

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
Compilador



ESTUDIOS DE LA
ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS
DE BUENOS AIRES
2002

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

**EL IMAGINARIO EN EL
MITO CLÁSICO**
(I y II Jornadas organizadas por el
"Centro de Estudios del Imaginario")



Centro de Estudios Filosóficos
Eugenio Pucciarelli
Buenos Aires - 2002

CENTRO DE ESTUDIOS FILOSOFICOS
EUGENIO PUCCIARELLI

Director: Dr. ROBERTO J. WALTON
Director de la Sección "Estudios
del imaginario": Dr. Hugo Francisco Bauzá

ISBN 987-537-016-9

© Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires
Avda. Alvear 1711, 3er. Piso - 1014 Buenos Aires - República Argentina

Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

ÍNDICE

Presentación	5
Dedicatoria	7
<i>El imaginario en el mito clásico</i> por Hugo Francisco Bauzá	9
<i>Reflexiones en torno al mito de Eros</i> por Luis Oswald ...	21
<i>La figura mítica de Electra</i> por Graciela C. Sarti.....	31
<i>La "subjetividad burguesa" y sus raíces en el mito: Ulises desde la Escuela de Frankfurt</i> por Cristina Micieli.....	43
<i>Orfeo en Virgilio</i> por Hugo Francisco Bauzá	69
<i>La Sibila o las Sibilas. Su palabra en el mito, la leyenda y la historia</i> por Marta M. Pérez Roller	77
<i>Antígona o el mito da que pensar</i> por María Gabriela Rebok.....	89
<i>Las Erinias: del mito a la tragedia</i> por Diana L. Frenkel	111
<i>El mito de Ashiná: una variación del tema prometeico entre los chacobo</i> por Federico Bossert y Diego Villar	131
<i>Antígona y la ética contemporánea</i> por Alcira B. Bonilla	165
<i>Mitos platónicos sobre el amor</i> por Victoria Juliá	183
<i>El mito de "Eros" y su relectura en "Romeo y Julieta" de Shakespeare</i> por Camila Mansilla	195
<i>Orfeo en "La casa sin sosiego", ópera de cámara de Gerardo Gandini y Griselda Gambaro</i> por Jorge Dubatti	209
<i>El mito de Narciso</i> por Luis Oswald	221

PRESENTACIÓN

El Centro de Estudios del Imaginario (CEDELI) que funciona como Sección del Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli de la Academia Nacional de Ciencias llevó a cabo dos Jornadas sobre *El imaginario en el mito clásico*, coordinadas por su Director, Dr. Hugo Francisco Bauzá.

La primera se celebró los días 24 y 25 de agosto del año 2000 y la segunda, los días 23 y 24 de agosto de 2001. Se expusieron en las mismas catorce trabajos con su ulterior discusión. El presente volumen incluye los referidos trabajos.

DEDICATORIA

In memoriam Ernesto La Croce

*Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
Luridaque euictos effugit umbra rogos¹*

Hace muchos años reflexionamos con Ernesto La Croce² sobre los conceptos de realidad, irrealidad, fantasía e incluso sobre el valor del mito de la pervivencia del alma tras la muerte física del cuerpo; testimonio de ello es un par de artículos que publicamos con nuestras firmas en el viejo suplemento literario del diario *La Prensa*³; conversamos también —y hasta discutimos— sobre el valor de los mitos. Coincidió ese hecho con una época en la que yo estaba llevado por el impulso ensoñador que deja la lectura de Platón, muchos de cuyos diálogos había leído en su propia lengua. Ernesto, en cambio, comenzaba a dejar lo platónico para inclinarse hacia la visión propugnada por el Estagirita. Ambos, por lo demás, participamos de aquella luminosa observación de Coleridge según la cual todos los hombres nacemos aristotélicos o platónicos y a la que Borges

¹Algo resta de las almas: la muerte no acaba todas las cosas / y la pálida sombra huye de la pira vencida' (Propertio, *Elegías* IV 7, 1-2).

² (Buenos Aires, I.XII.1944-Padova 17.IV.1992). Ernesto La Croce, completó su formación académica en la Universidad de Buenos Aires de donde egresó como Doctor en Filosofía y, más tarde, amplió su formación profesional en la de Padova. Orientó sus estudios al campo de la Filosofía antigua y, en ese orden, fue —por concurso— Profesor adjunto de esa disciplina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; fue también miembro de la Carrera del Investigador Científico del CONICET. En lo que respecta a la Academia Nacional de Ciencias, fue miembro del Centro de Estudios Filosóficos "Dr. Eugenio Pucciarelli". Resta referir que tras su partida, hace diez años, E. La Croce dejó cinco hijos —entonces muy jóvenes— y hoy orientados hacia los estudios humanistas: Augusto, Octavio, Alejandro, Ernesto y Adriano.

³1.X.1978.

añade: "el platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de diálogo y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James"⁴.

En uno de esos "desencuentros" verbales –pero que eran encuentros en el afecto y en el acto de pensar– mantuvimos un diálogo sobre el mito y el valor de lo imaginario cuyo espíritu intento resumir en unas líneas:

E. La Croce: - En contra de la interpretación platónica del mito, cada vez soy más aristotélico.

H. F. Bauzá: - Sin embargo, Aristóteles viejo, frente a muchos interrogantes que no tienen una explicación racional, recurre al mito y hasta, a la postre, parece exaltar su valor.

E. La Croce: - Es verdad, y sin duda tendría sus razones para ello.

No sé qué sucede con las almas en el transmundo –tampoco me desvela el no saberlo–, pero si es que sobreviven –como se empeña una tradición que en la antigüedad griega se remonta hasta los pitagóricos y los órficos– y la de Ernesto pudiera vernos desde esa ribera y, más aún, leer esta página no carente de emocionado recuerdo, quizá esbozaría una sonrisa. Ernesto, *aue atque uale*.

H. F. B.

⁴"De las alegorías a las novelas", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 745.

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

*“El mito, vestidura solemne del misterio,
que transforma en presente el pasado y el futuro”.*
(Thomas Mann).

“La verdadera superstición de la modernidad –sostiene Lluís Duch¹– consiste en la quimera de creer que, finalmente, nos hemos liberado del mito”: es éste uno de los ejes que articula este trabajo; el otro lo constituye la idea de que las funciones mítica y lógica, lejos de ser excluyentes, son complementarias y que ambas instancias, armónicamente consideradas, permiten entender lo humano no escindido, sino en su plenitud.

El primer aspecto que deseo subrayar consiste en que muchas corrientes de la historia se han esforzado por desvirtuar diferentes mitologías en nombre de una forma racional de pensamiento que consideraban “superior”, pero que, paradójicamente, ésta terminó también por ser mítica; así, por ejemplo, sucedió con la Ilustración que, en su concepción teleológica, delineó un mito: el del progreso.

Ese deliberado afán logicista o, en otras palabras, demitologizador pero que deviene también en cierto aspecto mítico, puede verse de manera concreta en el caso de Francia cuando, a fines de 1793, el movimiento de descristianización y de *déprêtisation* –montado por los ultrarrevolucionarios heber-

¹Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica, Barcelona, Herder, 1998, p. 37.

tistas— instituyó el culto a la Razón el que, por iniciativa de P. G. Chaumette², fue celebrado el 20 brumario del año II (*i. e.* el 10 de noviembre de 1793, de nuestro calendario) no en un sitio “laico”, sino, significativamente, en la catedral de *Notre-Dame*, como si fuera imprescindible valerse de un sitio consagrado donde dar nacimiento a un nuevo culto, en este caso, el de la Razón.

Después de la condena de los hebertistas, M. M. Robespierre —que se había mostrado hostil a las tendencias ateas del citado movimiento de descristianización—, suprimió el culto a la Razón al que, más tarde, la Convención reemplazó por el culto al Ser supremo (mayo de 1794); este culto reconoce la existencia de un Ser superior, junto a la idea de la inmortalidad de las almas. Los dos ejemplos culturales citados ponen de manifiesto la pervivencia de un sentido mítico-religioso aun en momentos en que se asiste a un “supuesto” predominio de lo racional.

Es preciso tomar conciencia de que el ser humano se expresa, al mismo tiempo y en forma inseparable, a través del *mythos* y a través del *lógos* o, en otros términos, por medio de la imagen y por medio del concepto; vale decir, ya mediante procesos imaginativos, ya de procesos meramente abstractos.

Fue un error del profesor Wilhelm Nestle considerar el paso del *mythos* al *lógos* como si se tratara de un proceso irreversible en la historia del pensamiento; su trabajo *Von Mythos zum Logos*, del año 1940 —y que gozó de amplia difusión—, es uno de los pilares de esa concepción fundada en el pensamiento comteano que formula tres estadios graduales de la humanidad (teológico y militar, metafísico y legista y, finalmente, positivo e industrial) que entiende irreversibles. Hechos históricos —pienso, entre otros, en las dos guerras mundiales— han demostrado lo falaz de su interpretación.

Con ulterioridad, diversos estudios han mostrado la pervivencia, junto al pensamiento racional, de otras formas de

²Quizá sea prudente recordar que durante el auge del culto a la Razón, Pierre G. Chaumette fue guillotinado; idéntica suerte correría poco tiempo después M. M. Robespierre.

penetración, comprensión y apropiación de la realidad: una de ellas, a través del mito. En ese sentido hace unas décadas, el helenista irlandés Eric Robertson Dodds en un trabajo que ya forma parte de los "clásicos" —*The Greeks and the Irrational*³—, al estudiar los chamanes, el menadismo y la teurgia en el pensamiento griego, mostró la superpervivencia de manifestaciones "irracionales" en la cultura helénica, junto a otras de carácter racional.

En el hombre se da el *mythos* junto al *lógos*, del mismo modo como se da lo afectivo junto a lo racional; una postura no invalida la otra sino que, por el contrario, la complementa. Por lo demás, entre *mythos* y *lógos*, opera una tensión creadora en la que radica el misterio de lo humano. Constituye, por tanto, una falacia pensar que la humanidad se mueve por antinomias irreductibles.

Conviene advertir que todo movimiento "ilustrado" lleva implícita una suerte de *contramovimiento* de la vida que se dinamiza en sí misma, como salvaguarda de la fuerza vital, cuyo misterio no puede ser reducido a los meros parámetros de la razón. En ese sentido hay estar atento a que el mito surge cuando parecen agotarse las razones del *lógos*, cuando el racionalismo pone en evidencia sus límites, es decir, *cuando estamos en presencia del misterio que la razón no es capaz de develar*.

Existe, de manera generalizada, la idea de que el descubrimiento del pensamiento discursivo puso fin al pensamiento mítico, lo que no es exacto, pues ambas formas de pensamiento están presentes, así, por ejemplo, en los pensadores griegos desde los tiempos más remotos⁴. Lo que sí constituye una novedad en el siglo de Pericles, es la toma de conciencia por parte del pensamiento discursivo de la validez de sus conceptos. Este proceso, que conocemos bien y sobre el que W. Jaeger ha hecho aportes esclarecedores, se da junto a otro paralelo —y en cierto aspecto, complementario—, como es el de la toma de

³University of California Press, 1951; hay versión española de María Araujo con el título *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980.

⁴Cf. F. M. Cornford, *De la religión a la filosofía*, versión española de A. Pérez Ramos, Barcelona, Ariel, 1984.

conciencia por parte del pensamiento mítico de su propio ámbito de manifestación. El punto de confluencia surge del momento en que ambas formas de pensamiento –la del *mythos* y la del *lógos*– operan con el lenguaje, respecto de lo cual no conviene olvidar que ambos términos significan justamente ‘palabra’ o ‘discurso’.

Y en ese orden es pertinente recordar que J. L. Borges, en el “Prólogo” a *El otro, el mismo*, sostiene –con razón según nuestro parecer– que “la raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico”, a la vez que enfatiza el hecho de que “la poesía quiere volver a esa antigua magia”⁵.

El error de la Ilustración y de los períodos bajo su influencia consiste en considerar la vida humana sólo en su dimensión racional –lo que implica desnaturalizar la condición del hombre compuesta, a un mismo tiempo, de razón y pasión–, dejando de lado el aspecto subjetivo-emocional que se expresa a través de mitos y de imágenes.

El esfuerzo por desterrar el mito ha provocado, por un lado, una especie de desacralización de la natura y del mundo y, por el otro, paradójicamente, la sacralización de la historia y del progreso las que obedecen, precisamente, a una cualidad innata del hombre como lo es la de *mitizar*, si se me permite el neologismo. Un ejemplo significativo lo representa el caso de la ex U.R.S.S. que en su lectura materialista de la historia desechó a rajatabla los viejos mitos, mas como no pudo destruir la capacidad mítica ínsita en el ser humano, terminó por reemplazar los “antiguos” mitos por otros “nuevos” tal como sucedió, por ejemplo, con el culto a la figura de Lenin, lo que pone de manifiesto un *tópos* de la historia de la cultura como lo es el de la sustitución de determinadas figuras “míticas” por otras, semejante a lo que ha sucedido en la historia de las religiones donde, muchas veces, un panteón es sustituido por otro que, cambiando de nombres, asume las funciones del anterior.

Toynbee ha definido al hombre como *amphibium*, vale decir, como un ser que vive simultáneamente dos mundos

⁵*Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 858.

diferentes: el de los afectos y el del intelecto y donde el primero evoluciona menos rápidamente que el segundo; de ahí que se produzca una suerte de esquizofrenia entre su sentimiento y su cerebro. Frente a esa escisión la teoría del *imaginaire* propugnada, entre otros, por Gilbert Durand, pretende volver a enlazar la función lógica con la función imaginativa para poder conferir al hombre la plenitud y armonía de sus facultades.

En ese sentido los estudios del *imaginaire* —a los que es preciso no identificar sólo con la función imaginativa que, como dijimos, es uno de sus aspectos— se proyecta como un “dinamismo organizador” que hace posible una circulación entre las esferas lógica y afectiva. Al respecto Joël Thomas⁶ advierte que en esta “gemelidad psíquica” no se trata de la muerte de un hermano por obra del otro, sino de la imperiosa necesidad de una coexistencia armónica. En el mundo antiguo el pensamiento mítico coexistía con el conceptual y es esa circunstancia la que ha permitido a Lévi-Strauss hablar de “Grecs à deux têtes”, una filosófica y otra mitológica que cohabitan sin conflicto.

Respecto de los análisis que se han propuesto de la función imaginativa, los malos entendidos proceden de querer situarla ya en la esfera de los sentidos, ya en la del entendimiento. El problema radica en que esta función *no se halla ni en una ni en otra esfera, sino en un espacio intermedio* dotado de un poder de mediación sobre nuestro mundo; a esta función la mitología clásica la entiende, de manera simbólica, bajo la esfera de Hermes, el dios mediador.

Hoy nos hallamos ante la civilización de las imágenes pero, sin embargo, estamos imposibilitados de darles un carácter simbólico; en ese sentido el novelista Ray Bradbury, en un relato singular que, por la profundidad de su mensaje, ya forma parte de los clásicos —me refiero a *Fahrenheit 451*— desenmascara la vacuidad de la sociedad contemporánea, atiborrada de imágenes cuyo sentido profundo no es capaz de

⁶“Les nouveaux chemins de l’imaginaire. Regard sur l’Anthropologie contemporaine” en *L’imaginaire de l’espace et du temps chez les latins*, Cahiers de l’Université de Perpignan, 5 (1988), pp. 9-33.

desentrañar. Es preciso recuperar el sentido traslaticio de las imágenes —en especial, su carácter *anagógico*— para restituir al hombre la plenitud y equilibrio de todas las dimensiones de su psiquis y, en ese aspecto, los mitos y otras imágenes significativas del mundo antiguo vienen en nuestro auxilio, así, por ejemplo, lo han entendido Freud, Jung, Frobenius o, entre otros, el mitólogo húngaro K. Kerényi.

Pese a los esfuerzos del pensamiento racional por destronar el pensamiento mítico —tal como por ejemplo lo planteó Friedrich Max Müller al considerar el mito como “una enfermedad del lenguaje”—, estos relatos siempre permanecen travestidos con nuevos ropajes; las recreaciones de los mitos clásicos en las plumas de Cocteau, Anouilh, Sartre, Th. Mann o Rilke, por ejemplo, son un testimonio hartamente locuaz de esa supervivencia mítica. En ese sentido, el asombro y la maravilla que se experimenta al descubrir —o redescubrir— mitologías y campos imaginarios es una prueba palpable de lo viviente de los mismos, así como del aliento que moviliza sus imágenes y símbolos.

Respecto de los mitos, los hay en todas las épocas y culturas, incluso en las más racionalistas, las que han creado nuevos mitos como los ya referidos de la razón o el del estado. Con todo, no hay que caer en el panmitismo de los románticos, así como tampoco en el antimismo sustentado por la Ilustración, por lo que éste entraña de reduccionista; ambos extremos suelen ser peligrosos, la verdad suele situarse las más veces en el justo medio, según propugna, con razón, la máxima aristotélica.

Es preciso hallar una síntesis armoniosa entre la capacidad mitopoiética y la disposición lógica del ser humano o, en otras palabras, una complementariedad entre el discurso mítico y el discurso lógico para evitar tener una imagen escindida del hombre. Sólo mediante esta complementariedad puede el ser humano expresarse de manera plena y es ahí donde radica su equilibrio. De este modo se evitan también las posturas y actitudes totalitarias que se imponen —y vigorizan— si uno reduce lo sustancial de lo humano, ya a lo afectivo, ya si se plantea como única clave hermenéutica el discurso lógico.

Mircea Eliade, en su *Mefistófeles y el andrógino, o el misterio de la totalidad*, propone la reconciliación de ambos términos como una manera de asir integralmente al ser humano y de evadirse de la esquizofrenia a que lo constriñe una separación absoluta entre los discursos mítico y lógico.

En ese sentido, tanto el discurso mítico sin una alerta impuesta por la conciencia crítica, cuanto el discurso lógico, expresado al margen de la afectividad ínsita en las imágenes, pueden dar origen a totalitarismos o a otras formas monopólicas del pensar. El totalitarismo, sea cual fuere la forma histórica que adopte, siempre se funda en el ejercicio de un único discurso mediante el que se pretende dominar la condición humana y por ello deviene, en todos los casos, pernicioso.

