigadas por el tábano, y Odiseo, Telémaco, el porquerizo y el boyero se asemejan a los buitres de garras ganchudas que asaltan y dan muerte a las aves del llano, 297-310. Otra escena elabora la imagen de los pretendientes derribados sobre el polvo y la sangre como los peces en las mallas que los pescadores sacan del ancho mar, 381-389. Como dice E. Vermeule, “El empleo intenso del lenguaje animalístico y de mecanismos salvajes por parte de los griegos para expresar sentimientos sobre las victorias y derrotas de los mortales es corriente en sociedades guerreras o cazadoras. Así como el modelo del guerrero en la conducta de los animales está enraizado, al parecer, tan profundamente en la emoción masculina que es casi universal e inalterable con el paso del tiempo”, no es menos cierto el fuerte imaginario del poder del mar “para tragarse y ocultar a un hombre”¹³ también fuente de peces para los ávidos pescadores y morada de seres monstruosos.

Una imagen interesante sobre el regreso de Odiseo es la que se condensa en el símil entre el caballo y la nave. Elvira Gangutia¹⁴ reflexiona sobre la figura del caballo en los poemas homéricos y sus diferentes y variadas representaciones. De su trabajo destacamos el pasaje en el que analiza los símiles que “equiparan totalmente los caballos a la nave” y piensa en la posibilidad del intercambio del léxico entre la navegación y el arte ecuestre. Además señala la existencia en el museo de Heraclion o Candía de un sello cretomicénico en el que pueden contemplarse un caballo y un barco donde parecen superponerse dos improntas “siendo la del caballo la superior. Ello haría aún más extraordinaria la habilidad del artista que se esforzó en que no hubiera solución de continuidad entre las riendas y las jarcias amarradas a lo alto del mástil. También los cascos del animal, enjaezado para ser uncido al carro, coinciden por fuera con la quilla perfectamente delineada”.

Sobre el deseo del héroe de regresar a su patria que experimenta durante el banquete de despedida que le ofrece Alcínoo en su palacio (XIII 31-35), el aedo compara el sentimiento de Odiseo ante la puesta del último sol en país lejano con la esperanza del descanso y la cena caliente después de un día de trabajo para el labriego: “Como piensa en su cena el varón al que en un largo día con el sólido arado arrastraron los bueyes bermejós por el haza y, al fin, consolado con-

¹³ Ver E. Vermeule, *op. cit.*, cap VI: “Monstruos marinos, magia y poesía”.

¹⁴ Elvira Gangutia, “El caballo en la *Odisea*”, en *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXI (2003) 197-221.

templa el ocaso por marcharse a cenar aunque apenas le rigen las piernas, tal de amable la puesta del sol fue esta vez para Ulises”.

Respecto de la imagen de *psyché* en el mundo antiguo, se podría decir que parece menos elaborada que el cuerpo, objeto de descripción minuciosa en Homero no sólo en lo que se refiere a las partes anatómicas de la figura del guerrero, sino también en su condición de “cosa” mutilada y amenazada por los animales carroñeros. Hay dos actitudes que se construyen a partir de símiles que nos parecen relevantes para entrever la forma de concebir una dimensión interior en la figura del héroe.

En el atrio de su propia casa, Odiseo, ocultando aún a Penélope su identidad¹⁵, medita y revuelve en su mente de qué modo hará justicia y se vengará de las esclavas traidoras y de los pretendientes, “así el corazón le ladraba, como ladra la perra que ampara a sus tiernos cachorros cuando ve a alguien extraño y se apresta a luchar” (XX 13-15).

La segunda imagen de vida interior lograda a través de un símil muestra a Odiseo llorando. El llanto¹⁶ revela la condición mortal de los héroes homéricos, creaturas efímeras frente a los inmortales dioses (VIII 521-531). La comparación enlaza la expresión del gran pesar del náufrago, a quien la fama ya lo ha alcanzado por obra del canto de Demódoco, con el llanto femenino: “Tales cosas contaba aquel ínclito aedo y Ulises consumíase dejando ir el llanto por ambas mejillas. Como llora la esposa estrechando en el suelo al esposo que en la lucha cayó ante los muros a vista del pueblo por salvar de ruina a su patria y sus hijos; le mira que se agita perdiendo el respiro con bascas de muerte y abrazada con él grita y gime; la hueste contraria le golpea por detrás con las lanzas los hombros y, al cabo, se la lleva cautiva a vivir en miseria y en pena con el rostro marchito de tanto dolor; así Ulises de sus ojos dejaba caer un misérrimo llanto”.

También cuenta Odiseo que los compañeros lo reciben con llanto en la playa de la isla de Eea cuando regresa a la nave con los hombres a los que en su palacio la maga Circe había encantado; son “cual

¹⁵ Marta Alesso en *Homero. Odisea. Una introducción crítica*, Buenos Aires, S. Santiago Arcos editor, 2005.

¹⁶ Una reflexión aparte merecerían los símiles, en canto XIX, en los que Penélope llora al oír a Odiseo como cuando se derrite la nieve, 205-208; el símil entre Penélope acongojada seguido de una disyuntiva que la abruma con la hija de Pandáreo, 518-534; y en XXI 63-81, la esposa fiel, entregada al llanto en su lecho mullido, invoca a Artemisa, desearía morir, ser arrebatada como las borrascas se llevaron a las hijas de Pandáreo.

terneros campestres, en torno a las vacas que llegan en piara al establo ya ahítas de hierba, retozan todos a un tiempo de frente a sus madres, ni puede contenerlos la cerca, antes bien con frecuentes mugidos dan carreras en torno de aquéllas, así nuestros hombres al mirarme ante sí me cercaron llorando; en sus almas era igual que si hubiesen llegado a la tierra paterna, a la Ítaca abrupta, el país de su cuna y su infancia" (X 410-417).

Con Homero, los griegos elaboraron una tradición poética; para Thiele, Homero, a quien nada se le escapa y para quien todo se vuelve visión plena, ha enseñado "a los hombres a usar ese recurso poético tan importante en la literatura universal". De modo que abundan los símiles "precisamente porque dan mayor oportunidad a la imaginación plástica".

GIUSEPPINA GRAMMATICO AMARI

In memoriam

El 12 de octubre de 2009, a los 79 años, falleció en Punta Arenas la doctora Giuseppina Grammatico Amari, destacada especialista en el campo de la filología clásica quien, en los últimos años, se había orientado al estudio de problemas del imaginario en la antigüedad greco-romana.

La muerte la sorprendió en la ciudad de Punta Arenas el día posterior al cierre del XIII Encuentro Nacional de Estudios Clásicos, por ella organizado bajo el patrocinio de la Universidad de Magallanes (Chile). Su deceso se debió a un paro cardíaco y sucedió en la habitación del hotel donde estaba alojada, pocos momentos después de haber solicitado telefónicamente un *remise* para que la trasladara al aeropuerto donde tomaría el avión con destino a Santiago. Se despidió de este mundo luego de haber dado término a un simposio en el que fue cálidamente homenajeada.