Los mitos, al estar situados en una suerte de transhistoria, fuera de la experiencia sensible, hacen patente, por un lado, la existencia de la ilusión trascendental y, por el otro, que el pensamiento no se reduce sólo al ámbito de la razón y el intelecto; es en ese sentido como el citado Gilbert Durand al poner énfasis en el campo del *imaginaire*, vuelve a insistir en el valor simbólico del carácter mítico. Este pertenece, la mayor de las veces, al mundo de las ensoñaciones y los sueños y forma parte del ámbito de lo implícito “que acostumbra a hacer acto de presencia, justo en el centro de nuestra vida, en aquello que ‘queremos decir’ más que en lo que taxativamente ‘decimos’ en nuestras edulcoradas ‘biografías diurnas’⁷”; el surrealismo —uno de los pocos “ismos” de la vanguardia histórica que pervive con fuerza inveterada— ha sabido dar cuenta —a través de imágenes aparentemente dislocadas— de la *liaison* entre ambos mundos.

El mito es una parte connatural a nuestra biografía más profunda —según nos ha revelado el psicoanálisis y el surrealismo ha mudado en arte—; esta biografía nos muestra una doble naturaleza, conformada a la vez por *mythoi* y por *logoi*, en la que el hombre se presenta como un ser *mito-lógico*, es decir, un ser que participa de ambas formas de lenguaje.

Los mitos alimentan nuestras fantasías y nuestros sueños, especialmente estos últimos en los que, de manera inconsciente,

⁷Duch, L., *op. cit.*, pp. 26-27.

emergen las partes recónditas de nuestro ser y que actúan de manera refleja. En ese aspecto el discurso mítico se presenta no de manera demostrativa, sino visionaria; en esa dimensión profunda el mito nos alecciona sobre una realidad que está al margen tanto de los sentidos, cuanto de las especulaciones de carácter racional y en ese orden el mito alcanza a ser, en cierto modo, la epifanía del misterio o, desde otro ángulo, parece ser el lenguaje con que se reviste y expresa lo sagrado (esta exégesis del mito no invalida, por cierto, otras lecturas de esa forma de lenguaje, en las que el mito evidencia también un cierto tipo de lógica, aunque *sui generis*, en palabras de Lévi-Strauss).

Para la cosmovisión romántica los mitos pertenecen a un estadio anterior al acto de pensar y es en ese orden como la mitología pone en funcionamiento su perfil soterialógico en tanto que articula mecanismos —las más de las veces inconscientes— que permiten recuperar el otro perfil de nuestra personalidad y recomponer así la totalidad originaria, fragmentada a causa del discurso unilateral de la razón, única causante de la alineación en que se debate el ser humano (es prudente recordar que uno de los grabados goyescos de la serie “Los Caprichos” —editada en 1799— no arbitrariamente se titula “El sueño de la razón produce monstruos”).

Respecto del contenido de los relatos míticos, éstos no deben importarnos como tales —muchos de ellos son inverosímiles; otros, falaces—; lo que debe importarnos, en cambio, es *la forma mítica del conocimiento* y la apropiación de la realidad a través de la conciencia mítica.

Frente a una actitud mitopoiética debemos poner énfasis en que las experiencias míticas de diferentes pueblos y períodos ponen de manifiesto tanto la búsqueda del sentido profundo de la existencia humana, cuanto la respuesta a los grandes problemas que competen al hombre y que la razón no logra develar.

El mito reactualiza los componentes *proto-lógicos*, vale decir, ni lógicos, ni ilógicos; se trata de los componentes anteriores a cualquier distinción entre racional e irracional y que se orientan a la búsqueda de un pasado al que consideran fontal y paradigmático. En ese aspecto conviene tener en

cuenta que para una exégesis del pensamiento mítico —que tiene a W. Otto, a M. Eliade y a P. Ricoeur entre sus principales cultores— el mito tiene la capacidad de hacer ostensible el vínculo que religa al hombre con lo sagrado, entendiendo por sagrado ese algo inefable que implica un *arrêton*, según lo ha definido R. Otto⁸; para esa lectura ese tipo de lenguaje pone al descubierto aspectos que escapan a una mera interpretación racional. Desde esa óptica el mito parece presentarse como un *plus* que accede al plano de la conciencia cuando se ha agotado la instancia racional.

Frente al irrefrenable curso de la existencia, el ser humano anhela en todo momento la “supuesta” perfección de los orígenes, el *illud tempus* originario. Y es precisamente por esa causa que muchos pensadores de la antigüedad clásica y G. Vico y F. Nietzsche, entre los modernos, han recurrido a idear una concepción cíclica en el desarrollo de la historia, en contraposición a la mentalidad lógica que propone una linealidad “progresista”. El mito se mueve en el campo de las imágenes y de los símbolos y no se interesa por la conciencia histórica —que nace con la escritura—; el mito se maneja en el terreno de la oralidad y si su contenido muchas veces resulta inaprehensible y anodino, ello obedece a la polisemia de la imagen en contraste con la univocidad del pensamiento racional.

El mito es, por otra parte, la voz que otorga validez y significación a una determinada tradición religiosa; en ese orden, en palabras de W. Otto, *mythos* “es la iluminación inmediata que irrumpe súbitamente en el espíritu humano sin ninguna mediación de carácter lógico”⁹; de ahí nace el vínculo inescindible entre mito, música y poesía, avistado por los románticos quienes, abiertos a una concepción escatológica, mantienen viva la preocupación por sobrepasar los límites y fronteras de lo empírico. Es por eso que el romanticismo

⁸*Le sacré*, versión francesa de A. Jundt, París, Payot, s. d., p. 15. En esa línea cf. J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, París, PUF, 1981.

⁹Cit. por L. Duch, *op. cit.*, p. 66.

potencia el ámbito de lo imaginario más allá de la frontera de la realidad sensible.

Los románticos, abandonando el formalismo kantiano, proponen un retorno a las fuentes míticas, las que tienen la facultad de liberar el sentimiento y la imaginación, reprimidos éstos por una reflexión de carácter lógico.

Es en ese sentido como esos pensadores atienden al parecer de G. Vico quien, en abierta oposición al cartesianismo entonces dominante, formalizó un método para las ciencias del espíritu, vale decir, para aquellas que están más allá de la mera racionalidad.

El mito pretende hacernos visibles ciertas fuerzas que operan en el interior mismo de la realidad; en ese orden, la mitología y la teología nos alertan mediante símbolos y, más allá de cualquier razonamiento de carácter lógico, de la presencia de lo real, de lo maravilloso, en suma, del *mysterion*.

Pero con el mito se da, sin embargo, la paradoja de que cuando adviene al mundo del lenguaje discursivo, no logra mantener la dignidad epifánica y evocadora de la que habla W. Otto, y rápidamente se transforma en un feroz competidor del *lógos*, dado que se establece una hermenéutica del mismo fundada en un discurso racional, con lo que se lo desnaturaliza. A causa de ese intento de racionalización o de explicación, se pierde la vivencia de esa palabra reveladora; esa circunstancia obedece, entre otras, al pasaje que va de la oralidad a la escritura de las formas míticas. Por lo demás, hay que advertir que el mito estimula y enriquece al *lógos* y llega hasta dimensiones a las que el pensamiento racional –a causa del deliberado esfuerzo demostrativo de su discurso que, muchas veces, opera en él como lastre–, no logra alcanzar. Ese hecho se explica en la medida en que el mito no exige una demostración discursiva, sino que sólo atiende a una suerte de adhesión sentimental, a una determinada actitud fiduciaria por parte de quienes participan de la comunidad mítica.

L. Duch –en la obra que he referido– nos advierte que en las megalópolis modernas, el hombre anónimo se ha convertido en un solitario y le hace falta el mito, por el que manifiesta cierta añoranza, pues el mitologizar –al igual que el soñar o el poetizar– es inherente a la condición humana. Baudelaire en

Les Fleurs du mal o García Lorca en *Poeta en Nueva York* nos advierten sobre la soledad del hombre en esas grandes urbes que han matado –o, al menos, narcotizado– el mundo de los mitos, las utopías y los sueños.

En nuestros días, tras la crisis de la razón según la han explicado M. Horkheimer y T. Adorno en un trabajo esclarecedor –*Dialektik der Aufklärung*–, asistimos al *revival* de una edad mitopoiética en la que este tipo de pensamiento resurge como forma humana de existencia y como posible vía soteriológica; R. Callois¹⁰, G. Durand, J. Thomas y otros pensadores nucleados en torno a diversos centros que se ocupan sobre el estudio del *imaginaire* dan testimonio del esfuerzo por recomponer las dos funciones escindidas a las que he hecho mención.

El mito no es una ciencia arcaica o preológica como sostenía el jesuita francés Joseph François Lafitau o Bernard de Fontenelle o como más tarde plantearon los antropólogos británicos –pienso principalmente en Tylor, Spencer, Frazer– cuya lente se presenta deformada por la visión colonialista entonces imperante; el pensamiento mítico da cuenta y legitima un determinado orden y, a pesar de los esfuerzos del racionalismo por anularlo, el mito pervive en las diferentes culturas transfigurado, es por eso que García Gual sostiene que “el mito, como Proteo, adopta mil máscaras para huir de los intentos de ser racionalizado y de ver reducida su aura misteriosa”¹¹.

¹⁰Remito especialmente a *Approches de l'imaginaire*, París, Gallimard, 1974.

¹¹Duch, *op. cit.*, p. 91.

REFLEXIONES EN TORNO AL MITO DE EROS

LUIS OSWALD

1. La identidad de Eros

Eros es el dios del Amor. Su personalidad, extremadamente variada, ha evolucionado desde la era arcaica hasta nuestros días. Siguiendo a P. Grimal (1985: 171-172) recordemos que en las teogonías más antiguas es considerado como un dios nacido a la par que la Tierra y salido directamente del Caos primitivo. Eros es una fuerza fundamental del mundo que asegura *no sólo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos*. Es ésta una nota sobresaliente sobre la que han especulado los autores de cosmogonías, los filósofos y los poetas.

El citado Grimal destaca que Eros ha nacido de la unión de *Póros* ('la abundancia') y *Penía* ('la necesidad') en el jardín de los dioses, al final de un gran banquete al que habían sido invitadas todas las divinidades.

A ese doble parentesco debe características muy significativas: siempre a la zaga de su objeto, en tanto que necesidad, en cambio, sabe siempre ingeniar un medio para conseguirlo, puesto que es hijo de la abundancia. Pero, en lugar de ser un dios omnipotente, se trata de *una fuerza perpetuamente insatisfecha* que no cesa en su fatiga hasta lograr lo que desea.

Otros mitos le asignaban distintas genealogías; con todo, la más aceptada es la que lo tiene por hijo de Hermes y Afrodita. Pero aun en este punto las especulaciones de los mitógrafos han establecido distinciones. Del mismo modo como se distinguen varias Afroditas, se distinguen también varios Amores: uno, hijo de Hermes y Afrodita Urania; otro, llamado Anteros (el «Amor Contrario» o «Recíproco»), nacido de Ares y

Afrodita. Un tercer Eros, hijo de la unión de Hermes y Artemis; éste es particularmente el dios alado, familiar a poetas y escultores.

Cicerón, en su *Natura deorum*, ha acopiado estas variantes transmitidas por los mitógrafos, a la vez que ha demostrado el carácter artificioso de todas ellas, forjadas tardíamente para resolver las contradicciones que hallamos en las primitivas leyendas. Sin embargo, bajo el influjo preferentemente de los poetas, Eros adquirió con el tiempo su fisonomía tradicional.

Se lo representa como un niño, la mayor parte de las veces provisto de alas, que se divierte llevando el desasosiego a los corazones: ya los inflama con su antorcha, ya los hiere con sus flechas. Sus intervenciones míticas son muchas y variadas: acomete a Heracles, a Apolo —que se había burlado de él por pretender manejar el arco—, al propio Zeus, incluso a su madre y, desde luego, a los humanos.

Los alejandrinos gustan presentarlo jugando con jóvenes mítico-legendarios, especialmente con Ganimedes, a la vez que inventan escenas infantiles que cuadran con el carácter lúdico del dios: Eros castigado y que sufre una penitencia impuesta por su madre; Eros herido por haber cogido rosas sin reparar en las espinas, entre otras versiones significativas. Las pinturas de Pompeya han popularizado este tipo de relatos, pero siempre (y éste es un tema preferido por los poetas) han enfatizado que bajo el niño de apariencia inocente se adivina al dios poderoso, capaz, si se le antoja, de producir heridas crueles, de las que, en ocasiones, no alcanza a percatarse.

2. Su nacimiento

Sosteniéndome en la tesis de G. Bataille (1981) acerca del nacimiento del erotismo, pienso —desde mi formación psicoanalítica— que la mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra un desarrollo que determina, tal vez, un aspecto «diabólico» —término con el que el citado Bataille alude al carácter *daimónico* de lo erótico— al cual conviene nuestra denominación de erotismo. Como empeño defensivo, lo diabólico es proyectado fuera del yo como algo ajeno. El retorno de lo reprimido como

ominoso es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma y que en aquel tiempo debe de haber poseído un sentido más "benigno", pero que ha devenido una figura terrorífica convertida en demoníaca. Tal concepto está encerrado en el adjetivo alemán *unheimlich* 'intranquilizador, inquietante', justamente porque no es consabido ni familiar; puede decirse así que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso. La semanticidad implícita en el término *unheimlich* coincide con la noción de lo *daimónico* del pensamiento griego sobre la que ha reflexionado S. Freud (cf. *Lo ominoso*, 224-225).

Es cierto que en el término «demoníaco» pesan las connotaciones semánticas conferidas por el cristianismo; no obstante, cuando el cristianismo aún no había advenido al plano de la historia, la humanidad ya conocía el erotismo; eso hecho que se explica, obviamente, por el sentido común, nos es también revelado, por ejemplo, mediante los testimonios de la prehistoria, que son contundentes. Las primeras imágenes del hombre, pintadas en las paredes de las cavernas, muestran el sexo erguido, connotando una función erótica. Estas imágenes prehistóricas son "diabólicas" —en lenguaje de G. Bataille— en tanto que el erotismo se da en coincidencia con la idea de muerte. Si lo diabólico no es sino nuestra propia locura, si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran —o bien si nos domina una risa nerviosa— no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en un sentido trágico).

Aquellos seres que con tanta frecuencia se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de sus cavernas, no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado —en principio— a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían —cosa que los animales ignoran— que morirían. Desde muy antiguo, los seres humanos tuvieron un conocimiento temeroso de la muerte. Las imágenes de hombres con el sexo erguido datan del Paleolítico superior; cuentan entre las más antiguas figuraciones (precediéndonos en veinte o treinta mil años). Pero las sepulturas más antiguas que atestiguan ese conocimiento angustioso de la muerte, son considerablemente anteriores; para el hombre del Paleolítico

inferior la muerte tuvo ya un sentido tan grave –y tan evidente– que lo indujo, al igual que a nosotros, a dar sepultura a los cadáveres de los suyos. Así, la esfera «diabólica», a la cual el cristianismo otorgó, como sabemos, el sentido de la angustia, es su misma esencia –contemporánea de los hombres más antiguos–. A los ojos de aquellos que creyeron en lo demoníaco, la idea de ultratumba resultaba “diabólica”. Pero, de una forma embrionaria, la esfera «diabólica» existía ya, desde el instante en que los hombres –o al menos los precursores de su especie– reconocían que eran mortales y vivían en actitud “de espera”, en la angustia de la muerte.

También resultaba amorosa esta esfera diabólica como nos enseña J. Campbell (1991). Recordamos que los griegos contemplaban a Eros, el dios del amor, como al “más vigoroso” de los dioses, a la vez que el más joven, al que todo corazón amante mira con ojos húmedos; con todo, conviene recordar que existen dos clases de amor, una entendida en su aspecto terrestre y otra en el celestial. Y Dante, siguiendo el esquema clásico, ve al Amor cubriendo y moviendo el universo desde la más alta morada de la trinidad hasta la última profundidad del infierno. También una sorprendente imagen persa del amor, encarnada como una representación mística de «Satán» como el más leal amante de Dios. La vieja leyenda explica que cuando Dios creó a los ángeles, les ordenó que no debían adorar a nadie excepto a él, pero entonces, al crear al hombre, indicó a aquellos que se inclinaban reverentemente ante la más noble de sus creaciones y uno de ellos, “Lucifer” –‘el que porta la luz’–, se negó, a causa de su orgullo. Sin embargo, otra tradición nos dice que fue porque amaba y adoraba tan profunda e intensamente a Dios que no podía inclinarse ante nada más que él. Por ello fue expulsado y enviado al infierno, condenado a existir allí para siempre, lejos del objeto de amor.

Se ha dicho que de todos los tormentos del infierno, el peor no es el fuego ni el hedor, sino la privación eterna de la beatífica visión de Dios. Cuán infinitamente doloroso debe, pues, ser el exilio de este gran amante que no pudo ni siquiera por orden de Dios, inclinarse ante ningún otro ser. Ante ese hecho, los poetas persas se han preguntado: «¿Qué poder alimenta a Satán?» y la respuesta ha sido: «El recuerdo del

sonido de la voz de Dios cuando le dijo: '¡Márchate!'» ¡Qué imagen tan perfecta de la agonía espiritual!; la misma constituye, a la vez, el éxtasis y la angustia del amor.

3. La violencia de Eros

El paso del hombre –todavía algo simiesco– de Neanderthal a ese hombre completo, cuyo esqueleto en nada difiere del nuestro y del cual sus pinturas nos informan que había perdido el abundante sistema piloso que caracteriza a los animales, fue, sin ningún género de dudas, decisivo. Hemos visto que el velludo hombre de Neanderthal tenía ya conciencia de la muerte, y es a partir de este conocimiento, como se separa la vida sexual del hombre respecto de la del animal, a partir del momento en que aparece el erotismo. Entiendo que el problema no ha sido cabalmente planteado. Bataille sostiene que el mono difiere esencialmente del hombre en que –al no tener sentido de la trascendencia– no tiene, en consecuencia, conciencia de muerte; el comportamiento de un simio ante un congénere muerto expresa tan sólo indiferencia, en tanto que el hombre de Neanderthal –aunque aún imperfecto– al enterrar los cadáveres de los suyos, lo hace con una supersticiosa solicitud que revela, al mismo tiempo, respeto y temor.

La conducta sexual del género humano muestra un intenso grado de excitación no interrumpido por ningún ritmo estacional (vgr. el ciclo menstrual), pero al mismo tiempo caracterizada por una discreción que los animales, en general, y los simios en particular, desconocen. A decir verdad, el sentimiento de incomodidad, de turbación con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte o a los muertos. La «violencia» nos abruma curiosamente en ambos casos, ya que lo que ocurre es ajeno al orden establecido, al cual se opone esta violencia.

Hay en la muerte una “indecencia”, distinta, sin duda alguna, de aquello que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte se asocia, por lo general, a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que

interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. Las lágrimas se vinculan por lo común a acontecimientos inesperados que nos sumen en la desolación pero, por otra parte, un desenlace feliz e inesperado nos conmueve hasta el punto de hacernos llorar. Evidentemente el torbellino sexual no nos hace llorar, pero siempre nos provoca turbación y perplejidad: ya nos hace reír, ya nos envuelve en la violencia del abrazo.

Es difícil, sin duda, percibir clara y distintamente la unidad de la muerte y del erotismo. Inicialmente, el deseo incontenible, exasperado, no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, de reproducirla, pero, reproduciéndose, lo vital desborda, alcanzando, al desbordar, el delirio extremo. Esos cuerpos enredados que, retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que, más tarde, los consagrará al silencio de la corrupción. Al juzgar por las apariencias, el erotismo parece estar vinculado al nacimiento, a la reproducción, la que, incesantemente, repara los estragos de la muerte. No es menos cierto que el animal, cuya sensualidad en ocasiones se exaspera, ignora el erotismo; y lo ignora precisamente en la medida en que carece del conocimiento de la muerte. Por el contrario, es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo. ¿Cómo interpretar a aquellos que relacionan su fase terminal de excitación con un cierto sentido fúnebre?

La respuesta sería que si el resultado del erotismo es considerado en la perspectiva del deseo, independientemente del posible nacimiento de un hijo, es una pérdida que paradójicamente responde a la expresión metafóricamente válida de «petite mort» ('pequeña muerte') con que la lengua francesa alude al acto de eyacular. El orgasmo tiene poco que ver con la muerte, con el frío horror de la muerte; la aparentemente paradójica relación amor-muerte se anula, en cambio, cuando el erotismo está en juego. En el hombre, cuya conciencia de muerte lo diferencia del animal, entra en funcionamiento el

erotismo. Recordando a Fr. Leboyer (1974, *pas.*) cerramos el círculo de la violencia del erotismo; este estudioso propone reducir la violencia del nacimiento que, en nuestra lectura, procede de la herencia de la violencia del erotismo.

4. Vicisitudes de Eros - Filogenia y ontogenia

Los mitos creacionistas nos muestran cuál es el modelo amoroso que subyace en nuestra cultura. En tales relatos Dios modela al hombre a su imagen y semejanza y luego, por extensión, a la mujer (en una suerte de desplazamiento de los aspectos femeninos del hombre). Más tarde ésta desafía a Dios tentando a Adán y consigue, mediante esta acción, que los expulse del paraíso, no sin antes sentenciarlos y condenarlos a uno y otro a parir con dolor y a ganarse el pan con el sudor de su frente.

Según ese relato estamos determinados por el amor y por el trabajo. Esos "castigos" nacen de haber intentado desafiar a Dios. Traduciendo ese desafío al plano estrictamente humano, cabe preguntarnos: ¿El amor entre los hombres desafía siempre al amor paterno? ¿Desafía siempre a la divinidad? ¿El amor humano está siempre marcado por la desobediencia?

Podemos aclarar esa circunstancia a través del mito del «andrógino» narrado por Aristófanes en *El banquete* platónico y sobre lo que Freud acota:

Así, los dioses devenidos sustitutos de los padres terribles e idealizados, semejantes al yo de los padres de la horda primitiva, poco ligados libidinalmente a sus hijos, no amaban a nadie fuera de sí mismos y amaban a otros en la medida en que sirvieran sólo a sus necesidades (*Más allá del principio del placer*, pág. 117).

No les hace falta amar a nadie, absolutamente narcisistas, seguros de sí, autónomos omnipotentes. «Yo» distingue al objeto, al otro, el yo quería incorporárselo a través del acto de "devorarlo", lo que coincide con la etapa oral -canibalística del desarrollo libidinal, es decir, la introyección-.

Una antigua leyenda zoroástrica sobre los primeros padres de la raza humana, nos los describe como brotados de la tierra en forma casi de un solo junco, tan estrechamente unidos, que podría decirse que no estaban separados, no obstante, se desunieron al cabo de un tiempo y, más tarde, volvieron a unirse; de esa unión nacieron dos hijos a los que, movidos por un impulso “amoroso” tan intenso que los llevaba a poseerlos, sus progenitores los devoraron: la madre a uno y el padre al otro. Entonces Dios —relata dicha leyenda— a fin de proteger a la raza de los hombres redujo sensiblemente la capacidad humana de amar. Más tarde esos primeros padres tuvieron otros hijos que sobrevivieron merced a la referida intervención divina.

A través de estos relatos simbólicos sobre el éxtasis en el campo del amor descubrimos —al igual que en el imaginario griego— por qué el amor era visto como el “más potente” de los dioses.

El mito de Eros —en sus diferentes variantes— revela también que en nuestras experiencias de la unión amorosa participamos en la acción creativa de otro ser; frente a esa lectura, la visión hindú, en cambio, muestra que la “aparente” diferenciación entre unos y otros en el espacio-tiempo no es sino un aspecto secundario y engañoso de la verdad, ya que, en esencia, somos un solo ser, y sabemos y experimentamos esa verdad saliendo de nosotros mismos, fuera de los límites de nosotros mismos en el éxtasis del amor. Al respecto Freud señala:

Es decir, que la identificación con los padres no parece ser en el comienzo el resultado o desenlace de una investidura de objeto de un amor objetal, es una identificación directa e inmediata y más temprana que cualquier investidura del objeto (*op. cit.*, p. 33).

Sabemos que el amor “objetal” pone diques al narcisismo y en virtud de ese efecto, ha pasado a ser un factor de cultura, junto con la represión «del incesto, canibalismo o antropofagia y el parricidio» (*El porvenir de una Ilusión*, p. 10).

Retomando la identificación como primer modelo amoroso, sabemos que en muchos individuos la separación entre su yo y su ideal del yo no ha llegado muy lejos; ambos

coinciden todavía con facilidad, el yo ha conservado a menudo su antigua vanidad narcisista (*Ibid.*, p.12).

Entonces el sujeto introduce al objeto en reemplazo del ideal del "yo", con la consecuente sensación de triunfo, especialmente cuando en el yo algo coincide con el ideal del yo. El afán que aquí falta al juicio es el de la idealización; se observa que el objeto es tratado como el propio yo y en este enamoramiento se da al objeto una mayor libido narcisista. Salta a la vista que en muchas formas de elección amorosa el objeto sirve para sustituir al ideal del propio yo no alcanzado. Se ama entonces para satisfacer las propias imperfecciones, lo que me falta, lo que no tengo, desconociendo al otro como tal, y sólo para satisfacer lo que se ha aspirado para sí mismo y también lo que le gustaría procurarse para satisfacer plenamente su narcisismo.

De ese modo la *libido* representante de *eros* sigue los caminos de las necesidades narcisistas y se adhiere a los objetos que aseguran su satisfacción. Así, la madre que satisface el hambre deviene en primer objeto de amor y, por cierto, también en la primera protección frente a todos los peligros indeterminados que amenazan en el mundo exterior (ya que la criatura procede de la vida intrauterina, donde están satisfechas todas las necesidades básicas, lo que constituye una suerte de "paraíso perdido"); la madre es, por tanto, la primera protección frente a la angustia de muerte.

Angustia del nacimiento –dice Freud– es tanto el primero de todos los peligros mortales de los mortales, cuanto el arquetipo de todos los posteriores ante los cuales sentimos angustia (...) Todo objeto, mejor dicho, el núcleo de todo objeto es la repetición de determinada vivencia significativa (*Ibid.*, p. 360).

Abonando en el sentido evolucionista de Darwin «que la expresión de las emociones consiste en operaciones originalmente previstas de sentido y acordes a un fin», vemos que en la evolución filontogenética del amor la madre es relevada pronto, en la función de protección frente a los peligros que

enunciáramos más arriba, por el padre, quien retendrá esta función a lo largo de los años de niñez del hijo. Pero la relación de éste con su padre adquirirá luego otras connotaciones pues, del odio experimentado frente al vínculo inicial con el progenitor, pasará luego a la admiración.

Los indicios de esta ambivalencia de la relación con el padre están latentes en todos los relatos religiosos. Cuando el adolescente cree advertir que le está deparado seguir siendo siempre un niño y que nunca podrá prescindir de protección frente a los hiperpoderes ajenos, otorga a éstos los rasgos de la figura paterna, surgen entonces potencias ante las que se aterroriza, cuyo favor procura granjearse y a las que, finalmente, transfiere la tarea de protegerlo.

Así —dice Freud— el motivo de añoranza del padre es idéntico a la necesidad de ser protegido de las consecuencias de la impotencia humana, la defensa frente al desvalimiento infantil confiere sus rasgos característicos a la reacción ante el desvalimiento que el adulto mismo se ve precisado a reconocer, reacción que es justamente la formación de la religión. (*El porvenir de una ilusión*, p. 23).

¿Qué valor tienen entonces las representaciones religiosas y cómo éstas son asimiladas por los hombres?

Estas representaciones —una suerte de enseñanzas y enunciados sobre hechos de la realidad exterior e interior que desconocemos— no son otra cosa que sustitutos para evitar, paliar, morigerar la violencia de la angustia frente a lo desconocido, frente a la muerte.

Información bibliográfica

- Bataille, G., *Las lágrimas de Eros*, versión esp. de J. M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets, 1981.
- Campbell, J., *El poder del mito*, versión esp. de C. Aira, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- De Rougemont, D., *El Amor y Occidente*, versión esp. de A. Vincens, Barcelona, Kairós, 1978.
- Freud, S., *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1985.
- Leboyer, Fr., *Por un nacimiento sin violencia*, Barcelona, Daimon, 1974.
- Platón, *El banquete*, versión esp. de P. de Azcárate, Buenos Aires, Anaconda, 1946.

LA FIGURA MÍTICA DE ELECTRA

GRACIELA C. SARTI

Debe ser difícil desde allí entender esta incapacidad nuestra de enterrar para siempre a nuestros padres muertos, esta dificultad argentina para iniciar de una vez por todas una vida adulta sin “cuerpos presentes”, esta casi imposibilidad de olvidar nuestros mitos y crear un presente sin dolientes cuerpos rezagados.

Carlos Gorostiza, *Cuerpos Presentes*, 1981

El teatro argentino registra una apreciable cantidad de adaptaciones y apropiaciones de los mitos clásicos. A veces basados en la voz de autoridad de la tragedia griega, otras, en versiones míticas de Homero, Virgilio u otros poetas, nuestra escena conoce, desde los tiempos fundacionales de Juan Cruz Varela, una constante reformulación de estos mitos. Ninguna tan recurrente como las varias *Electras*. La historia del padre asesinado por la esposa y su amante y de la venganza inexorable que concluye en matricidio, reconoce en el teatro argentino por lo menos cinco versiones (obviamente podría haber más). Son éstas: *El reñidero* (1964), de Sergio De Cecco; *Muerte en el páramo* (1981), de Fernando Jorge Barcia Gigena; *La oscuridad de la razón* (1993), de Ricardo Monti; *La declaración de Electra* (1994), de Javier Roberto González; *Orestes* (1998), de Omar Fantini. El presente trabajo se dirige a formular una pregunta y postular una hipótesis frente al hecho sorprendente de la producción de cinco piezas sobre este mito griego en el teatro argentino contemporáneo, cuatro de ellas en menos de veinte años.

Antes de bosquejar esta hipótesis, es necesario puntualizar el límite de la misma: estas obras no guardan mayor parentesco entre sí, salvo el declarado por Barcia Gigena de su deuda con De Cecco. Son *Electras* u *Orestíadas* diversas, que merecen una lectura individual que excede los límites de este breve trabajo. Se contextualizan en tiempos y espacios diferentes, construyen sus personajes de diverso modo, trabajan de manera original el "texto espectacular". Por lo tanto, se asume aquí el riesgo de ensayar una lectura de conjunto que, sin esta salvedad, resultaría reductiva.

El marco de este trabajo incluye la consideración de la teoría o, más apropiadamente, *teorías* sobre el mito. Palabra polisémica que escapa a una definición cerrada, el mito mantiene sin embargo algunas notas que permiten caracterizarlo: es relato de hechos extraordinarios, ocurridos a personajes singulares, en un tiempo pasado, prestigioso e indeterminado. Si bien no necesariamente religioso, atañe a problemas y preocupaciones "serias", explica el origen de instituciones y estirpes, toca la esfera de lo sagrado¹. El mito es forma de discurso, emparentado pero no necesariamente opuesto a *lógos*: "...mito y *lógos* no han sido posiciones opuestas sino paralelas y complementarias"². Tal como expresa Lévi-Strauss: "El objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable cuando la contradicción es real)..."³. Y más adelante agrega: "La lógica del pensamiento mítico nos ha parecido tan exigente como aquella sobre la cual reposa el pensamiento positivo y, en el fondo, poco diferente. Porque la diferencia no consiste tanto en la cualidad de las operaciones intelectuales, cuanto en la naturaleza de las cosas sobre las que dichas operaciones recaen (...) el hombre ha pensado siempre igualmente bien"⁴. Tenemos entonces al mito como forma de pensamiento que se dirige a problemas de difícil o ninguna solución.

¹Al respecto véase H. F. Bauzá, "Acerca de la naturaleza, función y lógica de los mitos", en *IV Simposio...* Bs. As., A.P.A., 1996 y Kirk, *El mito. Su significado y funciones*. Barcelona, Paidós, 1990.

²Bauzá H. F., "El mito clásico en el mundo contemporáneo" p. 29 y ss.

³Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, p. 209.

⁴Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 210.

La historia de espectáculo, y en particular la del teatro, es rica en citas y reelaboraciones del imaginario mítico. Dado que: "Las obras individuales son todas mitos en potencia, pero su adopción en el modo colectivo es lo que actualiza su mitismo"⁵, es natural que sean las artes del espectáculo el vehículo idóneo para esta asunción en el "modo colectivo". Hoy este fenómeno resulta paradigmático para el cine; lo fue siempre para el teatro incluso desde los tiempos de la invención de la tragedia griega.

La pregunta formulada en el comienzo, el porqué de esta recurrencia en el teatro argentino al antiguo mito del asesinato del rey Agamenón y la venganza posterior de sus hijos, se vincula con las consideraciones anteriormente expresadas sobre el mito: como forma de pensamiento dirigida a contradicciones que nos atañen, y que no se pueden resolver. Y si bien podría objetarse la pertinencia del marco mítico en una cultura como la nuestra, dado que las culturas míticas son ante todo las de la oralidad, debemos recordar la presencia, en la actualidad, de una "oralidad secundaria", tal como la define W. Ong⁶.

La hipótesis que se enuncia aquí está vinculada a la cita de Gorostiza en el epígrafe. Esta cita pertenece a la contratapa de su novela *Cuerpos Presentes* (1981), donde narra la historia de las relaciones de competencia entre un padre y un hijo, con su secuela de fracaso y aun de muerte. El relato principal, se intercala con las reflexiones de los hijos que asisten al sepelio del protagonista y con la descripción de las multitudes que acompañaron los funerales de tres grandes líderes políticos: Yrigoyen, Mario Bravo y Perón. La idea que subyace es la de una Argentina que no acaba de "enterrar" a sus líderes, un país que no puede asumir una madurez independiente y que queda siempre ligado al paternalismo. Teniendo a la vista esta hipótesis, buscaremos en las cinco obras propuestas los ejes comunes, señalando muy brevemente algunas de las diferencias, que, repetimos, serán tema de otros trabajos y no excluyen otras lecturas.

⁵Lévi-Strauss, citado en Detienne, *La invención de la mitología*, p. 57.

⁶Ong, W., *Oralidad y escritura*, pp. 133-136.

Queríamos tanto al padre

Las obras propuestas tienen en común el acento puesto en la venganza, que remite al mito de Electra y Orestes. En todas es fundamental la figura de Agamenón, de cuyas características y acciones dependen los acontecimientos en escena. Evocado vía *racconto*, ya como voz desde la extraescena, ya como fantasma a la manera de Hamlet, es una presencia/ausencia central. Nos detendremos en su figura para la comparación:

En *El reñidero*, Agamenón es Pancho Morales, caudillo de Palermo en 1905. Representante de un mundo que muere, el del fraude electoral y la violencia del cuchillero –metaforizado en la riña de gallos–, aparecerá en escena frente al recuerdo de Elena/Electra, de Nélide/Clitemnestra o bien de Orestes. La obra toma fundamentalmente la *Electra* de Sófocles, dado el protagónico de la hija instigadora de la venganza, pero no excluye una cita final de *Las Coéforas* –segunda pieza de la *Orestíada*–: una vez consumado el matricidio, Orestes escapa “como perseguido por las furias”, según la notación escénica de De Cecco.

La figura del padre se construye desde dos puntos de vista: en primer lugar el de Elena, la hija, que domina en el primer acto; luego el de Nélide, la esposa adúltera, que sobresale en el segundo acto. Ambas visiones diseñan dos modos de entender al caudillo. En la de Elena, la exaltación de la hija “edípica” siempre en competencia con su madre e idolatrando al padre, hombre fuerte, valiente y de autoridad indiscutida:

“Ya lo tengo todo con mi padre” (primer acto, cuadro primero).

“Los tenés en la palma de la mano, papá...” (primer acto, cuadro primero).

“...papá sólo tenía en bien a los capaces de darlo todo por él” (segundo acto).

En el recuerdo de Nélide, la contracara que demuestra la degradación del personaje y del mundo que encarna: violento con su familia, cobarde ante los poderosos, llega a entregar a su hijo a cambio de favores políticos. En el encuentro entre Nélide y Orestes:

“Te odiaba como él mismo había odiado a su padre, como odiaba a la vida. Te odiaba por miedo a que vos llegaras a odiarlo como él era capaz.”

En el *racconto* siguiente asistimos a la escena donde Morales le pega a su mujer “sin pasión, fríamente”, y luego al hijo adolescente que intenta defenderla (segundo acto). Se revela paulatinamente un Morales en decadencia, que ya no inspira respeto. Como queda sentenciado en los dichos de Vicente, el personaje que ha podido escapar de ese mundo de violencia:

“Digo que Pancho Morales sobraba. Y digo que sobraba en el mundo (...) ya no era nadie, un día u otro iba a caer (...) La gente como él ya cada día mete menos miedo (...) ¿Sabés cuando empezó a quedar acorralado? (...) Cuando te vendió (pausa). Fue una achicada, Orestes. Una achicada miserable, puerca, cobarde” (segundo acto).