Nacida en Castelvetrano (Sicilia) estudió letras clásicas en la Universidad de Palermo donde tuvo el privilegio de escuchar a destacados maestros —entre ellos, a G. Monaco—. La profesora G. Grammatico fue docente en esa especialidad en su Sicilia natal durante varios años hasta que razones familiares la llevaron al país vecino. En Santiago de Chile, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, fundó, en 1987, el Centro de Estudios Clásicos, cuya dirección ejerció hasta el momento de su deceso. A partir de ese Centro desarrolló una intensa y valiosa labor en favor de la cultura clásica puesta de manifiesto en su cátedra, en los numerosos simposios y congresos sobre la especialidad por ella organizados —con la publicación de las *Actas* respectivas—, así como la dirección de la revista *Iter*. En lo que atañe a la cultura griega, son de valía sus trabajos sobre Heráclito y, en el caso de la latina, los referidos a Virgilio y el *tópos* de la ultratumba.

De su labor merece citarse la coordinación de *América Latina y lo clásico*, obra en dos volúmenes, editada por la mencionada Universidad Metropolitana, con auspicio de la UNESCO, donde, entre otros trabajos, se sintetizan las misiones científicas dirigidas por la profesora Grammatico en diversas ciudades de la antigua Jonia y en Sicilia.

Los que tuvimos el gusto de tratarla valoramos, amén de su saber, su palabra mesurada, su espíritu conciliador, su fe en el mejoramiento de la condición humana y, entre otras cualidades, su amor por la docencia. En ese sentido destaco que hay quienes estudian para saber y quienes estudian para enseñar; G. Grammatico pertenecía a este segundo grupo y a sus enseñanzas las impartía siempre con la humildad y sencillez que caracteriza a las personas sabias. Siempre se mostraba optimista y con una sonrisa en los labios. En la necrológica que le dedicó *El Mercurio* Cristián Warnken escribió: "Una mujer de apariencia delicada y frágil, que parecía una dueña de casa cualquiera, pero con una sonrisa que Dante no dudaría en citar como uno de los ejemplos del eterno misterio de la sonrisa", tal como la recuerdo en este instante en que redacto esta página en su memoria.

Hugo F. Bauzá

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

David García Pérez, *Prometeo: El mito del héroe y del progreso*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006, pp. 319.

Actualizado cada vez que se narra, es falso que el mito exista sólo en las culturas primitivas. Como relato histórico, es previo a la historia ortodoxa; como factor religioso, es un entramado cultural cuyas raíces y ramificaciones se orientan hasta constituir un texto sagrado. Por otra parte, cuando es reelaborado por un autor, adquiere vigencia y sentido nuevos, con lo que recomienza su ciclo.

El mito de Prometeo no habla de dioses, sino del hombre y de su lucha vana por escapar de la muerte. Es, esencialmente, el mito de la donación de la técnica. De modo paralelo aborda también otras cuestiones tales como la creación, el padecer del género humano y la idea del progreso. Es decir, de su pasado, de su presente y de su futuro. El titán es el prototipo del héroe y del rebelde que lucha por la libertad, pero no por la propia, sino por la del hombre, con lo que se enfrenta al *týrannos*.

En *Prometeo: El mito del héroe y del progreso*, García Pérez hace un estudio comparado de este relato mítico en la Antigüedad clásica y luego en dos momentos del siglo XX, en los cuales vuelve a plantearse el concepto de héroe. Analiza así el proceso evolutivo de este mito en la literatura occidental mediante el método comparativo con lo que establece continuidades y rupturas de las versiones de la leyenda del titán en el amplio período que va de la Grecia Antigua al siglo XX. En cuanto al mundo griego lo aborda en las obras de Hesíodo (*Trabajos y días* y *Teogonía*), Esquilo (*Prometeo encadenado*) y Platón (el diálogo filosófico *Protágoras*) y, en cuanto al helenístico, la sátira neo-sofística *Prometeo* de Luciano de Samosata. En lo que atañe al siglo XX lo contrasta con obras de la cultura francesa moderna de la primera mitad representadas por *Prométhée mal enchainé* de

André Gide y el ensayo *L'homme revolté* de Albert Camus, hasta extenderlos al mundo contemporáneo donde estudia este mito en los productos literarios posmodernos surgidos de la cultura de masas y en las sagas de *comics*, en *Superman* de Max Fleischer y *Batman* de Robert Kane, así como en los filmes *Terminator* I y II de James Cameron.

Por un lado pone énfasis en una similitud temática entre el arquetipo encarnado por Prometeo y los héroes contemporáneos y, por el otro, estudia el papel del mito en la sociedad griega y en la moderna y posmoderna. También contrapone los influjos del mito —dinámico en la narración oral— y estático en las técnicas de repetición masiva. El contrapunto es constante y cada temática remite a instancias anteriores del libro.

El engaño a Zeus por parte del titán en la *Teogonía* hesiódica remite a mitos primitivos orientales; el concepto de libertad en *Prometeo encadenado* de Esquilo a *Los trabajos y los días*; la idea de progreso en *Protágoras*, a Hesíodo y a Esquilo, en tanto que el revolucionario moderno de Camus se contrapone con el mítico rebelde, de igual modo como los valores éticos del héroe posmoderno (o la falta de ellos) se oponen a los valores del héroe clásico.

Para su trabajo, García Pérez, recurre a amplia bibliografía tanto de fuentes, cuanto de trabajos de importantes comentadores y especialistas en las áreas de teoría literaria, semiótica y mitología. Cita entre ellos a Aristóteles, Virgilio, J.-P. Vernant, O. Paz, M. Foucault, U. Eco, G. S. Kirk, M. I. Finley, H. Bauzá y R. Mondolfo, entre otros.

El autor se maneja con soltura y versación en lo que hace al manejo de textos clásicos; no sucede lo mismo cuando aborda el tópico de la literatura del *comic*, donde parece hallarse más cómodo con textos secundarios que propiamente con las fuentes, máxime teniendo en cuenta que en el caso del *comic* se trata de un tipo de literatura que cuenta ya con varias décadas de difusión y estudio pormenorizados con los que delinear los caracteres y la construcción mítica del héroe posmoderno de la cultura de masas.

El volumen ha sido concebido de manera concisa y con sentido claramente didáctico. Así, pues, cada capítulo está planteado como una unidad temática cerrada en sí misma —lo que permite leerlo en forma independiente—, si bien luego se integra sólidamente en una unidad orgánica. Dada la abundancia de ejemplos, citas y explicaciones, aunque el lector desconozca las obras analizadas, esa circunstancia no impide seguir con facilidad la temática propuesta.

La exposición clara y minuciosa convierte a este trabajo en una excelente guía metódica para quienes se inicien en esta clase de estudios comparados.

Daniel Saturno

Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico, Atti del Convegno AICC. (Firenze, 2-3 aprile 2003), a cura di: R. Degli Innocenti Pierini, N. Lambardi, E. Magnelli, S. Mattiacci, S. Orlando, M. Pace Pieri, Firenze, Ed. Polistampa, 2007.