Un periplo similar se registra en *Muerte en el páramo* de Barcia Gigena. Aquí se retoma el mito desde la preparación del asesinato, lo que corresponde al *Agamenón* de Esquilo, y hasta la consumación de la venganza —*Las Coéforas/Electra*—. El padre es don Clemente, patrón de un establecimiento de campo junto a las salinas de “El Diamante”, en el paraje “Los Ramblones”, partido de San Rafael de Mendoza. La acción transcurre en 1931. En el nombre de su esposa —Mérici— una nota de exotismo; ésta, junto a su amante, un hombre joven y violento llamado Martín, han estado intoxicando a Clemente con veneno para ratas y, en la primera escena, disfrutaban con los resultados de la agonía y dolor de la víctima. Por sobre toda la obra planea el regodeo en el sufrimiento, lo que connota la práctica de la tortura en la Argentina de fines de los '70 —y se metaforiza en aquella otra Argentina violenta de los años '30 en que se ubica la acción—.

Martín describe con fruición cómo desearía castigar y violar a Leda/Electra en el páramo, allí donde “... los gritos no encuentran nunca el eco, porque hasta eso, se lo traga la sal” (primer acto, primer cuadro). Luego sabremos que no es menos violento este *Agamenón*, irónicamente llamado Don Clemente. Para la hija que lo llora era un hombre con “sombra de centauro” (segundo acto, segundo cuadro). Para sus empleados, un patrón “de lengua áspera y malas maneras, mezquino en la

paga y hombre de rebenque" (primer acto, cuadro segundo). Para Mérici, un torturador, capaz de maltratar brutalmente a su hijo de doce años:

"Antes te había guasquiado a lo perro, la sangre se había secado en los surcos que en tu cuerpo dejó la lengua del rebenque (...) Atado a aquel poste, a pleno sol, transpirabas, tenías hinchados los ojos y la boca...¡te morías de sed!" (acto tercero, cuadro primero).

En *La oscuridad de la razón* Agamenón es el Padre, caudillo de un país latinoamericano, en una acción que podría ubicarse hacia 1830. Para esta obra Monti tomó las dos últimas piezas de *La Orestíada: Las Coéforas*, desde la llegada del exiliado Mariano/Orestes hasta la venganza de los hijos y *Las Euménides*, con la salvación del hijo luego de una confrontación entre dioses nuevos y viejos. El lugar que en el original griego ocupaban las Erinias como coro de diosas vengadoras y sangrientas, lo tomarán aquí los miembros de la Partida, que llaman a la matanza liderados por Alma/Electra. El rol salvador que en *Las Euménides* tenían Apolo y Palas Atenea lo ocupará aquí la figura emblemática de la Mujer, que introduce a Mariano en la luz; sólo que no habrá, como en *La Orestíada*, conciliación final entre dioses nuevos y viejos. La letanía de Alma, "... yo permaneceré, punto oscuro", indica esa presencia de la contradicción irresuelta, que tanto puede leerse en relación a esa Latinoamérica de la que se habla expresamente, cuanto en el sentido *esencialista* de un camino de ascensión espiritual nunca completo⁷.

De la densidad de lecturas que propone esta obra, recortamos aquí algunas notas sobre la construcción del personaje asesinado. Evocado por sus hijos, se revela como figura desmesurada:

Para Alma: "...aprendíamos así / lo que enseñaba el Padre / ¡el dominio / de la estirpe / por la lanza!" (p. 151). Luego, sobre su barba, como símbolo de virilidad y poder: "...la barba del padre. / Como un río salvaje / desde una montaña / bajaba

⁷Para un análisis de esta obra como juego de *catábasis* y *anábasis* del alma en relación con el misterio medieval, véase Pellettieri, O., "El teatro de Ricardo Monti (1989-1994). La resistencia a la modernidad marginal" en *Teatro I* de Ricardo Monti. Bs. As., Corregidor, 1995, pp. 34-41.

de su testa / y le inundaba / el pecho”(p. 171). Para Mariano/Orestes: “...y el último hálito / del padre terrible / al morir / atravesó las aguas / Licuó la tierra franca” (p. 151). Y también: “un insomnio inmenso como el padre” (p. 164).

Esta “inmensidad” del Padre en el recuerdo de los hijos contrasta con la imagen del fantasma visitando a los culpables. El espectro declara: “yo vuelvo / a la vida / como un perro lastimado / que perdona a la dueña que lo maltrató...” (p.187). Y a María/Clitemnestra: “Mataba para alcanzarte (...) Toda mi fiereza era para regresar a ti...” (p.189). En este encuentro con su asesina, el fantasma reprocha la falta de amor de su esposa, ambos ironizan sobre el segundo matrimonio de ella, María finalmente lo llama “fantasmón” y lo echa: “¡Vete, repugnante deshecho! ¡Vete con los gusanos!” (p.197).

Un hilo común puede tenderse entre estas tres obras. Refieren al pasado histórico de la Argentina o de la región y proponen una lectura de esa historia que ilumine las contradicciones del presente. Lo hacen de diverso modo: para *El reñidero*, el “mito desmitificado” que prueba una tesis realista⁸, la de la decadencia del caudillismo; para *Muerte en el páramo*, el señalamiento de la violencia como forma de vínculo entre distintos roles (patrón/empleado, padre/hijo); para *La oscuridad de la razón*, entre las varias lecturas que propone, la oposición no resuelta entre barbarie y civilización –con los costados de violencia que a ambos términos les caben- por el lado de lo histórico; la oposición entre racionalidad e irracionalidad, ambigua también, por el lado de la esencia de la naturaleza humana. En los tres casos la figura del Padre aparece contradictoria entre la sobrevaloración y desmesura del recuerdo de los hijos, con sus notas de fuerza, liderazgo y virilidad extremas, y la imagen depreciada que diseñan otros personajes. Y si *El reñidero* lo desmitifica al mostrarlo en su cobardía final, en *La oscuridad de la razón* se sigue sosteniendo como líder amado por su pueblo que no lo ha olvidado. Leída en la perspectiva de estas tres piezas, la contradicción permanece y no se resuelve.

⁸Pellettieri, O. “Una *Electra* existencialista. A propósito de *El reñidero* de Sergio De Cecco” en *De Esquilo a Gambaro*, GETEA, O. Pellettieri, ed., Bs. As., Galerna, 1990.

Cuerpos presentes

Distinta es la manera como se retoma la mítica figura de Agamenón en *La declaración de Electra*. Los personajes mantienen los nombres del mito clásico. No se contextualiza en nuestro pasado. El espacio aparece dividido en dos niveles: uno superior, la celda donde declara Electra ante una abogada y que corresponde al presente de la enunciación, y uno inferior –el del recuerdo–, donde los personajes acuden a pedido de la protagonista. En este doble espacio aparece planteada la dicotomía entre mito y *lógos*, razón e irracionalidad, encarnados en los personajes de Electra y la abogada. En la escena final, esta última se rendirá ante la “certeza” mítica de Electra.

Este Agamenón no es un caudillo ni un patrón, sólo el padre de Electra y de Orestes, casado con una mujer coqueta, veinte años menor que él. Para Electra, su recuerdo está rodeado de nobleza: “*Mi padre era un hombre íntegro, incapaz de sospechar ni juzgar*” (Preludio); “... *él era fuerte como un tornado para soportar...*” (momento II: Agamenón); “*Era un roble que llegaba al cielo*” (momento IV: Clitemnestra/Egisto).

Sin embargo, la abogada aporta un punto de vista muy diferente: “*Pero ¿le parece que es fuerte un hombre que aguanta no una sino varias infidelidades de su mujer? (...) ¡No es eso debilidad*” (momento II: Agamenón). En la visión de Clitemnestra, es un “*viejo inútil*” (momento IV). Y cuando la revelación del crimen llegue a través de la voz del padre muerto -voz que sólo la hija puede escuchar- la abogada dirá: “*Lo único que entiendo es que usted habla con un cadáver*” (momento VI: Agamenón).

Estrenada en 1998 en el Centro Cultural “Ricardo Rojas” y con dirección del autor, el *Orestes* de Omar Fantini vuelve al contexto del mito clásico, enlazando elementos de *La Orestíada* y de las *Electra(s)* de Sófocles y Eurípides. La acción transcurre en Micenas y se inicia con lo que correspondería al final del *Agamenón*: la mostración de los cadáveres del rey y de Casandra y la reivindicación del crimen por parte de la reina. Concluye con lo que correspondería a los últimos pasajes de *Las Coéforas*: la muerte de Egisto y el instante previo al matricidio. Sin embargo, pese a este retorno al mito en su

versión clásica, se introducen variantes notables; tomaremos aquí solamente las que hacen a nuestro hilo conductor en la figura de Agamenón. En la Escena I, Clitemnestra, dirigiéndose al público, antes de hacer su descargo, realiza una atenta descripción del cadáver que se encuentra, velado, en escena: *"...están a la vista sus crines reseca, su vientre abombado como parche (...) Y allí, bajo la máscara, su cara de lobo por cuyas fauces asoma la lengua azul. Así que de aquél que ayer nos hiciera marcar el paso, no queda más que lo que se ve y lo que se ve vale tanto como nada"*. Sin embargo, luego veremos a la reina atormentada por la culpa, y tanto, que la acusación que encarna Electra opera sólo con su obstinado silencio, su dolor constante, o bien el recuerdo de las máximas de su padre.

La voz de Agamenón se escucha en la escena IV, que corresponde a las libaciones de Electra sobre la tumba. Allí, en el recuerdo de un enigmático relato del padre sobre la inversión sexual de un hombre cobarde que no se atreve a verse a sí mismo, queda enunciado un punto que enlaza con otro personaje innovador: Nauplio. Para el mito griego, éste era el padre de Palamedes, injustamente muerto por los griegos en Troya. En venganza, recorre las cortes griegas incitando a las esposas de los combatientes al adulterio. Pero aquí es una mujer, una suerte de aya, marcadamente andrógina y que encarna un rol clave en la lectura de la obra: *"Alcahueta"*, la acusa Electra en la escena II. Y *"Alcahuetes"* dirán Electra y Orestes en la escena última al cumplir la venganza. Poco queda de los reyes muertos: un cadáver, unas máximas, una voz y la figura de los alcahuetes que han tomado su lugar. Pero también quedan la culpa, el remordimiento y el duelo siempre sin resolver.

Resulta claro que la persistencia de este mito en el teatro argentino está ligada a una meditación sobre el poder, pero también a una reflexión sobre el vínculo de padres e hijos y al papel de las jóvenes generaciones frente a las viejas. El viejo mito de Electra y Orestes mantiene su vigencia como interrogación sobre el destino de jóvenes llevados al crimen, herederos de culpas ajenas, encerrados en un círculo predeterminado: metaforizado por un reñidero para la obra de Sergio De Cecco, un país ruinoso y devastado en la de Monti, un paraje inhóspito

y salobre para *Muerte en el páramo*, o un salón de espejos que ha perdido todo su esplendor en el *Orestes* de Fantini; la constante es la presencia de esos dos hermanos presos en el encierro y la aridez de mandatos imposibles de soslayar.

Cabe preguntarse si la persistencia en la aparición de este viejo mito en nuestra escena, más allá de la potencia dramática que conlleva y tienta a los dramaturgos, no implica una amarga reflexión sobre una madurez que aún no podemos alcanzar.

Algo similar podría decirse de la pieza cubana *Electra Garrigó* (La Habana, 1941) de Virgilio Piñera, pese a sus diferencias notables con las *Electra(s)* argentinas. Está trabajada desde la confrontación entre el lenguaje noble de la tragedia y rasgos marcados de humor: por ejemplo, en el segundo acto Agamenón Garrigó aparece vestido con una túnica, pero lleva una palangana por sombrero. Por otra parte, comienza un discurso en tono épico, para luego lamentarse: "*He querido oscuramente una vida heroica y soy solamente un burgués bien alimentado*". Esta obra presenta recursos novedosos; así, por ejemplo, el coro, que canta al ritmo de la *Guantanamera*, o bien personajes mudos que miman la acción que corresponde a los deseos que enuncian los personajes principales; es a un tiempo una remisión al mito clásico, tanto cuanto una pieza marcadamente cubana.

En ella, el autor apunta a la caricatura de una forma de educación represora de los deseos de los hijos: "*Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres*", dirá el centauro pedagogo en el tercer acto. Pero, sobre todo, esta pieza es una *Electra* y la figura de la hija se ha vuelto motor absoluto de todo lo que ocurre en escena, incluido el asesinato de Agamenón.

La protagonista, por una vez, no ama a su padre ni desea venganza alguna. Las muertes de ambos progenitores son una liberación para estos dos hermanos condenados al encierro de un amor oprimente: Agamenón no quiere permitir que *Electra* se case, Clitemnestra no soporta la idea de que *Orestes* desee viajar. Sin embargo, tal liberación es sólo para *Orestes* que, al fin, puede partir.

Para Electra Garrigó no hay culpas ni Erinias, pero tampoco salida: "Ésta es la puerta de no-partir, la puerta *Electra*", dirá en el final de la pieza. Persistencia que la vincula a su equivalente en la obra de Monti, Alma, quien, ante la salvación de Orestes, repite como en una letanía: "Yo permaneceré, punto oscuro".

El personaje de Electra en estas versiones, parece venir a encarnar la imposibilidad de redención, el encierro, la falta de horizonte.

Bibliografía

- Bauzá, Hugo F. "Acerca de la naturaleza, función y lógica de los mitos" en *IV Simposio internacional sobre mitos*, Bs. As., A.P.A., Vol. I, 1996, pp. 168-178.
- "El mito clásico en el mundo contemporáneo -con referencia también al teatro argentino-", en *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*, Introducción y compilación, Marta Lena Paz, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Ed. Nueva Generación, 1999, pp. 29-39.
- Barcia Gigena, Fernando Jorge, *Muerte en el páramo*, Mendoza, 1981, (versión mimeografiada en el INET).
- Detienne, Marcel, *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985.
- De Cecco, Sergio, *El reñidero*, Bs. As., Huemul, 1990.
- Dubatti, Jorge, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, s. d.
- Fantini, Omar, *Orestes*, Bs. As., 1998, (versión mimeografiada).
- González, Javier Roberto, *La declaración de Electra*, Bs. As., 1994, (versión mimeografiada).
- Kirk, G. S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Lévi-Strauss, C., *Antropología Estructural*, Bs. As., EUDEBA, 1977.
- López, Liliana, "La *Orestíada* de Esquilo refuncionalizada en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti" en *De Esquilo a Gambaro*, GETEA, O. Pellettieri, editor, Bs. As., Galerna, 1997.
- Martínez Cuitiño, Luis, "Una nueva versión de *Electra*", en AAVV, *Dido y Eneas* de Javier Roberto González, Bs. As., Universidad Católica, 1995.
- Monti, Ricardo, *Teatro I*, Bs. As., Corregidor, 1995.
- Ong, Walter, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.
- Pellettieri, Osvaldo, "Una *Electra* existencialista. A propósito de *El reñidero* (1964), de Sergio De Cecco", en *De Esquilo a Gambaro*, GETEA, O. Pellettieri, editor, Bs. As., Galerna, 1997.
- "El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal" en *Teatro I*, de Ricardo Monti, Bs. As., Corregidor, 1995.
- *Cien años de Teatro Argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*, Bs. As., Galerna, 1990.
- Sarti, Garciela C., "Una bufanda amarilla. Texto mítico y texto escénico en *La declaración de Electra* de Javier Roberto González", en *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*, op. cit.

LA "SUBJETIVIDAD BURGUESA" Y SUS RAÍCES EN EL MITO: ULISES DESDE LA ESCUELA DE FRANKFURT

CRISTINA MICIELI

Introducción

En el Canto VIII de *La Odisea*,¹ se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte motivos para seguir el canto. Por su parte, los desencuentros que acaecen en el devenir histórico, despiertan una y otra vez el pensar filosófico para que éste siga teniendo motivos para intentar nuevas respuestas: desencuentros entre la teoría y la práctica, entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que se proyecta y lo que se logra.

En esa escisión entre las palabras y las cosas se instauran las problematizaciones, que son, como vemos, las condiciones de posibilidad de la filosofía.

Siguiendo a Foucault, la filosofía debe entenderse como ontología histórica:² ontología porque se ocupa de los entes, de la realidad, de lo que acaece, e histórica, porque piensa a partir de documentos, datos históricos, discursos, obras literarias, concepciones filosóficas, políticas.

¹...Diéranse las deidades que decretaron la muerte de aquellos hombres para que sirvieran a los venideros de asunto para sus cantos», Homero, *La Odisea*, Canto VIII, Buenos Aires, Librería «El Ateneo» Editorial, 1954, pág. 540.

²Ontología histórica de nosotros mismos en relación a la verdad (*Las palabras y las cosas*, *Historia de la locura*, *Nacimiento de la clínica*); en las relaciones de poder (*Historia de la locura*, *Vigilar y castigar*), y en la relación ética (*Historia de la locura*, *Historia de la sexualidad*, *Tecnologías del yo*).

La ontología histórica es, en este sentido, una aproximación teórica a ciertas «problematizaciones» epocales. En nuestro caso, la modernidad capitalista y la «subjetividad burguesa» que la impregnan y le dan su aparente peculiar sentido.

Sin embargo, para hacer genealogía hay que atender a las nimiedades y los azares de los comienzos, revolviendo la antesala de los hechos. No se trata de buscar el germen aún vivo que alentaría en las formas hoy vigentes la «evolución» de una especie o el «destino» de un pueblo, sino de mantener lo que alguna vez aconteció en la difusión propia de su constitución, descubriendo, así, que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos, no están la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente. Descubrir esto es convertir la investigación histórico-filosófica en crítica.

El saber sobre una época excede, por lo tanto, el espacio del conocimiento en su pálido rostro de «positividad» organizada; éste está conformado por todos aquellos lugares por los que el conocimiento hace agua, sus lugares de máxima fragilidad; verdaderos espacios de volatilización en los cuales el conocimiento comienza a desfigurarse y des-conocerse.