Este volumen recopila ocho de los trabajos presentados en 2004, en el marco del congreso florentino de la *Accademia di Scienze e Lettere La Colombaria*, promovido por la *Associazione Italiana di Cultura Classica*, el *Centro Warburg Italia di Siena*, la *Accademia Fiorentina di Papirologia*, entre otras instituciones. Los textos desarrollan diversos aspectos de la reelaboración del mito de Fedra e Hipólito, en un arco que va desde la formulación trágica del siglo V a versiones del siglo XVIII, y desde el teatro clásico a la novela tardo-antigua, el mosaico de pavimento o el teatro musical. Los trabajos dedicados al análisis de los ejemplos del mundo antiguo son ampliamente mayoritarios en esta edición.

En primer lugar, la contribución de Angelo Casanova, "I frammenti della *Fedra* di Sofocle", analiza los dieciocho fragmentos de la *Fedra* perdida del gran trágico griego. A partir de tan escaso material, y poniendo el acento en el uso de palabras-clave, el profesor Casanova arriba a sugerentes hipótesis respecto de la peculiaridad de la Fedra sofoclea, por comparación con la figura trabajada por Eurípides. Esta Fedra sería una noble reina que, en ausencia del esposo al que se cree muerto, busca reponer la figura del rey y cae en el amor inconveniente de quien más se le parece: el hijo, Hipólito. En la lectura que aquí se propone son centrales, respecto de la diferencia con el referente de Eurípides, el desplazamiento del título de la pieza hacia la figura femenina, la supuesta muerte de Teseo y el escenario ateniense, que subraya el aspecto político del texto. En opinión de este autor, no estaríamos ante una versión polémica frente al primer *Hipólito* de Eurípides y previa al segundo, como es la opinión corriente, sino ante una Fedra original, plenamente sofoclea.

Por su parte, Emiliano Gelli, en "Una nuova ipotesi per la datazione della *Fedra* di Sofocle", pone el acento en los aspectos ritua-

les y religiosos de esta pieza perdida y su vínculo con el culto a Asclepio. Al igual que Casanova, y discutiendo con el referente de W. S. Banett (*Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1964), Gelli ubica la *Fedra* de Sófocles de modo independiente a las piezas de Eurípides y muy posiblemente posterior a ambas. En sus consideraciones resulta central la cuestión del final de la tragedia: mientras que ambos *Hipólito* de Eurípides concluyen con la muerte del joven y el establecimiento de su culto en Trecen (o Troizen), la ubicación de la acción en Atenas en la versión sofoclea permite vislumbrar otro final, acorde con la variante del mito donde el joven resucita gracias a Asclepio. Coinciden, para abonar esta hipótesis, la introducción del culto a esta figura justamente en época contemporánea de estas piezas, la construcción del *Asklepeion* en Atenas en 419-418, y la propia condición de Sófocles de adherente al culto y, muy probablemente, uno de sus primeros difusores.

Massimo Magnani, en "La *Fedra* eurípidea", señala la importancia de la elaboración de este mito en la carrera de Eurípides, a partir del fracaso del primer *Hipólito* perdido, y la reelaboración de la segunda versión, trabajando con el texto griego y con la importancia de los epítetos en los títulos de ambas piezas. Particular hincapié realiza sobre el primero, el *Hipólito velado* a partir de fragmentos y referencias supérstites, especialmente la de Aristófanes de Bizancio.

En "Noterelle su *Fedra* in Séneca (e in Ovidio)" Leopoldo Gamberale se detiene en la consideración de la súplica a Diana, presente en el comienzo de la versión trágica de Séneca. Contradiciendo la opinión más corriente, deduce de este fragmento, usualmente atribuido al coro, una estructura dialógica donde intervendrían la nodriza, el coro y, muy especialmente, la reina. Ve en este Séneca trágico un paralelo con Ovidio y propone, o bien una fuente griega común para ambas versiones, o bien una reelaboración de la tragedia griega, especialmente el primer *Hipólito* de Eurípides, mediada por Ovidio.

Rita Degl'Innocenti Pierini, en "Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma", apunta a la exégesis del momento de la *kathastrophé*, especialmente en Séneca, y su uso dramático: el *racconto* del mensajero con el aterrador relato del desmembramiento de Hipólito y el lamento final del padre sobre los restos del hijo. A diferencia del referente de Eurípides, donde Hipólito llega vivo a escena en el último episodio, para reconciliarse con su padre antes de morir, aquí el acento está puesto en el cuerpo fragmentado y en el llanto fúnebre sobre los miembros dispersos, para los que "no será suficiente un solo funeral" (p. 89), escena a la que considera una secuencia

ejemplar de "teatro de la crueldad". Contrasta este ejemplo con la novela *Leucipo y Clitofonte*, de Aquiles Tazio, del siglo II. Allí se narra un episodio similar, el de la muerte de Carides, despedazado en una cabalgata mortal, y subraya la importancia de la persistencia del *tópos* del *sparagmós*, de Orfeo a Penteo. No encuentra allí tanto una referencia ritual cuanto una concesión al gusto latino, y un vínculo con episodios presentes en el imaginario romano, relativos a la propia historia contemporánea. La crudelísima condena de Mario Gratidiano, bajo la dictadura de Sila, sería una fuente para esta presencia del cuerpo mutilado en el teatro de Séneca, tanto en *Fedra*, como en su *Oedipus*.

Gianfranco Agosti, en "*Fedra e Ippolito in Giordania*", hace un aporte a la comprensión de la evolución del mito desde el análisis iconográfico de un mosaico de pavimento encontrado en 1905 en el nártex de una iglesia de Madaba, localidad del camino procesional al Monte Nebo, en Jordania. Este análisis le permite constatar el proceso por el cual, en época tardo-antigua, el relato mítico podía descontextualizarse y sus figuras transformarse en elementos simbólico-alegóricos. Así, la reapropiación de las figuras de *Fedra* e *Hipólito* en diferentes sarcófagos, trabajados por P. Zanker. En el mosaico de Madaba, las figuras de Fedra llorosa e Hipólito que parte a la cacería, podrían remitir a un *exemplum* moral de la templanza y honestidad frente a la tentación, en el contexto de la recuperación de la tradición clásica bajo Justiniano.

Silvia Mattiacci aporta un análisis de la versión de Apuleyo. Si bien este autor inicia el relato advirtiendo que pasará al clima trágico —"de la sandalia al coturno"—, tenemos en *El asno de oro* una versión novelada, desarrollada en un mundo "burgués", donde la providencial introducción del personaje de un médico sagaz, salva al joven falsamente acusado de una condena injusta, con lo que reestablece el orden. En este giro a lo cotidiano, y en el subrayado en la presencia del médico, la autora hace referencia a un conocido relato de época: el del amor prohibido del rey Perdicca II de Macedonia, por la amante de su padre, felizmente resuelto por la intervención salvadora de Hipócrates.

Donatella Righini en "Dalla tragedia al melodramma. Fedra nel teatro musicale", analiza los ejemplos de *Hippolite et Aricie* (1733) de Jean Philippe Rameau, *Ippolite e Aricia* (1759) de Tommaso Traetta, y *Fedra* (1788) de Giovanni Paisiello. Análisis que se centra tanto en aspectos argumentales cuanto musicales, para registrar el influjo de Racine en el teatro lírico del siglo XVIII.

Graciela C. Sarti

Signes Codoñer, Juan, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, pp. 391.

En esta obra, Juan Signes Codoñer –doctor en Filología griega y profesor de esta disciplina en la Universidad de Valladolid– analiza la relación de la literatura griega arcaica con la escritura.

Para considerar la verosimilitud o no de una composición y transmisión por escrito de la literatura antigua, el filólogo trata el problema de manera diferenciada según los géneros literarios, la poesía monumental, la poesía lírica y la prosa filosófica, mítica e histórica en el período arcaico.

El libro –fruto de un cuidadoso trabajo de varias reescrituras– procura una visión coherente en torno a un conjunto de cuestiones relativas a los orígenes y usos del alfabeto y se convierte en una reflexión global sobre el papel de la escritura en la Grecia arcaica fundamentalmente en relación con la creación poética. En él se aglutinan investigaciones y puntos de vista que han sido objeto de tratamiento separado por parte de especialistas y resulta de suma utilidad pues presenta una síntesis exhaustiva en español de los estudios sobre oralidad y escritura que se han realizado hasta la actualidad.

El capítulo I presenta las consideraciones generales acerca de la composición, ejecución y transmisión de la literatura antigua griega que, según el autor, no puede explicarse única y exclusivamente por la escritura ya que es preciso considerar qué papel tuvo la cultura oral en la génesis y difusión de los textos en su fase anterior al período helenístico. Signes Codoñer subraya que es básico entender que oralidad no se opone en ningún modo a escritura sino, antes bien, la complementa de modo que la composición oral y la escrita se combinaron para producir la obra homérica que el estudioso califica como un *transitional text*.

Puesto que cualquier polémica acerca de la composición, ejecución y transmisión de la literatura arcaica está atravesada por la cuestión de la difusión de la escritura, en el capítulo II, el autor se aboca al problema del origen y difusión del alfabeto. Se interesa por hacer saber qué usos se dio a éste desde su origen para observar si los textos literarios pudieron o no ser consignados por escrito desde el primer momento. Analiza así quién o quiénes llevaron a cabo la adaptación del alfabeto fenicio, dónde y cuándo surgió, por qué fue adoptado por los griegos y cómo se difundió la nueva escritura alfabética en territorio de la Hélade.

Del análisis surge que no es posible llegar a conclusiones claras sobre la difusión y primeros usos de la escritura ni tampoco vincular

los orígenes del alfabeto a los comienzos de la literatura griega. Para el especialista, la pregunta por el "inventor concreto" del alfabeto carece de sentido entre otras cosas porque no es en el individuo, sino en la colectividad donde se han de encontrar las claves de la aparición de ese alfabeto. Tampoco descarta que haya habido varias adaptaciones simultáneas de la escritura fenicia al griego incluso en diversos puntos de Grecia pues la aparición del alfabeto debe insertarse dentro de un proceso cultural amplio en el que el emergente mundo griego empezó a apropiarse de la técnica de la escritura de sus vecinos. Para el autor, no hay que establecer separaciones nítidas entre difusión y adaptación dado que un proceso que él denomina "readaptación en difusión" puede dar cuenta de ambos fenómenos. No se trataría de postular, por consiguiente, un alfabeto original en una región determinada y de pensar que de éste derivarían, por transformación, todos los alfabetos posteriores así como sucede en el caso de la búsqueda por parte de un crítico textual de un arquetipo ideal de un texto sino, antes bien, de considerar que, aunque se admita que una región griega tuvo un papel pionero en la adaptación de la escritura fenicia al griego, el proceso de difusión se vio contaminado por readaptaciones que hacen difícil la reconstrucción de un *stemma* ideal de los alfabetos.

Según Signes Codoñer, "si los distintos alfabetos arcaicos convergieron al final de la época clásica en un alfabeto canónico admitido por una amplia comunidad de griegos y con base en el alfabeto jonio" es posible concebir que el consenso entre los signos básicos comunes a todos los alfabetos griegos arcaicos pudiera ser también en parte el resultado de un proceso de convergencia y no sólo de difusión. Concluye que, por el momento y a efectos prácticos, el alfabeto empieza a ser utilizado de manera sistemática por los eubeos tanto en Occidente cuanto en Oriente a partir del 750 a.C., pero entiende que no hay razones para pensar que esos primeros usos implicaron un corte o cambio en la realidad cultural y económica de las comunidades griegas de la época arcaica. Las aplicaciones del alfabeto, por lo tanto, habrían sido limitadas puesto que no han dejado casi huellas ni culturales ni arqueológicas de lo cual puede deducirse que, en aquel momento, la escritura era apenas percibida como un instrumento o técnica polivalente. Al autor le resulta sugerente considerar el valor simbólico que quizá tuvo el alfabeto griego que se difundió junto con los usos originales en fenicio como parte de un lento proceso de trasvase cultural y considera apropiado dejar de lado las hipótesis monocausales que tratan de explicar los motivos por los cuales se adaptó el alfabeto de los fenicios.

Más tarde, para dar cuenta del debate sobre la extensión de la escritura durante el período arcaico Signes Codoñer se ocupa de las inscripciones ampliamente difundidas durante los siglos VII y VI de modo tal que establece y analiza en apartados los distintos tipos (legales, funerarias, cerámicas, comerciales y las inscripciones privadas y grafitos). Considera así los tipos asociados a los usos, lugares de inscripción, función de la escritura, público al cual supuestamente se destinaban, conocimiento de la escritura y capacidad de lectura por parte de los profesionales que vivían del uso de la escritura, por ejemplo, los escribas o por parte de los ciudadanos que pertenecían a la aristocracia o a estratos más populares para analizar hasta en qué medida la escritura estaba vinculada a un uso cotidiano.

Como la escasez de testimonios literarios de diferentes regiones no permite extraer conclusiones sobre el conjunto del mundo griego, el autor centra el estudio sobre el uso de la escritura en dos *póleis* emblemáticas: Esparta y Atenas. A partir de los trabajos analizados, destaca que Esparta tuvo un auge en el conjunto de la cultura: fue polo de atracción para los poetas Alcman y Tirteo, entre otros, y vivió un repliegue cultural en el momento en el que se inicia el proceso de militarización progresiva, quizás a raíz de las guerras mesenias; en cambio, durante el período clásico, en otras ciudades griegas, como Atenas, se empezó a utilizar más ampliamente la escritura que, poco a poco, desde mediados del VI, se difundió gracias sobre todo a la educación —la cual empieza a ser objeto de representación en las escenas vasculares en cerámica— y paradójicamente, y en contra de la *communis opinio*, gracias a la tiranía de los pisitrátidas que fue responsable de la promoción de la escritura en el siglo VI. Así, con las transformaciones del sistema político en el siglo V, el conocimiento de la escritura en Atenas se difundió paralelamente a la democracia lo cual trajo aparejado, incluso, cierto recelo por parte de los intelectuales que, apegados a la tradición oral, vieron en la escritura una amenaza a sus libertades. Interesante, a la luz de estas consideraciones, es la reflexión sobre la defensa o no de la ley escrita en obras como *Antígona* de Sófocles o las *Suplicantes* de Eurípides.