En este sentido, el saber es difuso pero ilumina nuestras más adentradas verdades históricas, mostrando que una historia de las mismas permitirá conocer su lento, difuso y eficaz proceso de construcción. La verdad es una «ficción» que muestra pero a la vez oculta su propio movimiento de gestación. El saber, por lo tanto, es un conocimiento que ha quedado desdibujado en el cuerpo de las continuidades que desarrollan los grandes sistemas históricos.

La historia «efectiva», entonces, no da por supuesta ninguna constante, ni teleología, progreso, razón rectora, verdad final, desarrollo del espíritu o sujeto invariante. Esto pertenece al juego de lo Mismo al reencontrarse con la Conciencia, el Ser, el Sentido invariable, la Providencia... La historia no ilumina parcelas de una especie de armonía preestablecida. El saber no abarca tonalidades, más bien advierte cortes o tajos. Ellos pueden mostrar discontinuidades históricas. Sin embargo, esto tampoco garantiza que todo sea discontinuidad. Muchas veces, como en el caso que nos ocupa, reaparece cierta continuidad tras el murmurar, la espesura y la opacidad de una obra literaria.

Por otra parte, si el mundo fuera transparente y los hombres lo fueran para sí mismos, no habría necesidad de interpretación. Pero evocando a Bataille, este mundo se nos da como un enigma, y recordando a Nietzsche, cada hombre es para sí mismo lo más lejano.

La cosmovisión griega, la medieval y, ya más cerca, el Romanticismo, han hecho hincapié en esa realidad enigmática que somos y que es el mundo. Este aparece ante los ojos del romántico como un mensaje cifrado, un conjunto de caracteres y grafismos que insinúan un extraño secreto. El hombre atraído por una naturaleza hecha de luz y sombra, cautivado –por ella– es el objeto de una seducción que, como toda seducción, da algo, pero nunca todo.

El intento es buscar una clave interpretativa de aquello que se da como enigmático, con el poder de seducción de lo enigmático: muestra ocultando, llama nuestra atención a condición de desviarla, nos atrae y nos rechaza a un mismo tiempo.

No es un juego de palabras. Es el lenguaje el que juega en este caso con nosotros. El lenguaje, como conjunto de signos cuya comprensión obtenemos al asociar a un término un sentido, tiene regiones donde éste no se da inmediatamente, sino embozado, envuelto en otro, en un primer sentido, que lo refiere y lo difiere al mismo tiempo. Ricoeur,³ por ejemplo, denomina simbólicas a estas regiones del lenguaje. Y el símbolo, lejos de bloquear la inteligencia, la provoca, pues es un desafío dirigido al intelecto, un reto para que éste ejercite su capacidad de interpretación.

Siguiendo su punto de vista, los símbolos son un grupo de signos especiales caracterizados por una dirección bifronte de la significación: una significación directa y otras colaterales, de distinto nivel y que hallamos en la cosmovisión religiosa, en la proyección pulsional inconsciente y en la creación poética. Asimismo, este simbolismo primario es integrado por los mitos

³Cf. Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1975, págs. 19-20; *El conflicto de las interpretaciones*, capítulo "Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica" (Vol. III), Buenos Aires, Megalópolis, 1975; *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 489.

como símbolos de segundo grado que se desarrollan en forma de relato mediatizándolo.

Se trata de la búsqueda del sentido de los mismos. A través de esta "aproximación" al mito, se intenta decir filosóficamente, esto es racionalmente –concepto, sistema–, lo que simbólicamente –imagen (metáfora), relato– dicen los mitos.

Pero ello sólo es posible si la escucha del símbolo posibilita el acceso a un campo de experiencias que luego, precisamente, ha de ser elaborado conceptualmente.

Es decir que estamos en presencia de un "mundo" que, de no mediar el mito y su *inabarcable* poder de significación, quizá habría sido pasado por alto. Asimismo, el mito no se limita a un campo concreto de acción, por ello, además de resultar un verdadero "detector de realidad", se manifiesta con un poder descifrador que sobrevuela más allá de su tiempo y de su especificidad. El mito en tanto símbolo de segundo grado es, en consecuencia, un "mixto" que está sobredeterminado, no por el hecho exclusivo de su ambigüedad semántica, sino por contener la doble posibilidad de una exégesis regresiva y otra progresiva.⁴

Mito, dominio y trabajo

La Ilustración se vio a sí misma como una creación única, sin antecedentes en el pasado; bajo su peculiar mirada, tres temas daban cuenta de la conciencia histórica: el tiempo nuevo, el progreso y la disponibilidad de la historia en el sentido de que ésta debe construirse desde la pura experiencia del presente.⁵ Por el contrario, Horkheimer y Adorno⁶ ponen en evidencia las formas en que el Iluminismo manifiesta su regresión al mito. Pero su construcción crítica no es unilateral. Del mismo modo, ya en el mito había elementos del Iluminismo. En este marco, estos autores analizan la relación existente entre mito

⁴Cf. Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, ob. cit., pág. 435.

⁵Véase sobre este tema Ricoeur, Paul, "La ideología y la utopía: dos expresiones del imaginario social", en *Del texto a la acción*, Buenos Aires, FCE, 2001.

⁶Hemos tomado el texto *Dialéctica del Iluminismo*, Traducción de H. A. Murena, México, Editorial Sudamericana, 1997.

e Iluminismo en un texto fundante de la civilización europea: *La Odisea* de Homero.

Allí Homero relata el regreso de Ulises (u Odiseo) a Itaca luego de la guerra de Troya, en un itinerario que presenta diversas peripecias en las que el héroe se ve implicado (la llegada al país de los lotófagos, el encuentro con Polifemo, el pasaje por el país de las sirenas, etc.). Y para los filósofos de la Escuela de Frankfurt, el texto en su conjunto es un testimonio de la «dialéctica del Iluminismo», ya que en el pasaje de las sirenas (Canto XII) puede leerse el nexo entre mito y trabajo racional.

En líneas generales, el poema se hallaría ligado al mito, pero, a su vez, diversos rasgos del espíritu homérico evidenciarían una contradicción con él. Ese espíritu se manifiesta en «la razón ordenadora» que al construir un orden racional destruye, al mismo tiempo, el mito que, no obstante, queda reflejado a través de ese mismo orden.

Cuando Ulises es presentado por los autores como «prototipo del burgués», esta imagen arcaica debe ser leída como una preconfiguración de la modernidad. Se trata de oponerle al Iluminismo una «imagen» que revele sus pretensiones. Mito e iluminismo, moderno y arcaico son pares de conceptos opuestos que se desafían recíprocamente. Esto es lo que Horkheimer y Adorno proponen en su lectura. Incluso sería posible situarlo en una clave benjaminiana y su concepción de la modernidad como «arcaicidad».

En el texto de Homero están presentes los mitos; sin embargo, allí también el sujeto tiene la capacidad de sustraerse a las fuerzas míticas: Ulises se revela como el yo que sobrevive al destino. El protagonista aparece como el «prototipo del individuo burgués» ya que las líneas características de este modo de ser van mucho más allá de aquellas versiones que suelen situar la emergencia de una subjetividad burguesa hacia fines de la Edad Media.

El «héroe peregrino», que se afirma a sí mismo frente a cada una de las fuerzas que enfrenta, parece constituir la prehistoria de la subjetividad burguesa, y que se manifiesta con claridad en el vínculo entre la construcción de un orden racional y el dominio.

«El largo errar desde Troya hasta Itaca es el itinerario del sujeto –infinitamente débil, desde el punto de vista físico, respecto a las fuerzas de la naturaleza, puesto que sólo se preocupa por formarse como autoconciencia–, el itinerario del Sí a través de los mitos... Las aventuras vividas por Odiseo son todos peligrosos halagos que tienden a desviar al sí de la órbita de su lógica. Odiseo se abandona siempre de nuevo a ellas, probando y volviendo a probar, incorregible en su deseo de aprender, y en ocasiones incluso tontamente curioso como un mimo que no se cansa jamás de ensayar sus papeles».⁷

Del mismo modo en que se ha caracterizado al héroe de la novela, el sujeto se abandona a sí mismo para luego reencontrarse. Esto implica un extrañamiento en relación a la naturaleza realizado a través del abandono y, a la vez, del enfrentamiento con ella. Ulises «derrota» a la naturaleza, logra controlarla, y allí se manifiesta la voluntad de dominio del Sí.

En efecto, Ulises no debe perder su Sí, su identidad, su carácter práctico y viril. La treta que él prepara parece sintetizar desde lo simbólico aspectos que mucho después serán básicos de la praxis social de la modernidad capitalista, una sociedad cuya estructura social es totalmente diferente de la del reino de Itaca.

El canto de las sirenas parece simbolizar el efecto placentero artístico despojado de toda posibilidad transformadora, e imposibilitado también de ser vía de conocimiento de otras capacidades humanas. Como sabemos, para que no sean seducidos por el canto, Ulises tapa con cera los oídos de los remeros, quienes continuarán en su tarea sin conocer siquiera el canto tentador.

Ulises, por su parte, se hace atar al mástil, oye pero no se deja seducir por el instante feliz. Sólo que, de querer desatarse, no podrá hacerlo porque sus compañeros ya no lo escuchan. Horkheimer y Adorno describen así este pasaje: «El encadenado asiste a un concierto, inmóvil, como los futuros escuchas, y su grito apasionado, su pedido de liberación muere ya en un aplauso».⁸ Goce y trabajo se divorcian. De ese modo,

⁷Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 62.

⁸Idem pág. 51.

en clave de alegoría, los autores describen el lugar del arte en la sociedad burguesa y el del trabajo en esa misma sociedad en tanto control de la naturaleza. Sería en el trabajo, entonces, donde Horkheimer y Adorno hallarían un ejemplo paradigmático del nexo entre mito y «subjetividad burguesa».

En tal sentido, para estos autores el mito de Ulises pone en evidencia el valor asignado a la *sustituibilidad*. «El que se puede hacer sustituir la mayor cantidad de veces manteniendo su poder (por ejemplo, el amo por sus esclavos), así como el que se puede hacer representar en el mayor número de operaciones lógicas, tiene la gloria, pero también le cabe el inicio de su destrucción».⁹

Ulises no tiene relación directa con el trabajo, tampoco se puede entregar al placer. Es amo pero no dirige su propio trabajo ni es libre para el goce. En esos procesos el pensamiento no queda indemne. El intelecto que se separa de la experiencia sensible para someterla paga su costo. «La unificación de la función intelectual, por la que se cumple el dominio sobre los sentidos, la reducción del pensamiento a la producción de uniformidad, implica el empobrecimiento del pensamiento tanto como el de la experiencia».¹⁰

Los «miedos» del Iluminismo

¿Cuál es el proyecto de la modernidad? Sólo entendiéndolo podremos comprender su función medular. Este proyecto puede resumirse en la frase «cambiar al hombre». Pero, ¿cómo se lo cambia? Veamos.

La Revolución Francesa es la caída de la ciudad de Dios; la ley y el orden han dejado de provenir de la verticalidad del poder y la sociedad quedó huérfana, esto es, soberana.

El destino humano pasó a manos de los hombres, abriéndose infinitas esperanzas. La comunidad de los hombres organizados socialmente debe idear los mecanismos de control y agrupación: la sociedad tiene que auto-organizarse.

⁹Idem pág. 51.

¹⁰Idem pág. 52.

Pero este afán de gestión autónoma a partir de lo social produjo un fenómeno inesperado para sus sueños: el estado total.

Muerto Dios, la orfandad duró poco tiempo. El nuevo padre será el Estado, ahora constituyente de la nueva sociedad. Y la «constituirá» de un modo detallado, regular y previsor. Su organización no se definirá en nombre de deseos sino de saberes: la pedagogía, la organización científica del trabajo, la racionalidad burocrática. Y la política del detalle es cómplice de la atomización del cuerpo, de los espacios y del tiempo.

Este es el sentido cabal que adquiere la frase de Horkheimer y Adorno: el Iluminismo creó un universo totalitario, quedando el individuo privado de la idea general de los procesos ya que es el «otro» el que nos piensa minuciosa y detalladamente.

«La semejanza del hombre con Dios consiste en la soberanía sobre lo existente, en la mirada patronal en el mando»¹¹.

La modernidad implica el sueño de una sociedad que se organiza en un acuerdo total consigo misma, en el que ni siquiera necesita de representaciones para acoplar sus partes. Es el sueño de una sociedad sin distancia con respecto a sus reglas.

La sociedad se va produciendo a sí misma, se hace a sí misma, sin meta-garante, generando, al mismo tiempo, una voluntad de historia, una idea de porvenir y de acción social. Y el mundo pasa a ser el resultado de un cálculo y el efecto de un arte. Por eso es que la modernidad segrega el sueño del fin de la historia, ya que tiene el sentimiento de la «originalidad absoluta», pues nació de una ruptura revolucionaria, creyendo que había sido suscitada desde la nada, como puro devenir presente.

Pero el miedo a alejarse de los «hechos» limitó sustancialmente al Iluminismo. Más aún, al buscar ciegamente la conformidad con «lo real», el Iluminismo remitió la utopía a las sombras y avanzó en la prohibición del pensamiento

¹¹Idem pág. 22.

negativo, es decir del pensamiento crítico, restringiendo concomitantemente la libertad.

Para desarrollar esta tesis, Horkheimer y Adorno remiten a la experiencia de la historia de las ideas y a lo que el Iluminismo interpretó de ella.

Entre los griegos, el pasaje del mito al *lógos* implicó también poner en categorías abstractas aspectos del orden de la naturaleza a los que ya antes se había nombrado como dioses: Ocnos, Perséfone, etc. Para el Iluminismo los mitos eran la expresión del carácter antropocéntrico que distingue a las prácticas humanas: los hombres otorgan significados a partir de su propia experiencia a aquello que desconocen. «Lo sobrenatural, espíritus y demonios, serían imágenes reflejas de los hombres, que se dejaban asustar por la naturaleza. Las diversas figuras míticas son todas reducibles, según el Iluminismo, al mismo denominador común, es decir, al sujeto».¹²

Esta interpretación acerca de la actividad humana que, frente al desconocimiento sobre la naturaleza, proyecta su imagen para conjurar sus miedos, en el desarrollo del Iluminismo ha producido reduccionismos, simplificaciones. El sujeto cognoscente tiene como meta conocer para ejercer controles. Esta perspectiva abrió calladamente el camino de la represión y de la descalificación de todo lo que no entrara en sus cánones.

En efecto, el «programa» del Iluminismo tenía por objetivo quitar el miedo a la naturaleza y liberarnos de la magia a través del conocimiento científico, el cual termina reduciéndose a mera técnica, manipulación y control de la naturaleza para domesticarla.

Para dar cuenta de hasta qué punto este pensar ha dado lugar a reduccionismos, los autores desarrollan diferentes características y valores que asumieron las divinidades en la Antigüedad. Así, en la Grecia preclásica, por ejemplo, la divinidad personificaba un elemento, en cambio, los dioses olímpicos los simbolizaban. En los textos homéricos, los dioses se separan de los elementos como esencias, y ya en Platón lo

¹²Idem pág. 19.

absoluto se desplaza hacia el *lógos*. Sin embargo, el Iluminismo hace una lectura igualadora de estas diversas perspectivas, sin contrastes. Ve, por ejemplo, en las ideas platónicas superstición y resabio de antiguas fuerzas.

Según Cassirer,¹³ se ignora que las imágenes del mito esconden e implican un conocimiento racional que la reflexión debe extraer y mostrar como su verdadero embrión, y al ignorarlo, el Iluminismo termina asemejándose a aquello que habría querido conjurar: el mito.

Entre las metas del Iluminismo se ha destacado el intento de destrucción de lo inconmensurable –todo lo que no es medible y calculable, por lo pronto, resulta sospechoso– y de lo particular de cada hombre. Tal actitud propicia una paradoja fundamental: el Iluminismo promete la realización del individuo y no obstante posibilita, al mismo tiempo, la vuelta a la horda.

«... El número se convierte en el canon del Iluminismo. Las mismas ecuaciones dominan la justicia burguesa y el cambio de mercancías... La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Torna comparable lo heterogéneo, reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se resuelve en números, y en definitiva en lo Uno, se convierte para el Iluminismo en apariencia... Se exige la destrucción de los dioses y de las cualidades».¹⁴

En su camino de ascenso, el Iluminismo obliga a los hombres a someterse a lo «real» (de ahí el cuestionamiento a lo inconmensurable como «mágico», «no racional»). Cabría, entonces, preguntarse qué efectos produce este sometimiento acrítico a los «hechos».

En primer lugar, el «hecho» de que en las arcas de un Estado omnisciente y omnipresente se constituyan «agentes irreflexivos» para ejecutar las labores que implementan los «agentes del saber». Ser pensado/pensar en lugar de otro.

En segundo lugar, Horkheimer y Adorno responden con una imagen que reiteran en todo el texto: se propicia la *muerte de la esperanza*.

¹³Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, «El pensamiento mítico», Tomo II, México, FCE, 1998.

¹⁴Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 20.

El atenerse a los hechos, junto con la «humana capacidad de abstraer», se hallan, en consecuencia, en el itinerario del Iluminismo.»Bajo el dominio nivelador de lo abstracto, que vuelve todo repetible en la naturaleza, y en la industria, para lo cual lo anterior prepara, los liberados mismos terminaron por convertirse en esa 'tropa' en la cual Hegel señaló los resultados del Iluminismo».¹⁵

La posibilidad de generalización de la abstracción, que reduce la cualidad a cantidad, se funda en la separación sujeto/objeto, heredera, a su vez, de la división entre quien transforma directamente el objeto, por un lado, y el amo que da las órdenes, por otro. Los autores sostienen que con el fin del nomadismo y con la propiedad estable «dominio y trabajo» se separan: el señor dirige desde lejos y sus esclavos velan por sus tierras. Así «... la universalidad de las ideas, desarrollada por la lógica discursiva y el dominio en la esfera del concepto, se levanta sobre la base del dominio real».¹⁶

Astucia e intercambio

Ulises *se enfrenta a la naturaleza dominándola o someténdola*, y es caracterizado por Homero como «el de ánimo esforzado y paciente», «valeroso», «preclaro». Pero sobre todo, y antes que nada, Ulises es «astuto»: por la astucia, el Sí puede arrojarse a aventuras y desafíos, no obstante lo cual, logra conservarse. El sujeto escasas veces adopta una auténtica actitud de «intercambio»; más bien el intercambio se manifiesta como desigual: Ulises engaña a las divinidades de la naturaleza de modo similar al que utiliza el conquistador cuando ofrece piedras coloreadas al conquistado. Se trata de una forma de «intercambio» con los dioses —el «modelo mágico» del intercambio racional, dicen Horkheimer y Adorno— que le sirve para dominarlos, ya que es en los propios rituales y honores donde los dioses son enfrentados y sometidos.