En el capítulo IV, se tratan algunos de los interrogantes que constituyen los pilares de la cuestión homérica: ¿la invención del alfabeto en el siglo VIII desempeñó algún papel en la consignación por escrito del *épos* monumental que hasta ese entonces había sido compuesto y transmitido en forma oral?, ¿cómo explicar que la literatura griega da comienzo con una obra descomunal como la homérica que se remonta al siglo VIII mientras que de los siglos

siguientes se conservan fragmentos de obras poéticas de escasa extensión?

El autor da cuenta de la polémica entre los defensores de la composición de la *Ilíada* y la *Odisea* por escrito y aquellos que abogan por su composición oral pero, en lugar de tomar partido por la composición escrita o por la oralista —puesto que le parece difícil inclinarse por una u otra opción ya que cada una de ellas parte de presupuestos metodológicos diferentes— se atiene a analizar las condiciones técnicas para escribir en el siglo VIII y plantea las dificultades que supone la copia del *épos* para la que habría que presuponer una recepción por parte de un público lector entrenado dada la extensión de los poemas en *scriptio continua* y en *boustrofedon*, cuando aún no existían mecanismos de difusión de un texto tan extenso que justificara el esfuerzo y el costo requeridos. Por lo tanto, teniendo en cuenta que una “transmisión uniforme y cerrada del texto de Homero (pequeñas interpolaciones aparte) encaja más con el mundo librario de época clásica y helenística que con las ciudades griegas del período arcaico” defiende el carácter transicional de la obra homérica en un *continuum* entre la oralidad y la escritura. Piensa así en un trabajo de colaboración entre el aedo que dicta y el escriba que copia, considera que la mezcla de elementos dialectales pudo ser resultado de la combinación de dos procesos: el de evolución diacrónica y el de convergencia sincrónica a la hora de conformar la lengua homérica.

Respecto del mundo que el poema épico refleja (si bien la obra, para la mayoría de los investigadores, remite a la sociedad que ha sido identificada tradicionalmente como el mundo griego del siglo VIII, otros análisis recientes permiten observar aspectos de la cultura del siglo VII y de la primera mitad del VI), el lugar y la datación de la consignación por escrito, sostiene el estudioso que la Atenas de Pisístrato promovió la copia escrita del *épos* como parte de su programa político. Éste consistía en limitar la capacidad creativa de los aedos para dar lugar a una nueva fase en la concepción de la épica —a diferencia de, por ejemplo, la expulsión de los bardos de la ciudad de Sición por parte del tirano Clístenes—, evitar la mención de los héroes atenienses, especialmente Teseo y los teseidas (a excepción de algunos versos que se han considerado interpolaciones tardías), ausencia debida a su importancia como fuerza ideológica aglutinadora de la aristocracia opuesta al tirano, y exaltar, en cambio, el papel de Néstor y los nelidas de los que Pisístrato se sentía descendiente (en efecto, Pisístrato es el nombre de un hijo de Néstor en la *Odisea*) y de Atenea a quien el tirano ateniense concebía como patrona de su

acción política frente al culto heroico de la aristocracia. Por consiguiente, el autor piensa que es verosímil la existencia de una copia monumental de Homero en la segunda mitad del siglo VI como parte de la promoción de la escritura en época de Hiparco, así como la nueva regulación de las Panateneas y la llegada de inmigrantes jonios a la corte pisistrátida.

Uno de los aportes más significativos de esta obra es considerar que la consignación por escrito de la *Iliada* durante la tiranía no se debió tanto a su mérito literario, sino a su mensaje político —relegando a un segundo plano otros ciclos épicos que tardíamente, y a imitación del poema serían consignados por escrito— y a la aceptación entusiasta por la Grecia que se veía amenazada por la expansión persa especialmente después de la ocupación de la costa jonia de Asia Menor a mediados del siglo VI. En consecuencia, una obra como la *Iliada* que narraba el enfrentamiento entre griegos y asiáticos se convertía en aglutinador de todo el mundo jonio y ático que buscaba liderar la tiranía pisistrátida y más aún, la conversión del poema en símbolo de la identidad helénica y en educador de los griegos en la época de las guerras médicas lideradas por Atenas.

En el capítulo V se analiza el problema de los procesos de composición, ejecución y transmisión de la poesía lírica arcaica, se releven algunos contextos, en particular, el del simposio donde hay que tener en cuenta la constante recomposición de las piezas por parte de los poetas y la cuestión del “sello” en el caso de Teognis que parece aludir a la consignación y difusión por escrito que calificaría su obra, al igual que la homérica, como un texto de transición entre la oralidad y la escritura.

Aborda luego el género de la prosa filosófica, mítica e histórica que se desarrolla a lo largo del siglo VI. El autor explica que, aunque existen casos de transmisión de las nuevas ideas filosóficas en forma oral, hay también noticias acerca de libros concretos —primero de escasa extensión, luego de mayor volumen— y de su circulación, destaca así el caso de Heráclito que, a principios del siglo V, pudo tener un rol pionero en el desarrollo de una prosa de carácter literario.

Finalmente, la exhaustiva obra de Signes Codoñer se cierra con un sumario concebido con criterio didáctico, el que ofrece una visión de conjunto sobre los contenidos facilitando de este modo la consulta por parte de los lectores. También resultan de suma utilidad la extensa y cuidada bibliografía consultada y las notas a pie de página que muestran desde cuántos ángulos se puede estudiar la diver-

sidad de materias tratadas y entrar en cuestiones laterales de mayor o menor profundidad.

Patricia H. Calabrese

Orfeo y la tradición órfica, Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coords.), Madrid, Ed. Akal, 2008, 2 vols., pp. 1803.

Los estudios sobre el helenismo se ven enriquecidos con la publicación de este importante trabajo, en dos volúmenes, coordinado por los profesores Alberto Bernabé (Universidad Complutense) y Francesc Casadesús (Universidad de las Islas Baleares) referidos a *Orfeo y la tradición órfica*. Esta labor forma parte de la serie "Religiones y mitos" que publica la editorial Akal bajo la dirección de F. Diez de Velasco.

Desde hace varias décadas el profesor A. Bernabé viene ocupándose de manera valiosa y sostenida sobre el orfismo, movimiento sobre el cual ha hecho aportes muy considerables que han permitido ampliar los testimonios colectados otrora por Otto Kern en sus memorables *Orphicorum fragmenta* (1ª ed., 1922); no nos sorprende, en consecuencia, que A. Bernabé haya emprendido, junto a su colega de las Islas Baleares, una labor multidisciplinar sobre Orfeo y el orfismo: este nuevo aporte se impone como un coronamiento y puesta al día sobre tan importante movimiento mítico-religioso.

Se trata de una obra de conjunto donde un grupo selecto de especialistas españoles y de otros países europeos y de los Estados Unidos de Norteamérica aborda una cuestión capital como es la del orfismo. Si bien este trabajo es de importancia para especialistas en la materia, está concebido de manera clara y ordenada que permite ser abordado con provecho por cualquier lector culto.

Entendemos que ha sucedido en este caso algo semejante a lo que ocurrió en 1963 cuando un valioso grupo de helenistas españoles, bajo la coordinación del profesor Luis Gil, editó la *Introducción a Homero*, obra de jerarquía elogiosamente comentada en las principales revistas sobre la materia. También con este trabajo sobre Orfeo estudiosos de España vuelven a situarse una vez más en la vanguardia en materia de filología clásica.

La cuestión del orfismo compete no sólo al ámbito de la religión griega, sino también al de la filosofía, la filología, la mitología y otras ciencias afines que pretenden esclarecer cuestiones clave del helenismo. El orfismo es, sustancialmente, "una religión del libro" en la que

la revelación se da a través de un texto sagrado. *Grámmata, biblioi, poiémata, épe* son algunos de los nombres con que la tradición designa a ese *hieròs lógos* articulado en torno de la figura de Orfeo, cuyo nombre —según R. Böhme— remite simplemente al “cantor”.

Si es cierto —como sostienen Guhtrie y otros pensadores— que Píndaro, Empédocles, Platón y Virgilio, entre otros ilustres filósofos y poetas de la Antigüedad clásica, fueron órficos advertimos que en los pilares del pensamiento occidental este movimiento ha dejado una impronta invalorable, sin entrar a considerar los aspectos que esta doctrina pueda haber dejado en el cristianismo, tales como el tema de la inmortalidad del alma, la religión entendida como forma de vida, el de los premios y castigos en el más allá, amén de la idea de la fraternidad humana; en tales cuestiones el orfismo se erige como preparación para la doctrina cristiana y para otros credos espiritualistas.

Destacamos que, en las últimas décadas, el interés por el orfismo se vio acrecentado merced al hallazgo, en Macedonia, en 1962, de un rollo papiráceo del siglo IV a. C. que contiene un texto de la centuria anterior referido a un comentario a la teogonía de Orfeo al que se conoce como “Papiro de Derveni”, publicado de manera ilegal y en forma incompleta en 1982. También se encontraron nuevas laminillas de oro en el sur de Italia, las que se remontan al siglo IV a. C., junto al descubrimiento, en Olbio, en la costa del Ponto, de tablillas de hueso (analizadas por A. Bernabé en el cap. XXXVIII de la obra que comentamos, ver especialmente pp. 889-892), en una de las cuales, que data del siglo V a. C., se lee *orphikoi*. Relevante también, el hallazgo de un ánfora, hoy en Basilea, donde está pintada la figura de Orfeo con un difunto que tiene en sus manos un rollo de papiro: *el canto del vate contenido en el rollo parece ser garantía de paz en el más allá* (sobre esa cuestión, véanse las importantes reflexiones de Cl. Calame, cap. XXXVII, en especial pp. 865-866). Esta ánfora es la más antigua representación de aspectos órficos sobre la vida *post mortem* atestiguada de manera iconográfica que se conserva.

De importancia también el análisis del papiro de Gurob, del siglo III a. C. —en el que se describe un ritual órfico, similar al que seis siglos más tarde transmite Clemente de Alejandría (siglos II-III), lo que prueba, durante ese lapso, la continuidad de estas doctrinas—; sobre este *hieròs lógos*, en cuya tercera línea se lee la palabra *teléte* ‘ritual’, A. I. Jiménez (Univ. Complutense) brinda un cuidadoso análisis (cap. XXXIII) que vincula el orfismo con ciertas prácticas dionisiacas.

Contrariamente a lo que pueda parecer a un lector desprevenido, las casi dos mil páginas de este volumen no constituyen un mamotreto

(*mammóthreptos*) en el sentido de un *corpus* muy abultado, sino una obra encarada con criterio didáctico, sabiamente articulada, con una clara "Introducción" de la pluma de F. Casadesús y una suerte de Síntesis epilodal, obra de A. Bernabé que, como *sphragis*, clausura el volumen.

Como hemos destacado, participan de esta vasta labor numerosos especialistas del más alto nivel; a mero título ilustrativo, y sin que la mención de algunos opaque al resto, remito a los nombres de W. Burkert, M. West, el del propio A. Bernabé, Cl. Calame, G. Ricciardelli, F. Graf, y L. Brisson, amén de un conjunto de importantes estudiosos españoles.

El volumen está articulado en diez secciones: en la 1ª se plantea el caso de la figura de este cantor tracio desde una óptica que va del mito al autor literario, en las plumas de A. Bernabé, F. Molina, A. I. Jiménez, M. Santamaría, R. Olmos, J.-M. Roessli. Así, son motivo de análisis el viaje al más allá, la muerte de Orfeo y los prodigios surgidos de su cabeza mutilada o las imágenes de Orfeo en el arte judío y cristiano. En la 2ª, se analizan las características y contenidos de los diversos textos órficos, son dignas de destacarse las contribuciones de A. Bernabé ("Teogonías órficas"), de M. Sánchez ("Argonáuticas órficas"), el estudio sobre el papiro de Derveni (F. Casadesús) y "Las laminillas órficas" (Bernabé-Jiménez). La 3ª aborda el caso de otros poetas griegos próximos a Orfeo (R. B. Martínez). La 4ª estudia el marco de las creencias órficas; así, "El dios solitario" (Bernabé), "El mito órfico de Dioniso y los Titanes" (Bernabé), "Ideas órficas sobre el alma" (F. Molina) y, entre otros, los vínculos entre "Orfeo, Eleusis y Atenas" (F. Graf). La 5ª versa sobre "Prácticas órficas, Orfeotelestas y mistas" y la 6ª sobre "La música y el discurso órficos".

El 2º volumen se inicia con una sección dedicada a abordar las "las ideas órficas fuera de Grecia y Roma" donde se advierten lazos con el Próximo Oriente y la India Antigua (E. R. Luján), con el zoroastrismo (J. A. Álvarez Pedrosa), la pregunta sobre si hay orfismo en los textos de Qumrán (J.-M. Roessli); esta sección se clausura con una sinopsis sobre "El orfismo tracio" en la pluma de A. Fol.

La 8ª sección aborda "Las huellas del orfismo"; así, son motivo de análisis los vínculos de esta doctrina con el pitagorismo (F. Casadesús), con Heráclito (Casadesús), con Empédocles de Agrigento (C. Merino), con los restantes filósofos presocráticos (A. Bernabé), con Píndaro (M. A. Santamaría) entre otros influjos. En la 9ª M. Herro encara la cuestión: "El orfismo, el *génos* y la *pólis*".