Despojado de toda carnadura en lo natural, de toda corporeidad y de toda mitología, el sujeto, puro Sí, se convierte

¹⁵Idem pág. 57.

¹⁶Idem pág. 61.

en la instancia racional que fundamenta el obrar. Pero este sí mismo que apunta fundamentalmente a la autoconservación, al mismo tiempo sufre progresivamente una alienación cada vez mayor. Así lo manifiestan Horkheimer y Adorno: «Cuanto más se realiza el proceso de autoconservación a través de la división burguesa del trabajo, tanto más dicho progreso exige la autoalienación de los individuos, que deben adecuarse en cuerpo y alma a las exigencias del aparato técnico».¹⁷

«La diferencia del espíritu y del cuerpo no es en absoluto la de la continuidad (la inmanencia) y el objeto. En la inmanencia primera no hay diferencia posible antes de la posición del útil fabricado. Igualmente, en la posición del sujeto en el plano de los objetos (del sujeto-objeto), el espíritu no es todavía distinto del cuerpo. Solamente a partir de la representación mítica de espíritus autónomos el cuerpo se encuentra del lado de las cosas, en tanto que le falta a los espíritus soberanos»... «En la medida en que es espíritu, la realidad humana es santa, pero es profana en la medida en que es real. Los animales, las plantas, los instrumentos y las otras cosas manejables forman con los cuerpos que las manejan un mundo real, sometido y atravesado por fuerzas divinas, pero caído».¹⁸

Lo cualitativo se diluye así como el cuerpo y el pensar crítico. Por este camino la regresión del Iluminismo ya está en marcha: «la eliminación de las cualidades, su traducción en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalidad de los métodos de trabajo, al mundo perceptivo de los pueblos, y asimila éste, de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aún no ha sido tocado, la nueva forma de la ceguera que sustituye a toda forma mítica vencida».¹⁹

«De forma general, el mundo de las cosas es sentido como una decadencia. Arrastra la alienación de quien lo ha creado. Es un principio fundamental: subordinar no es solamente modificar el elemento subordinado, sino ser uno mismo modificado.

¹⁷Idem pág. 45.

¹⁸Bataille, G., *Teoría de la religión*, España, Taurus, 1998, pág. 42.

¹⁹Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 55.

La herramienta cambia juntamente a la naturaleza y al hombre: somete la naturaleza al hombre que la fabrica y la utiliza, pero une al hombre a la naturaleza avasallada. La naturaleza se convierte en propiedad del hombre pero deja de serle inmanente. Es suya la condición de estarle cerrada. Si él pone el mundo en su poder, es en la medida en que olvida que él mismo es el mundo: niega al mundo, pero es él mismo el que resulta negado».²⁰

Ulises se ofrece en sacrificio a los dioses pero oficia al mismo tiempo de víctima y sacerdote. «Todos los sacrificios de los hombres, ejecutados según un plan, engañan al dios al que son destinados: lo subordinan al primado de los fines humanos, disuelven su poder...».²¹ Al calcular los riesgos y el posible modo de sortearlos, niega al mismo tiempo la fuerza a la que se ofrece en sacrificio.

La astucia consiste, efectivamente, en un sistema de intercambio en el que se cumplen las reglas de un contrato y en el que, a pesar de ello, la contraparte resulta engañada. La astucia de Ulises radica en que ha transformado en autoconciencia el «momento del engaño» que contiene el sacrificio. Y esto aparece claramente, reiteramos, en el Canto XII cuando Ulises navega desafiando a las Sirenas que atraen a los viajeros.

«Ningún hombre ha pasado de nuestra isla a bordo de su nave sin escuchar nuestra dulce voz, sino que se han alejado llenos de alegría y sabiendo muchas cosas. Sabemos, en efecto, todo cuanto han sufrido aqueos y troyanos ante la vasta Troya por la voluntad de los dioses, y sabemos asimismo todo aquello que ocurre en la tierra nutridora».²² Advertido por Circe del riesgo que las Sirenas representan para los viajeros —quienes habían oído el canto se habían perdido y no se supo de ellos—, Ulises cumple, acepta todas las reglas que la situación implica; sin embargo, nada prohíbe enfrentar el canto atado. Por lo tanto, tapa los oídos de los remeros y se hace atar para poder oír el canto y no quedar atrapado por su belleza y perderse. El

²⁰Bataille, G., ob. cit., pág. 44.

²¹Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 68.

²²Homero, *La Odisea*, Canto XII, ob. cit., pág. 588.

mito es derrotado por el engaño y pierde su posibilidad de repetirse.

Evidentemente, el canto queda herido y las Sirenas derrotadas. Pero como el canto, Ulises, herido también, no será el mismo. Ese canto, que representa una nostalgia por un mundo en el que hombre y naturaleza están reconciliados, queda separado de la praxis, es postergado en vistas al logro de un fin (regresar a Itaca). Ulises renuncia a lo que el canto representa ya que «las sirenas son la forma 'prohibida' de la voz atrayente».²³

«... Pero es posible que bajo el relato triunfante de Ulises perdure una queja sorda, por no haber escuchado mejor y durante más tiempo, por no haberse zambullido más cerca de la admirable voz que, tal vez, iba a producir el canto». «...Vencer todo deseo mediante una astucia que se violenta a sí misma, sufrir todo sufrimiento permaneciendo en el umbral del atrayente abismo...»²⁴

La renuncia implica el momento del sacrificio; pero el Sí se sacrifica para «conservarse». Es decir que el sacrificio está también inscripto en el astuto, en su cuerpo marcado por los golpes autoinfligidos para sobrevivir. Ulises no sólo está atado al mástil, sino también a sus remeros. Su libertad no le alcanza para desafiar a las potencias naturales, no puede resistir la tentación si no se hace atar: no puede enfrentar a las fuerzas que se le oponen de modo directo, sino sólo a través de la astucia y el engaño. «La fórmula de la astucia de Odiseo es justamente aquella mediante la cual el espíritu separado, instrumental, plegándose 'dócilmente' a la naturaleza, da a ésta lo que le pertenece y al proceder así engaña».²⁵

A su vez, Ulises dispuso las cosas de un modo tal que él mismo, aunque grite, no puede modificar. Sacrifica a sus remeros, que sólo están enterados del peligro del canto (no de su belleza), quienes continúan con su trabajo, ignorantes de la cara oculta y misteriosa del suceso, para salvarse junto a él, reproduciendo con su vida, de esta forma, la vida de Ulises.

²³Foucault, M., *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pág. 55.

²⁴Idem, pág. 57.

²⁵Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 76.

Horkheimer y Adorno recurren aquí a la relación señor/siervo desarrollada por Hegel en *La fenomenología del espíritu*,²⁶ reapareciendo el tema en la *Crítica de la razón instrumental* de Horkheimer bajo los siguientes términos: «El principio del dominio, que primitivamente se fundaba en la violencia brutal, fue adquiriendo en el transcurso del tiempo un carácter más espiritual. La voz del interior vino a reemplazar al amo en la emisión de órdenes. Podría escribirse la historia de la civilización occidental en función del despliegue del yo; esto es, diciendo en qué medida sublima, vale decir, internaliza el súbdito las órdenes de su amo, que lo ha precedido en la autodisciplina».²⁷

El cálculo como «instinto antinatural»

Hagamos un rodeo previo.

«Criar un animal al que le sea lícito *hacer promesas*, ¿no es precisamente esta misma paradójica tarea la que la naturaleza se ha propuesto con respecto al hombre? ¿No es éste el auténtico problema del hombre?».²⁸

Este es el auténtico problema porque existen fuerzas poderosas que actúan en contra de la posibilidad de *hacer promesas*. La capacidad de *olvido* no es una fuerza paralizante, sino una fuerza activa, diligente, impulsora. El olvido es una capacidad de inhibición, una asimilación anímica. En nosotros permanece solamente lo asimilado, lo asumido, y en función de ello se rechaza lo no elaborado. Es como si se cerraran puertas y ventanas a gran parte de lo vivido, para poder aceptar, asimilar cosas nuevas, incluso, para poder sobrevivir. El olvido es como la digestión corporal: tritura, pulveriza, deshace las experiencias, las asimila. Así como el cuerpo descompone la comida y la despide quedándose sólo con lo poco que realmente le sirve, trituramos las experiencias, conservando tan sólo lo que nos es útil, aquello que nos permite seguir adelante.

²⁶La dialéctica del amo y el esclavo es tratada por Hegel en el capítulo «Autoconciencia», sección «Independencia y sujeción de la autoconciencia; señorío y servidumbre» de *La fenomenología del espíritu*.

²⁷Horkheimer, M., *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur, 1973, pág. 116.

²⁸Nietzsche, F., *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 75.

El olvido es como un cancerbero que trata de mantener el orden anímico para que la felicidad tenga lugar. Sin capacidad de olvido no habría felicidad, ni jovialidad, ni habría esperanza, ni siquiera orgullo.

Sólo olvidando se puede vivir el presente. He aquí la paradoja: el animal olvidadizo por naturaleza, el animal centrado en la vigorosa salud del olvido (el hombre), ha desarrollado, una facultad opuesta: la memoria. Con ella se coloca en suspenso la capacidad del olvido. «Criar un animal al que le es lícito hacer promesas», es para Nietzsche una gran contradicción. Hacer promesas es algo extraño y antinatural. No sólo es una atragantamiento, una mala digestión de algo que no se asimiló, que no se olvidó, sino también un activo seguir conservando ese algo. Esta palabra *conservar* es una manera común de aludir a las promesas: conservar, empeñar, guardar la promesa es seguir queriendo lo querido. Los seres humanos no obstante tener la capacidad de olvido, ésta debe ser abandonada cuando se hacen promesas; éstas son una auténtica *memoria de la voluntad*.

Este disponer anticipadamente del futuro —el hacer promesas— implica que el hombre para poder llegar a anticiparse a lo que aún no es, tiene que volverse calculable, regular, necesario. Para comprometerse, para representarse a sí mismo como futuro y formular promesas, el hombre ha tenido que constituirse en un ser reglarizado. Hay un trabajo del hombre sobre sí mismo y que es llamado por Nietzsche «prehistórico».

Se ha obligado al hombre a hacerse uniforme, ajustado a reglas, necesario, es decir, calculable. Fue a través de un largo proceso que el hombre, en tanto calculable, se hace responsable. Tener responsabilidad es el orgulloso reconocimiento de una extraña libertad sobre sí mismo y sobre su destino. La responsabilidad ha sido grabada en el hombre de tal manera que se ha convertido en instinto, y este instinto es llamado *conciencia*.

¿Cómo se llegó a la conciencia?, ¿cómo se gestó este instinto antinatural?, ¿cómo se transformó este entendimiento obtuso, aturdido, con capacidad activa de olvido, en algo que promete y recuerda? Sólo pudo ser a través del dolor; y el dolor es un poderoso medio para auxiliar a la memoria. Así se llega a la razón, a la reflexión y al dominio de los afectos.

En este sentido, el transgresor es lo contrario de un memorioso, es un olvidadizo. La transgresión se efectúa en el no recuerdo de los actos previos. Carece de triunfos. La memoria, por el contrario, se «desplaza» dentro del espacio de la Ley.

Nietzsche juega con los dos sentidos que tiene en alemán la palabra *Schuld* («culpa» y «deuda»). Precisamente en los márgenes de la relación acreedor/deudor se constituye el sujeto de derecho, el que remite a las relaciones de compra, venta, cambio, comercio y tráfico. En estas relaciones, se encuentra el origen de la promesa.

Por ello, el hombre se designa como el ser que *mide valores*. La compra-venta (trueque, intercambio) es más antigua que cualquier otra forma de organización social. Y en la medida en que los sentimientos, los conceptos y los ideales son el resultado de prácticas históricas, esto es, han surgido en un determinado momento, no remiten a ninguna eternidad.

Para afirmarse a sí mismo, Ulises debe someter no sólo a la naturaleza exterior sino también a la suya propia. Se llega, así, a la negación de la naturaleza en el hombre y a la extensión del dominio no sólo hacia la naturaleza sino hacia los otros hombres.

«El trabajo determinó la oposición del mundo sagrado con el profano. El trabajo está en el principio mismo de las prohibiciones con las que el hombre presentaba su rechazo a la naturaleza. Por otra parte, el límite del mundo del trabajo, que las prohibiciones apoyaban y mantenían en la lucha del hombre contra la naturaleza, determinó el mundo sagrado como su contrario. El mundo sagrado no es sino, en un sentido, el mundo natural tal como subsiste en la medida en que no es reductible al orden instaurado por el trabajo, esto es, al orden profano... El exceso, por definición, queda fuera de la razón. La razón se vincula al trabajo, se vincula a la actividad laboriosa, que es la expresión de sus leyes».²⁹

La metamorfosis del lenguaje

En la cosmovisión mítica a la magia de la imagen se suma la magia de la palabra y del nombre. El supuesto básico es que

²⁹Bataille, G., *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 121.

la palabra y el nombre no tienen ninguna función meramente representativa, sino que en ambos casos están contenidos el objeto mismo y sus *poderes* reales. La palabra y el nombre no designan ni significan, sino que son y operan. «Un poder especial sobre las cosas es inherente ya al mero material sensible que constituye el lenguaje, a cada sonido de la voz humana».³⁰

La palabra formada es en sí misma restringida e individual; a cada palabra está sometido un campo determinado del ser, una esfera individual sobre la que ejerce un dominio ilimitado. El *nombre propio* es el que está particularmente ligado por vínculos arcanos a la individualidad de la *esencia*. «Todavía hoy nos asalta en gran medida ese curioso recelo frente al nombre propio, ese sentimiento de que no sólo acompaña exteriormente al hombre, sino de que en cierto modo le 'pertenece'».³¹

Cuando la «magia» de la palabra fue sustituida por unidades conceptuales, se desplegó un nuevo ordenamiento «organizado por los libres» (y no por los esclavos) y con eje «en el comando» (o sea el control). Con esta configuración el mundo se ha ordenado según algunos cánones y con ellos se tiende a identificar toda la verdad. Se cercena no sólo la magia mimética —considerada superstición— sino todo otro conocimiento sobre el objeto, sobre todo si trasciende el ámbito de la experiencia. Para dar cuenta de este proceso, Horkheimer y Adorno recuerdan la noción de *mana*: «todo aquello que resulta desconocido, extraño, que trasciende el ámbito de la experiencia».³²

Para el hombre primitivo, lo sobrenatural no es un espíritu opuesto a lo material sino que en lo natural aparece una complejidad inexplicable, una suerte de «superpotencia real de la naturaleza en las débiles almas de los salvajes». «... La lengua expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra cosa además de lo que es, idéntica y no idéntica...»³³

Importa muy especialmente este sentido dado al lenguaje. En efecto, gran parte de la reflexión filosófica, en especial la

³⁰Cassirer, E., ob. cit., pág. 65.

³¹Idem.

³²Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 31.

³³Idem, pág. 45.

de Adorno, aborda esta visión del lenguaje, en la que quedan encerrados «lo lineal-instrumental y lo inefable, o el *designatum* y el *designio*».³⁴

Lo no explicable en la naturaleza, el *mana*, se ha interpretado como mero animismo, proyección de la subjetividad humana. Pero a los autores no les basta tal interpretación psicologista. Para ellos «*mana*, el espíritu que mueve a la naturaleza, no es una proyección sino el eco de la superpotencia real de la naturaleza».

Pero el proceso del Iluminismo niega esa duplicidad del lenguaje y lo considera válido sólo para «denominar», al tiempo que todo lo natural es expurgado y puesto en los andariveles del orden. «Al comienzo, el mundo del lenguaje, lo mismo que el del mito, en el cual al principio parece todavía enclavado, se aferra enteramente a la indiferenciación de palabra y esencia, de 'significante' y 'significado'. Pero la separación cada vez más definida se va produciendo a medida que se va manifestando su forma *intelectual* independiente, a medida que se va manifestando la auténtica fuerza del *logos*. Contrastando con toda otra entidad y actividad meramente físicas, brota la palabra como algo propio y peculiar en su función significativa meramente *ideal*».³⁵

En Ulises la ruptura del contrato, o su cumplimiento engañoso, también ha implicado fuertemente al lenguaje. Este pasará a ser designación y abandonará la indistinción entre la palabra y la cosa. Ambos tendían a ser casi lo mismo en el marco del «destino mítico», es decir, habría una mixtura y una relación de inmediatez que le daba a la palabra cierto poder al confundirse con aquello que expresaba. Lo que hace el astuto, precisamente, es captar la diferencia y utilizarla en su propio beneficio. (Recordemos que el astuto Ulises es «consciente» del momento del engaño.)

Esta es la forma en la que en el Canto IX Ulises engaña a Polifemo —potencia arcaica, en estado de naturaleza, sin leyes, que no pertenece al «mundo civilizado» de Ulises—, para poder salvarse de su amenaza.

³⁴Horkheimer, M., ob. cit., pág. 89.

³⁵Cassirer, E., ob. cit., pág. 46.

«La trampa preparada para el cíclope conjuga varios aspectos. En primer lugar, en la gruta: el vino y la ebriedad del monstruo, el nombre *Oútis*, que va a escamotear la presencia de Ulises y a hacerlo indiscernible, el sueño del bruto, la estaca calentada al rojo vivo en el fuego, cuya punta inflamada consume y destruye, en medio de la frente, el único ojo del cíclope, encerrado en lo sucesivo en la noche de la ceguera».³⁶

Ulises pondrá en juego su «ingeniosidad»: por un lado, le mostró amabilidad y le ofreció vino, que el gigante bebió varias veces con sumo agrado (aquí reaparece el tema del «intercambio»). Por otro, cuando el cíclope le preguntó su nombre respondió: «Me preguntas, cíclope, mi nombre conocido (*ónoma klytón*). Te lo diré y me harás el presente hospitalario que me has prometido. *Nadie* (*Oútis*). Mi padre y mi madre y todos mis compañeros me llaman *Nadie*».³⁷

³⁶Vernant, Jean Pierre y Frontisi-Ducroux, F., *En el ojo del espejo*, Buenos Aires, FCE, 1997, pág. 21.

³⁷«Estas dos declaraciones de identidad se corresponden, y componen, como en espejos enfrentados, un juego desconcertante de reflejos en los que se confunde la realidad de Ulises. ¿En qué momento revela el héroe lo que realmente es? ¿Cuándo, sin disfraces ni ardidés, como se le ruega, dice su verdadero nombre y los de su padre y su país? Pero para ser completo, este enunciado debe mencionar sus 'astucias', famosas por doquier y que forman parte a tal punto de su notoriedad, de su gloria, de su identidad, que es posible preguntarse si un Ulises sin ardidés, sin disfraces en que ocultarse, un Ulises franco y animoso, es aún plenamente Ulises. A la inversa, cuando miente, como lo hace con el cíclope al disimularse bajo el nombre falso de *Oútis*, ¿no revela mediante el juego de palabras del que se vanagloria jocoso, *oútis-métis*, ese espíritu de astucia que, a los ojos de todos, lo muestra de conformidad con lo que en lo profundo de sí mismo es auténticamente Ulises? De creerle ese *Nadie* sería su nombre 'conocido'. Falso pero verdadero. *Klytós* quiere decir que así lo llaman, al parecer, todos los suyos (*kikléshousin*), lo que es una pura invención. Pero *klytós* también evoca el *kléos*, la reputación, la celebridad de Ulises, en el presente de los sucesos cantados por el aedo, y en el futuro, para siempre, a través del relato de las pruebas de quien aún encarna a nuestros ojos el héroe glorioso de la astucia, de la *métis*. Si Ulises es verdaderamente tal como lo pinta burlonamente Atenea en su primer encuentro en el suelo de Itaca: '¿Qué bribón, qué ladrón, aun cuando fuera un dios podría superarse en ardidés de toda clase?'. En Vernant, Jean Pierre y Frontisi-Ducroux, F., ob. cit., pág. 24. Y en la página 20 de la misma obra: «*Nadie: Oútis* es el nombre que Ulises mismo eligió para engañar al cíclope sobre su identidad. Pero ese *Oútis* tras el que Ulises se disimula, hace aparecer en transparencia, por un juego irónico de palabras, lo que precisamente da al héroe el poder de engañar y de disfrazarse, *métis*, la astucia retorcida, esa forma sutil de inteligencia astuta que es su patrimonio en la tierra, como es el de Atenea entre los dioses. Riendo por lo bajo, Ulises mismo la proclamará sin ambages: el engaño que perdió al cíclope es, afirmará, su falso nombre *Oútis*, y su astucia perfecta, *métis*. Aquel que no es nadie no es otra persona sino el *polymetis Odysseús*, el *poikilometis*, Ulises el de las mil astucias».

Horkheimer y Adorno afirman que Ulises se percata de la ambigüedad y de que una palabra puede significar cosas distintas. Puesto que el nombre *Oútis* puede designar tanto al héroe como a «nadie», él se halla en condiciones de quebrar el encantamiento del nombre. La astucia de la autoconservación vive de esta escisión entre la palabra y la cosa. «Las dos actitudes contrapuestas de Odiseo en su encuentro con Polifemo, su obediencia al nombre y su desvinculación respecto de éste, son siempre una sola cosa. Odiseo se afirma a sí mismo negándose como nadie, salva su vida 'haciéndose' desaparecer».³⁸

«Ulises prisionero, condenado a la más espantosa de las muertes, dispone de procedimientos de lenguaje con los que juega sutilmente, para provocar, por el mero manejo de las palabras, el vuelco total de una situación que parecía desesperada: *Mi padre y mi madre y todos mis compañeros me llaman Nadie*».

A esto, replicó Polifemo: «Me comeré a *Nadie*, después que a sus compañeros; a los demás antes que a él. Este será el presente hospitalario que te haré». Después el cíclope cayó dormido, por lo que Ulises preparó una estaca de olivo que luego de calentar hundió en su único ojo. Gritando, Polifemo se arrancó la estaca y llamó a los cíclopes que habitaban cerca de él, que se acercaron preguntando: «¿Por qué, Polifemo, lanzas tales lamentos en la noche divina y nos despiertas? ¿Qué te ocurre? ¿Algún mortal te ha robado tus ovejas? ¿Quiere alguien matarte con fuerza o con engaño?» Desde adentro el gigante dijo: «¿Qué quién me mata con fuerza o con engaño? *Nadie*». Los cíclopes se marcharon, ya que nadie le hacía daño y el corazón de Ulises «reía porque mi nombre los había engañado tanto como mi sutil astucia».³⁹

Al inscribir un significado en la palabra, Ulises tiende una trampa al cíclope de la que no podrá escapar. Introduce un orden racional en el mundo mítico, al sustraer de ese mundo a la palabra. El gigante, impotente en su grito, queda repitiendo vanamente el nombre de «aquél» a quien desearía ejecutar. Lo cierto es que la razón de la que se sirve Ulises para salvarse

³⁸Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 79.

³⁹Homero, *La Odisea*, Canto IX, ob. cit., pág. 549.

se pone, al mismo tiempo, del lado del dominio. Su astucia implica reconocer por anticipado que la palabra que utiliza para engañar es más «fuerte» que la naturaleza a la que miente, y que su potencia radica en que puede llegar a dominar la «cosa», transformando la situación. Precisamente, la astucia como metáfora de la racionalidad burguesa, implicará adaptarse a la irracionalidad que se le opone como fuerza superior «racionalizándola».

Palabras y cosas se han divorciado. Las palabras se encierran en su naturaleza de signos. El lenguaje ya no alcanza a las cosas; su función es *representar*. Sin embargo, aquél que sabe de su valor «representador» podrá dominar a la «cosa».

Conclusiones

En la Grecia clásica comienza a constituirse la subjetividad como una interiorización del afuera; la constitución del sujeto se produce por un plegamiento de la exterioridad. La subjetividad no es una relación que surge desde el individuo hacia el mundo sino una relación desde los saberes y los poderes que el individuo «encuentra» en el mundo, que se pliegan o producen un doblez generando zonas de subjetivación.

La relación con uno mismo adquiere independencia en una especie de caverna, hueco, *invaginación* o pliegue que el exterior produce constituyendo el adentro. La relación con uno mismo será, a su vez, un principio regulativo interno respecto de la propia virtud y de la relación con lo otro.

El griego se desgarró respecto de la totalidad. El individuo se debate entre lo que es y lo que debe ser, constituyendo, así, las condiciones de posibilidad de la subjetividad occidental.

En efecto, en el relato de Homero, Ulises se sustrae a las fuerzas míticas, liberándose del dictado del destino, representando la prehistoria de la «subjetividad burguesa», y a la construcción de un orden racional, en el que queda aprisionada la relación dominio/trabajo.

Las medidas adoptadas por Ulises en su nave al pasar frente a las sirenas, constituyen una alegoría premonitrice de la dialéctica del Iluminismo.

Como vimos precedentemente, en la lucha por la autoconservación, Ulises se separa y niega su unidad con el todo. Por

necesidad, para asegurar su autoconservación debía desarrollar una racionalidad subjetiva, particularista. Su racionalidad se basaba, así, en la estratagema y la instrumentalidad. Su viaje traicionero anticipaba la ideología burguesa del riesgo como la justificación moral de los beneficios.

El ofrendarse él mismo en sacrificio implicará el poder autoconservarse. En lo que respecta a sus tripulantes, también los sacrificará, sabiendo que «el sacrificador tiene necesidad del sacrificio para separarse del mundo de las cosas... Pero no se podría sacrificar lo que no hubiese sido retirado en primer lugar de la inmanencia, lo que no hubiera sido avasallado, domesticado y reducido a cosa».⁴⁰

Para afirmarse a sí mismo, Ulises debió someter a la naturaleza exterior y también a la suya propia. Y como vimos, la negación de la naturaleza lo lleva a «cosificar» a los otros hombres, extendiendo el dominio sobre ellos.

Y precisamente «dominio y trabajo exigen un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia es constante. El trabajo impone una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego. Si no pudiéramos refrenar esos impulsos, no llegaríamos a trabajar; pero, a su vez, el trabajo introduce la razón para refrenarlos. Esos impulsos dan a quienes ceden a ellos una satisfacción inmediata; el trabajo, por el contrario, promete a quienes los dominan un provecho ulterior y de interés indiscutible. Desde los tiempos más remotos, el trabajo introdujo una escapatoria gracias a la cual el hombre dejaba de responder al impulso inmediato, regido por la violencia del deseo».⁴¹

La astucia del héroe consistió en cumplir un contrato pero bajo un sistema de intercambio en el que la contraparte resultó engañada. Es consciente de que se sacrifica para conservar su vida. Con ello, busca la seguridad de un futuro sin estridencias, opaco, sin heroicidad, anónimo. Renuncia al placer de lo efímero, sabiendo que engaña. En esto radica el poder de su astucia.

⁴⁰Bataille, G., *Teoría de la religión*, ob. cit., págs. 45 y 52.

⁴¹Bataille, G., *El erotismo*, ob. cit., pág. 45.

El cálculo que relaciona medios/fines, impregna todas sus lucubraciones. Por ello, no repara en sacrificar tripulantes para alcanzar el fin deseado.

Astucia, dominio, intercambio desigual, separación hombre/naturaleza, división entre el trabajo manual y el intelectual, entre el sujeto y el objeto, primacía de la palabra sobre la cosa y su arbitrariedad, son todas características que hacen de Ulises un personaje «moderno», antecedente de una visión burguesa del mundo y de la vida.

«El Iluminismo experimenta un horror mítico por el mito. Y advierte la presencia del mito no sólo en conceptos o términos confusos, como cree la crítica semántica, sino en toda expresión humana en cuanto ésta no tenga un puesto en el cuadro teleológico de la autoconservación».⁴²

El hombre tiene la ilusión de haberse liberado del terror al someter la «totalidad» a un conocimiento positivo. Sin embargo, el desconocimiento que se cierne sobre su existencia, oscurece su futuro constriñéndolo a vivir en los límites de lo posible, de lo «terreno». Ha *muerto la esperanza*, como afirman Horkheimer y Adorno, y por ello, el Iluminismo ha radicalizado la angustia mítica.

La ciencia explora sin límites el Universo, y todo debe permanecer dentro de «su orden». En este sentido, también el lenguaje debe «pulirse» de ambigüedades. Con la precisa separación entre ciencia y poesía, la división del trabajo se extiende al lenguaje. Como signo, la palabra pasa a la ciencia; y para conocer a la naturaleza debe renunciar a la pretensión de asemejarsele. «Como sonido, como imagen, como palabra verdadera es repetida entre las diversas artes...»

Bibliografía

- Bataille, Georges, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1998.
Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
Bauzá, Hugo, «Historia y subjetividad: la figura de Ulises. A propósito del relativismo de los juicios», en *Escritos de filosofía*, Buenos Aires, 32 (1997), 183-195.
Buffière, Felix, *Les mythes d'Homere*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1956, págs. 365-391.

⁴²Horkheimer, M. y Adorno, T., ob. cit. pág. 48.

- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, Tomo II, «El pensamiento mítico», México, FCE, 1998.
- Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- Homero, *La Odisea*, Buenos Aires, Librería «El Ateneo» Editorial, 1954.
- Horkheimer, Marc y Adorno, Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, Traducción de H. A. Murena, México, Editorial Sudamericana, 1997.
- Horkheimer, Marc, *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1998.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1975; *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Megalópolis, 1975; *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991; *Del texto a la acción*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre y Frontisi-Ducroux, Françoise, *En el ojo del espejo*, Buenos Aires, FCE, 1997.

ORFEO EN VIRGILIO

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

El mito de Orfeo —y, con él, las ideas órficas— es una leyenda que vertebrata de manera muy singular la obra virgiliana. Se la encuentra en las *Bucólicas* —I 1-5, VI 64-71, X 33-34—, en las *Geórgicas* (IV 467-527) y en la *Eneida* (VI 645-647).

El mito órfico explica una serie de ideas que, en Occidente, habrían de tener, con el paso de los siglos, vigorosa fortuna; entre los aspectos más llamativos de dicha leyenda, se cuentan: 1. el tema de la inmortalidad del alma; 2. la noción de canto como *incantamentum* —‘encantamiento’— que logra romper incluso hasta los condicionamientos de la naturaleza; 3. lo ineficaz de ese canto ante la muerte y, entre otros, 4. la fuerza del amor.

Dicho mito gozó, en la cultura greco-latina, de una difusión más amplia de la que comúnmente se cree; un testimonio locuaz de lo referido es, por ejemplo, la existencia de tres copias —*circa* 430 a. C.— de un bajorrelieve marmóreo, de tamaño natural, con las figuras de Orfeo, Eurídice y Hermes conservadas, en la actualidad, en los museos del Louvre, Villa Albani y Arqueológico de Nápoles, sin contar las abundantísimas referencias a la mítica figura del vate tracio en la literatura de la antigüedad clásica. A manera de simple ejemplo, cito, al pasar: Píndaro, *Pit.* IV 177; Simónides, fragm. 40; Esquilo, *Agam.*, 1630; Eurípides, *Bac.*, 562ss., *If. en Aul.*, 1211ss.; Diod. Síc., I 96, III 65, IV 25; Apol., *Bibl.*, I 3,2; 9,16; Paus., I 14,3; Ovidio, *Metamorf.*, X 8ss.; Estrabón, VIII 340 y Apolonio Rodio, *Arg.* I 23, entre los más significativos.

La leyenda recuerda que Orfeo era hijo de Eagro y discrepa respecto de quién habría sido su madre. Las versiones

que gozaron de más crédito lo hacen hijo de Calíope, la Musa excelsa por su canto, que, en opinión de Hesíodo, es la que lleva la primacía (*Teog.* v. 79). Orfeo es de origen tracio y si bien los mitógrafos hablan de él como de un primitivo rey –ya de los bistonos, ya de los macedonios, ya de los odrisos–, el aspecto sobresaliente de su figura es que era un cantor: el cantor por antonomasia (Böhme: 1981, 122-123). Es también, por añadidura, el músico y el poeta (Segal: 1989).

Para entonar sus cantos se acompaña con la lira o con la cítara; una variante mítica le atribuye el invento del último de los instrumentos citados, o bien el haber añadido a éste –que tradicionalmente tenía siete cuerdas– dos, para que –en número de nueve– se acompasara con el de las Musas. Añade la leyenda que su canto era tan melodioso al extremo de ejercer una *dýnamis* capaz de operar efectos taumatúrgicos, incluso sobre la natura. En ese sentido la melodía de Orfeo tiene un poder operativo: merced a él consigue ingresar con vida donde sólo se penetra muerto, y logra regresar de donde no cabe el retorno. En su *katábasis* –‘descenso’– al mundo de los muertos, domeña las criaturas infernales, detiene los suplicios –así la rueda de Ixión, o la fatiga de Tántalo– y adormece al Cancerbero, entre otros prodigios memorables.

Durante el viaje de los argonautas, el mítico cantor forma parte de la expedición en busca del vellocino de oro para que con su canto produzca un encantamiento sobre las aguas y evite que éstas entorpezcan la navegación (no sólo la literatura clásica, sino también la iconografía da cuenta de ese motivo mítico). En esa lectura, el canto órfico tiene poder incluso sobre el orden cósmico, empero, no tiene efecto sobre la muerte.

En un significativo y muy comentado pasaje del *Symposion* (179d) Platón refiere que los dioses, a Orfeo, tras su *katábasis*, no le habían mostrado verdaderamente a su amada, sino sólo un *phásma*, es decir, una imagen de ésta, dado que el vate tracio no les parecía digno de merecerla dado que no había tenido coraje para morir por el ser amado, sino que, en cambio, se valía del *incantamentum* ‘hechizo’ que provocan su voz y su lira para intentar substraerla del mundo de los muertos.

Orfeo, a los ojos del filósofo, no debía recuperar a Eurídice a causa de su cobardía y además, arguye Platón no sin cierta

sorna, eso era comprensible pues se trataba de un citarista - con lo que se ve el desdén del filósofo por los artistas a quienes, más tarde, expulsará de la utópica República que propugna-. Por lo demás, recuerda que fueron los mismos dioses quienes impusieron a Orfeo la muerte a manos de mujeres, lo que sucedió con las tracias cuando éstas se sintieron despechadas por el vate, situación trágica que el mito explica como un *sparagmós* 'despedazamiento ritual' exigido por Dioniso en virtud de que Orfeo, a causa de su extrema devoción por Apolo, se había olvidado de honrar a la otra deidad como era debido, y el hijo de Sémele es, en grado extremo, una deidad vengativa, según nos muestran diversas situaciones trágicas de su mito (vgr. Licurgo o Penteo, entre otros personajes legendarios con fines desastrados).

Sea por la causa que fuere, el mito órfico, a la par que habla del poder de *incantamentum* provocado por el vate tracio, advierte, sin embargo, que este poder no tiene efecto ante la muerte; al respecto creo importante destacar que en la estela marmórea que he citado *supra* es llamativo el hecho de que Hermes -en su condición de dios *psychopompós* 'conductor de las almas de los muertos'- retiene tenuemente del peplo con sus dedos a la joven, como refiriendo -en ese acto tácito, pero altamente revelador-: no puedes marcharte del Averno, pues definitivamente le perteneces.

Y es ese aspecto amoroso del mito órfico el que interesó especialmente a los poetas latinos -pienso, en especial, en el citado caso de Virgilio y en el de Ovidio (*Metam.*, XI 1-66)-. En cuanto al mantuano, ese sesgo trágico de la pasión amorosa que se interrumpe con la muerte está claramente expresado en la *Bucólica* X, la égloga que Virgilio compuso tardíamente y en la que canta el suicidio de su dilecto amigo, el poeta Galo.

Sabemos, por Servio y por los antiguos escoliastas de Virgilio, que dicho suicidio obedeció a razones políticas -la acusación del Senado contra Galo cuando éste era primer prefecto de Egipto-, pero que el vate, movido por afecto y por razones poéticas, trueca esa muerte en una suprema entrega a causa de amor. En dicho carmen, una de las composiciones más celebradas de la Antigüedad clásica, si bien se evoca la irrevocable determinación de Galo de abandonarse de manera

definitiva, llaman la atención dos versos que expresan el valor órfico a la palabra poética:

*Arcades, o mihi tum quam molliter ossa quiescant,
Vestra meos olim si fistula dicat amores!* (vv. 33-34)

‘Oh, Arcades, cuán suavemente reposarían mis huesos, si alguna vez vuestra flauta evocara mis amores’ clama Galo a punto de morir, con lo que rubrica la fuerza vivificadora ínsita en la palabra entendida *more orphico*.