En cuanto a la 10ª y última -"En búsqueda de una síntesis"-, a modo de epílogo A. Bernabé resume las principales cuestiones vincu-

ladas con el orfismo. De ese modo, en apretada síntesis, delinea el cuadro filosófico-mítico-religioso de una doctrina que se extendió a través de Grecia y zonas de influencia a lo largo de un milenio y que, por su importancia y difusión, trascendió las fronteras de la península helénica. Sintetiza así cuestiones abordadas luego por el cristianismo, tales como el dualismo cuerpo/alma, el tema del pecado originario, la necesidad y posibilidad de expiarlo mediante un obrar recto y con la atención a ciertos ritos para así alcanzar la liberación definitiva del alma.

Por último, destaco el parecer mesurado y abierto con que A. Bernabé cierra este vasto friso sobre el orfismo: "Si no aprendemos a examinar el orfismo en su complejidad, en su situación intermedia, en su carácter vacilante y algo ambiguo, adaptable y multiforme, estaremos condenados a no comprender jamás este movimiento religioso" (II, p. 1647).

Completan este trabajo abundante bibliografía y un índice de pasajes citados que corroboran el sentido didáctico con que esta labor ha sido concebida.

Hugo F. Bauzá

Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges. Textes réunis, commentés et en partie traduits par Évanghélia Stead, Grenoble, Ed. J. Million, 2009, pp. 505.

Tal como se desprende del título, en el presente volumen Évanghélia Stead –traductora literaria políglota y profesora de literatura comparada en la Universidad de Reims– rastrea los ecos del poema homérico en determinados hitos de la literatura occidental, mostrando la pervivencia siempre renovada de la figura de Odiseo. Comienza por el análisis del monólogo dramático de Tennyson (1842), hasta el poema de Borges "Odisea, libro vigésimo tercero" (1964). Para ese cometido tiene en cuenta dos textos fundadores: la *Odisea* de Homero –i.e., una obra pagana–, y la epopeya o "poema sacro" de Dante Alighieri, es decir, una obra cristiana; de ese modo la estudiosa construye una "lecture croisée d'autant plus téméraire que Dante ne connaît pas Homère de première main" (p. 11).

Desde el ya clásico trabajo de F. Buffière (*Les mythes d'Homère et la pensée grecque*) hasta el reciente de G. Most, L. Norman y S. Rabau sobre *Révolutions homériques* (Pisa, Ed. della Normale, 2009)

el tema homérico y, en particular, la figura del legendario Ulises no ha dejado ni deja de inquietar a los estudiosos, ya como dechado de un determinado tipo de *areté* de la antigua cultura griega, ya simplemente como símbolo del hombre en sentido lato, incluso como prototipo de la mentalidad burguesa según han destacado Horkheimer y Adorno en páginas celebérrimas. En lo que concierne a la mirada multiforme sobre esta figura mítica, la propia E. Stead, en un trabajo recientemente aparecido (*E. Stead commente l'Odyssée d'Homère*, Paris, Gallimard, 2007) sugiere nuevas vías de análisis.

Odiseo –o Ulises en su forma latina derivada de la voz griega *Ulyseus*, deformación dialectal del original– es una personalidad turbulenta y llena de aventuras que goza de una popularidad tal que no ostenta ningún héroe griego. A diferencia de otros guerreros del helenismo que sobresalen por la heroicidad de su actuar, Odiseo se presenta como una figura humana más próxima a nosotros, en ocasiones con relieve de personaje novelesco. De los héroes homéricos es el más hábil y aquél que sobresale por su astucia, persuasión e ingenio. La epopeya lo menciona como *polýtropos* ‘el de muchas vueltas’, aun cuando el espectro semántico de este término alude también a su condición de engañoso, lleno de vicisitudes, cambiante, amén de otros significados análogos; tal el hombre en sentido genérico, por lo que este personaje singularísimo presenta la vitalidad y las contradicciones propias de la natura humana.

Es bien sabido que los mitos homéricos, ya desde la antigüedad clásica, han sido motivo de interpretaciones que han ofrecido lecturas epicúreas, estoicas e incluso neopitagóricas entre las más notables, sin que una u otra sean necesariamente excluyentes. Ésa es la línea que orienta este importante trabajo de la profesora E. Stead quien acomete la empresa de ver de qué modo, desde Tennyson a J. L. Borges, esta figura ha sido resemantizada en obediencia a nuevas visiones de mundo y a propósitos asaz diferentes. Más aún: la autora entiende que las obras que la humanidad ha juzgado “clásicas” han servido –y sirven– para orientar la vida ya que muchas veces incluso crípticamente, en una suerte de tejido o *background* ideológico, modelan nuestra visión de la realidad. Y en ese sentido la *Odisea* se presenta como un ejemplo privilegiado si es que uno atiende a las numerosísimas relecturas y textos en sus más variadas formas literarias a que ha dado lugar. Pienso, en especial, en la singular novela de J. Joyce (*Ulysse*, París, 1922), una sabia parodia de un día de la vida de Stephen Dedalus, o en el poema homónimo de Nikos Kazantzakis que, en su versión resumida, ofrece 33.333 versos, “un océano de poesía” –M. Castillo Didier

dixit—, monumentales creaciones con propósitos y finalidades diversos que muestran la pervivencia de la mítica composición homérica.

Integran el volumen que nos ocupa quince recreaciones —en seis lenguas diferentes— precedidas de un prólogo, más un epílogo —sugestivamente subtítulo: “intertextualidad, lengua de enigma, lengua de fuego”— y abundante bibliografía crítica. No se trata de un florilegio o antología, sino del testimonio de una lectura cruzada donde los textos se iluminan y vivifican entre sí a la luz de nuevas lecturas: más aún, puede decirse que uno se acerca de diferente manera al poema homérico *luego de haber leído esas recreaciones*. Los lazos dinámicos que enhebran los textos seleccionados llevan a pensar en el recurso de la intertextualidad, no vista como una mero apropiarse de un viejo texto, sino como una incitación a nuevas creaciones. La autora pone énfasis en que el denominarlo *Segunda Odisea* no opaca su originalidad, ya que la imagen de la *Odisea* se impone *no como matriz coercitiva, sino como incitación a la poesía*; así explica: “Pour que l’oeuvre advienne, l’incitation est primordiale. Et l’émotion littéraire, le trouble ou l’excitation qui fait naître la lecture, sont aussi légitimes”. (p. 479). Aclara también que la literatura no está hecha de preceptos académicos o de ideas preconcebidas, “sino de un tejido incesante y de un crecimiento constante” que siempre se renueva.

Los textos (en verso y en prosa) motivos de traducción, análisis y comentario pertenecen a las plumas de A. Tennyson, G. F. Preston, A. Lang, P. Heyse, C. Kavafis, J. Lemaitre, A. Graf, G. Pascoli, F. Blei y J. L. Borges, autores que han hecho del Odiseo de Homero no una simple reescritura, sino que han asumido su polifacética figura en obediencia a variadas preocupaciones. Las interpretaciones de Borges y Cavafis son las que parecen haber despertado mayor atención de la estudiosa ya que se ocupa de ellas en más de un capítulo y las páginas que les dedica son originales y sutiles, especialmente la exégesis que brinda de “El inmortal”, del que dice “une lecture ingénieuse, un brin ironique, de la notion d’immortalité et de la histoire de transmission des poèmes homériques” (p. 478).

Una primera vía de estudio se abre con el *Ulysse* de Tennyson, obra que, a lo largo de décadas, dejó una influencia notoria; aborda luego el poema poco conocido de G. Preston para pasar luego al “polimorfo” A. Lang, “el primero en introducir en la *Segunda Odisea* la idea de un ciclo poético”. Aborda seguidamente el motivo de la inquietud (la *Unruhe*) a propósito de las composiciones de P. Heyse (1877) y el soneto borgesiano “*Odisea*, libro vigésimo tercero”. Le si-

que el análisis del poema *Seconde Odyssee* de C. Cavafis, composición poco conocida. Ésta se inicia con la declaración: "Odyssee seconde et grande, / plus grande que la première peut être. Mais, hélas, / sans Homère, sans hexamètres", de donde Stead ha extraído el título de su trabajo. El parecer de dos poetas italianos —Graf y Pascoli— es también motivo de análisis, destacando que el primero, a propósito de Odiseo, explora preferentemente el tópico del más allá detrás de las columnas de Hércules.

Una segunda vía de análisis tiene como clave la composición "El Inmortal" en la que Borges, al ocuparse de este héroe griego, nos ofrece una meditación sobre el tiempo y la eternidad del mito hasta alcanzar el tópico de la inmortalidad.

Una tercera vía de acceso al mundo odiseico compete a las traducciones. A mero título de ejemplo, refiriéndose a la profecía del mítico Tiresias, cita los casos de M. Meunier quien, al tratar la muerte de Odiseo, consigna: "Après l'avoir évité sur la mer, la plus douce des morts en fin viendra vers toi", en tanto V. Bérard traduce: "puis la mer t'enverrait la plus douce des morts; tu ne succomberais qu'à l'heureuse vieillesse, ayant autour de toi des peuples fortunés".

Dos son los motivos clave en torno a los cuales está articulada esta selección de textos odiseicos. El primero compete a la *nekuia* o *pseudo-katábasis*, vale decir, la evocación de sombras o virtual descenso al mundo infernal que emprende el héroe con el propósito de interrogar al alma de Tiresias sobre su destino (cf. canto XI, vv. 90-149) y el consejo que recibe de boca del adivino ciego: internarse hasta hallar un pueblo que no conozca la sal —vale decir, apartarse lo máximo posible del mar— para poder alcanzar una vejez tranquila (no olvidemos la cólera de Poseidón contra el mísero Odiseo, ya que éste había cegado a su hijo, el Cíclope); empero, cabe señalar que la respuesta del vate es ambigua ya que le dice: "Mas con todo, entre mucho trabajos vendréis a la patria / si decides tu gusto frenar y el ardor de tus hombres" (vv. 104-05, versión de J. M. Pabón).

El segundo se vincula con la flamígera recreación de Dante quien en el canto XXVI del "Infierno" rescata a Odiseo del anonimato de una vejez anodina para conferirle una muerte heroica. Dante, en lugar de hacerlo retornar a Ítaca junto a los suyos —que es el *desideratum* de la obra homérica—, lo lleva a emprender una travesía hacia el conocimiento de lo prohibido. Así, al transportarlo más allá del estrecho de Gibraltar, le hace pagar la culpa de haber perseguido un imposible; de ese modo una ola gigante lo sumerge irremediablemente junto con sus compañeros.

Pongo énfasis en que E. Stead se detiene en la incomparable imagen dantesca de Odiseo que hallamos en el octavo círculo infernal, el de los fraudulentos. Allí está el héroe mítico devenido, junto a Diomedes, una lengua de fuego que explica por qué al haberse lanzado a una empresa temeraria —llegar a poseer un conocimiento ilimitado (con lo que anticipa lo fáustico)— cuando sus compañeros creen haber alcanzado una suerte de tierra de promisión, “un tourbillon se lève soudain, fait follement tourner le navire d’Ulysse et l’engloutit corps et biens” (pág. 10). En ese sentido el héroe de la *Segunda Odisea*, preso de una *hybris* por pretender conocer lo que para un mortal es incognoscible —i.e., el misterio de la muerte—, olvidándose de su Ítaca natal, es culpable de arrastrar a los suyos a una aventura descabellada que los lleva a sucumbir en el vasto ponto. Sugestivo el parecer de Pascoli que explica que cuando el héroe se adentra en el mar para conocer su misterio (que no es otro que el de la muerte —E. Vermeule destaca que para los griegos el mar es símbolo de muerte—), “à la question angoissante de la vérité le répond le silence des sirènes” (pág. 479). *Ad hoc* cf. el poema “Le Sirene” del citado Pascoli (pp. 272-76).

Así, pues, Odiseo *violateur de frontière*, el hombre poseso por una curiosidad “odiseica” —si se admite la tautología— que lo impele a ir más allá de lo permitido es el eje en torno del cual se articulan las diversas miradas nacidas a partir de la citada interpretación de Dante Alighieri.

E. Stead, siguiendo a Keats, y éste a Leigh Hunt, plantea que toda vez que un auténtico creador recrea o modifica un viejo mito, si la creación pertenece a un poeta de valía, ésta debe ser vista no como una alteración censurable, sino como una prolongación válida del antiguo relato; así, el caso del final del Ulises dantesco al que *more mythico* debemos aceptar como parte constitutiva de un relato legendario que siempre se recrea. De ese modo la estudiosa concibe el mito clásico no como una narración anclada en un pasado estático, sino como una forma dinámica de pensamiento perpetuamente renovada.

Esta *Segunda Odisea* es, en esencia, una prueba ontológica que apunta a desentrañar la pregunta inquietante sobre el sentido de la vida —incognoscible, ya que se cierra con la muerte— y el de la poesía, cuyo límite es el silencio o, en otro lenguaje, el canto de las sirenas. Entiendo que esta obra, por la profundidad de su mensaje y por la calidad de las traducciones, está llamada a formar parte de los clásicos.

Hugo F. Bauzá

MESA DIRECTIVA

- 2009-2011 -

Presidente

Dr. HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Vicepresidente 1°

Dr. MARCELO A. DANKERT

Vicepresidente 2°

Dr. FAUSTO T. L. GRATTON

Secretario

Dr. MARCELO URBANO SALERNO

Prosecretario

Ing. ANTONIO A. QUIJANO

Tesorero

Ing. LUIS ALBERTO DE VEDIA

Protesorera

Dra. ANA MARÍA MARTIRENA-MANTEL

Impreso durante el mes de junio de 2010 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina
correo-e: pellegrinirj@gmail.com