Pero el aspecto más llamativo del orfismo en Virgilio está dado en una doble –y altamente sugerente– referencia al mismo (comienzo de la *Bucólica* I y final de la *Geórgica* IV). Ambos pasajes son hitos insoslayables que enmarcan la poesía virgiliana, donde el ejemplo de la *Bucólica* I sirve de pórtico, y el de la *Geórgica* IV, de epílogo, si es que uno atiende a la circunstancia transmitida por los primeros comentaristas de Virgilio –pienso en Suetonio-Donato y en Servio–, que el poeta, en su lecho de muerte, habría encargado a sus amigos, poetas como él, Tuca y Vario, que quemaran la *Eneida*, dado que le faltaba el *labor limae*, es decir, el pulimento final, excusa baladí según nuestro parecer y sobre lo que en los últimos años J.-Y. Maleuvre conjetura, con razón en nuestra opinión, causas más profundas.

Es decir que si atendemos al deseo del poeta de eliminar la conocida epopeya –*Aeneida combureret* ‘que quemara la *Eneida*’ refieren las *Vitae*– el vasto horizonte poético de Virgilio se reduciría sólo a *Bucólicas* y *Geórgicas*, tal lo que el poeta habría querido legar a la tradición. En ese orden, lo sugestivo es que el *corpus* bucólico se abre con una composición que, desde el punto de vista cronológico, no es la primera de las bucólicas compuestas por el poeta. En consecuencia corresponde atender y poner especial énfasis en el hecho de que Virgilio abre la totalidad de su legado poético con una composición cuyos primeros cinco versos refieren una circunstancia órfica, como con razón advierte V. Pöschl: el pastor que, bajo la cobertura de un haya coposa, hace sonar su flauta y enseña a que las selvas –en una suerte de *amebeo* cósmico, según la feliz definición de M. Desport– *repitan el nombre de su amada*:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Siluestrem tenui musam meditaris auena:*

*Nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
Formosam resonare doces Amaryllida siluas.*

Dichos versos aluden a una suerte de hechizo o encantamiento: el poeta –por la taumaturgia de ese efecto– hace que las selvas resuenen con el nombre de la amada (Shakespeare, en *Macbeth* echará mano de un recurso “órfico” semejante en el conocido pasaje del avance de los árboles del bosque). Tal circunstancia, obviamente, debe ser entendida *more poetico*, en el sentido del valor transfigurador del canto, del que emana una *dynamis* capaz de ejercer influjos sobre la natura.

El otro hecho significativo tiene que ver con la última de las *Geórgicas* que, si atendemos al expreso deseo del poeta de entregar al fuego la magna epopeya, las *Geórgicas* sería el *corpus* epilodal con que quería clausurar su legado poético.

Por Servio –comentarista de Virgilio– conocemos el asunto, vale decir, lo extraliterario que rodea a estas composiciones, y, en especial, a la IV. El citado gramático, cuando anota la *Bucólica* X, al referirse al poeta Galo, añade que, por orden de Augusto, Virgilio sustituyó las alabanzas a Galo –con que concluía la *Geórgica* IV– por la fábula de Aristeo, que remata con el episodio trágico de Orfeo y Eurídice. (*Fuit autem amicus Vergilii adeo ut quartus Georgicorum a medio usque ad finem eius laudes teneret, quas postea, iubente Augusto, in Aristei fabulam commutavit*, del mismo modo que, al comentar la *Geórgica* IV el mismo comentarista acota: *Sciendum (...) ultimam partem huius libri esse mutatam. Nam laudes Galli habuit locus ille qui nunc Aristei et Orphei continet fabulam.*)

Ese reemplazo obedece a que Augusto, debido a las referidas causales políticas que incriminaban a Galo, había condenado su nombre al silencio –el castigo de la *damnatio memoriae*– (Bauzá: 1999, 28) y Virgilio, en un primer momento, habría transgredido esa prohibición augustal, lo que habría molestado al *Princeps*.

Cuando Augusto volvía victorioso del Oriente, el poeta, con una cohorte de amigos, había descendido hasta la Campania para recibir al *Princeps*. Se reunieron entonces en la ciudad de Atella donde la comitiva imperial se demoró tres días dado que Augusto padecía de una afección en la garganta y, durante

ese lapso, Virgilio le declamó las *Geórgicas* que acababa de concluir. Refieren los comentaristas que cuando el poeta llegó al episodio en que celebraba al desdichado Galo, el *Princeps* recriminó a Virgilio por elogiar a alguien cuyo nombre había ordenado silenciar e instó al poeta a que lo quitara de la composición. Entonces Virgilio reemplazó el episodio de Galo por el mito de Orfeo con lo que —en palabras de M. Desport— *sustituyó al poeta que cantaba como Orfeo* —según dice de él en la *Bucólica* VI vv. 57 y 67—, *por Orfeo mismo*.

Sin entrar a considerar o no la veracidad de la anécdota referida por Servio, cabe agregar que el final de la *Geórgica* IV está constituido por un *epyllion* —un poema épico menor, en este caso de 241 versos— que Virgilio habría compuesto en sus años juveniles —como arguye M. Guillemin (1948: 189-203)— y que el vate tendría *in mente* con viva intensidad dado que algunos versos de ese mismo pasaje también pueden leerse en el canto VI de la *Eneida* (vv. 475-477), tal como he apuntado en otro sitio (Bauzá: 1989, 31).

Discutir si se trata de una composición preexistente —o no— que Virgilio habría incorporado en esta *Geórgica*, constituye, en suma, una cuestión ancilar que no reviste importancia para lo que nos compete en este trabajo. Lo digno de destacar es que el poeta concluye el *corpus* geórgico con una alusión directa al mito órfico que constituye —como he subrayado— la misma atmósfera simbólica con que a modo de proemio inicia la totalidad de su canto.

El hecho de que Orfeo, por amor, descienda hasta el Hades —independientemente de que pueda o no rescatar a su amada—, hace de él un *iniciado* en los misterios de la muerte. Orfeo es —a la luz del imaginario antiguo— una suerte de héroe que, valiéndose de una voz melodiosa y de los acordes armónicos de su lira, ha logrado regresar del sitio de donde no regresa ningún mortal, por lo que, a su retorno a la tierra tras haber fundido dos planos sucesivos —vida y muerte—, se transforma en un conocedor de los misterios del más allá.

P. Boyancé (1972: *passim*) conjetura que los años que Virgilio pasa en la Campania, tanto al abrigo de su maestro, el epicureísta Sirón, cuanto su asistencia a las lecciones de Filodemo de Gadara —como se ha comprobado recientemente

merced al hallazgo de un fragmento papiráceo que nos lo testimonia— o su concurrencia a otros cenáculos órfico-pitagóricos de la Magna Grecia, parecen ser la prueba de una iniciación órfico-pitagórica recibida por el poeta. Este, a través del mito órfico que —como he referido— sirve de prólogo y epílogo poéticos a todo su *corpus*, habría querido sugerir, a través de tales composiciones, cierta iniciación en los misterios, como se intuye, por ejemplo, del canto VI de la *Eneida*.

Acorde con esa circunstancia de difícil intelección, no es casual que el Medioevo haya celebrado a Virgilio como mago, iniciado, profeta y como el vate por antonomasia según los numerosos testimonios colectados por Comparetti en un trabajo que ya forma parte de los clásicos.

Esas circunstancias justifican por qué M. Desport dio a su obra un título *cum fundamento in re: L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*.

Referencias bibliográficas

- Bailey, C., *Religion in Vergil*, Oxford, 1935.
- Bauzá, H. F., *Las 'Geórgicas' de Virgilio*, Buenos Aires, EUDEBA, 1989.
- Bauzá, H. F., "El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética", en *Emerita*, LXII (1994) 141-151.
- Bauzá, H. F., "Los reverses de la fortuna: Galo y su reivindicación histórica", en *Idea viva*, 4 (1999), 28-37.
- Böhme, R., "Der Name Orpheus", en *Minos*, 17 (1981) 122-124.
- Boyancé, P., *La religion de Virgile*, Paris, 1963.
- Boyancé, P., *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, E. de Boccard, 1972.
- Burck, E., "Die Komposition von Vergils *Georgika*", en *Hermes*, LXIV (1929) 279-321.
- Comparetti, D., *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1937.
- Desport, M., *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, Bordeaux, Delmas, 1952.
- Guillemín, A. M., "L'unité de l'oeuvre virgilienne", en *REL*, XXVI (1948), 189-203.
- Gil, L., *La transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Maleuvre, J.-Y., *La mort de Virgile d'après Horace et Ovide*, Paris, J. Touzot Libraire-Éditeur, 1993.
- Pöschl, V., *Die Hirtendichtung Virgils*, Heidelberg, 1964.
- Segal, Ch., *Orpheus. The Myth. of the Poet*, Baltimore y Londres, The J. Hopkins University Press, 1989.
- Virgilio, *Bucólicas*, trad., introd. y notas de H. F. Bauzá, Buenos Aires, EUDEBA, 1982.

LA SIBILA O LAS SIBILAS SU PALABRA EN EL MITO, LA LEYENDA Y LA HISTORIA

MARTA M. PÉREZ ROLLER

1. ¿Un origen matriarcal?

En el trasfondo de los mitos griegos parece alentar la huella de un pasado matriarcal que los historiadores advierten en la cultura mediterránea con antelación a la llegada de los pueblos del norte –patriarcales– que invadieron la península helénica en el II milenio antes de Cristo. Ciertos mitos muestran no sólo la lucha entre diversos panteones, sino también la tensión entre lo femenino y lo masculino. Una mirada de conjunto sobre la mitología griega parece reservar a lo femenino –i. e., lo originario– el aspecto consagrado a lo misterioso, lo sombrío, lo oculto, lo que no se revela en forma directa y esplendente, como sucede en la religión olímpica, sino a través de lo nocturnal, de lo cargado de potencias “irracionales”. Ese sentido de lo femenino entendido como lo misterioso, lo nocturnal –que pugna con insistencia tenaz y sostenida por hacerse manifiesto–, se aprecia en un registro mítico que tiene a las profetisas delficas, a las sibilas o a diversas figuras legendarias como Castalia, Dafne como referentes ineludibles a la hora de recuperar esa fuerza reveladora.

En la época clásica ese poder revelatorio está específicamente centrado en *Nemosýne*, la madre de las Musas que, en tanto memoria, es la genuina poseedora de la verdad.

En las investigaciones acerca de los mitos y el arte, así como en las de carácter psicológico y sociológico, se evidencia

el imaginario cultural tanto a través del lenguaje como de las restantes representaciones simbólicas.

Me interesa subrayar en este trabajo los aspectos *femeninos* de esta singular figura mítica que es la Sibila, así como su incidencia en la manifestación del sentido de la historia. Ella sabe. Ella habla. Ella es escuchada.

Aparece en Grecia, en fecha incierta, integra míticamente la historia imperial romana y, en la época cristiana —mediante un forzado sincretismo—, interviene dentro de esa cosmovisión como profetisa en las dos venidas de Cristo, su nacimiento y el juicio final; además, con esta investidura llega, y se queda, en América latina, según se aprecia en algunos ejemplos significativos: las Sibilas ecuestres de Puebla o, entre otros, las doce Sibilas de la iglesia de San Pedro Telmo, en la ciudad de Buenos Aires.

Para situarnos en el mundo griego, cito palabras de van der Leeuw:

Hay (...) por lo menos tres religiones en Grecia: la primitiva, conexas con el culto de la Madre Tierra y de los muertos; la homérico-olímpica, de la forma libre, y la órfico-platónica, que tiende a la separación del mundo corpóreo y a la salvación del alma. Y esta última es expresión típicamente griega, tanto como las otras, y, como elemento esencialmente griego, confluye en el cristianismo con el elemento esencialmente judaico¹

Creo, con M. Zambrano, que nuestros antepasados, en este caso griegos, padecían de excesiva realidad. Todo estaba compenetrado de ella. Deben hacer pie en lo diferente, que como tal se les impone, para distinguir, escenificar, ver. Así los dioses aparecen, van a constituir una forma de trato con la realidad, hacen posible el tramado de esta omnipresencia de lo viviente. M. Zambrano en *El hombre y lo divino* lo expresa del siguiente modo:

¹ Cit por Mondolfo, R., *Arte, religión y filosofía de los griegos*, Bs.As., Ed. Columba, 1961, p 26.

La realidad es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos sagrado.

Desde el momento en que existen los dioses, nos encontramos con seres superiores a quienes formularles preguntas clave; existen, en consecuencia, fuerzas que se manifiestan y a las que les hemos dado nombre. Por lo demás, si hay dioses, hay también un escenario donde tratar con ellos: un lugar sagrado.

Se trataba de determinar un espacio viviente plenificado de sentido que posibilitara afincarse. Fundar el hogar: *hogar*, centro de la casa; *templo*, centro de lo divino; *prítáneo*, centro de la ciudad. A este centro los griegos lo llamaron *omphalós*, y lo identificaron con el 'ombligo'. Según M. Delcourt (cf. *L'oracle de Delphes*), constituye éste una prominencia del suelo o piedra ovoide que guarda relación con la tierra; representa, al mismo tiempo, un punto central, una tumba, un receptáculo de almas y de vida, a la vez que esta autora enfatiza en que el *omphalós* recuerda los dos casos en los que el ombligo tiene forma saliente: el de la mujer embarazada hacia el final de la gestación y el del recién nacido. Además, destaca que este mismo nombre —*omphalós*— sirve también para aludir al cordón umbilical que enlaza madre e hijo/a. La autora compara esta unión a la del tallo que une la planta a la tierra que la nutre.

En el prítáneo, edificio ceremonial donde se celebraban las audiencias públicas, se conservan los penates —dioses protectores del hogar— y se guarda el fuego de la ciudad ordenada según pautas "viriles" donde la mujer no tiene cabida, pues para la mentalidad antigua, el ámbito de la mujer es la casa.

Para el imaginario griego las formas circulares, por medio de las que ordenaban los lugares comunes y privados, están relacionadas con potencias femeninas, con la Tierra en su carácter ctónico; ésta recibe a los muertos, cobija y alimenta a las generaciones humanas y a la naturaleza vegetal, animal y semidivina.

Sobre esa idea de circularidad que se emparenta con lo femenino, deseo destacar el parecer de J.-P. Vernant (cf. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*), quien puntualiza que

Hestia, la diosa tutelar de la casa queda asociada a un tipo de construcción circular, abovedado *-thólos-*, que representa el único ejemplar griego de una arquitectura religiosa en forma circular y, más tarde, se vinculará su forma tanto con el *mundus* romano, como con el santuario de Vesta, que también era circular.

El citado Vernant añade que el *thólos* se relaciona con un lugar sombrío, oscuro, cerrado, interior, subterráneo —opuesto al espacio exterior—, y que connota el espacio femenino —es significativo que su nombre *thólos*, en griego sea femenino—. Espacio que se interiorizó extremadamente en la mujer de carne y hueso ya que en la sociedad griega su vida se desenvuelve sólo dentro del *oikos* 'la casa' y no en el ágora o en otros espacios abiertos de la *pólis*.

Estos espacios "femeninos" connotantes del vínculo humano con lo telúrico, se corresponden con la piedra saliente del templo a Apolo en Delfos, lugar de peregrinación de toda Grecia. Este espacio sagrado que en la época clásica se vincula con Apolo —una deidad masculina—, en época pretérita parece haber vinculado la sacralidad y el misterio con lo femenino. Un vestigio de ese aspecto originario perdura en la figura de la profetisa délfica de la que, aunque profiere sus oráculos sólo en estado de posesión, deseo destacar que quien lo hace es una mujer, sin entrar a considerar qué tipo de mujer es la elegida por el Dios para ese trance singular. Reitero, *es una mujer quien emite y hace perceptible el dictado del dios oracular*.

2. Las Musas

También las Musas —que profieren palabras sagradas y que inspiran a los poetas— son deidades femeninas; sabemos de ellas por Homero (cf., por ejemplo, *Iliada*, I 1 y, más específicamente por la *Teogonía* hesiódica —cf. vv. 1-21—).

Según W. Otto —cf. *Las Musas o el origen divino del canto y del mito*—, estas deidades están emparentadas con las ninfas o náyades quienes, como otras deidades femeninas, también se las asocia con lugares cobijados, umbríos, boscosos, rodeados de vertientes y grutas. Allí es donde —según el parecer del citado W. Otto—, se manifiesta el silencio de lo divino, a lo que

yo añadido, el misterio de un espacio "virgen", no transitado, que nos hace partícipes de una suerte de armonía del mundo.

Vernant pone énfasis en que siendo *Nemosýne* una diosa, su figura representa la sacralización del poder que el pueblo griego atribuyó a la *memoria* a lo largo de los siglos. En ese sentido la citada *Teogonía* nos recuerda los atributos y poderes de esta deidad que remiten a un pasado que, si bien remoto, cobra vida —y se actualiza— toda vez que la Musa inspira a los poetas. En otro lenguaje, la Musa habla a través de los poetas y si éstos no estuviesen inspirados por esa deidad musical, permanecerían confinados en una eterna mudez.

También la profetisa —inspirada por el dios délfico— comparte con el poeta esos atributos vinculados con la posesión, pero se diferencia de éste en tanto que conoce el presagio de los dioses, al que profiere a través de un lenguaje enigmático y, las más de las veces, incomprensible para los mortales, pues su ámbito natural es el misterio.

Esta visión identificada con el saber, esta sabiduría, es transmitida por *Nemosýne*, la Memoria, a través de sus hijas a sus inspirados. Según Hesíodo, las Musas cantan "todo lo que ha sido, todo lo que es y todo lo que será." De esta manera *saber* y *recordar* devienen términos equivalentes para el griego y en ese ámbito opera *Nemosýne* y, por su fuerza, sus hijas, las Musas.

Desde otro punto de vista, las Musas también nos posibilitan estar inmersos en el "tiempo originario", en un saber sin límites, donde radica la verdad.

Cabe ahora preguntarnos qué relación tiene *Nemosýne* —o sus hijas—, imagen de la inspiración poética, con la Sibila, con la Pitia e, incluso, con el mismo Apolo.

En los cultos místéricos la sibila introducía al iniciado en el mundo de los muertos, el Hades, —el ejemplo clásico es el que nos proporciona Virgilio en el canto VI de la *Eneida*—. Este viaje al mundo de los muertos era lo que dotaba al poeta, si bien no de la inmortalidad, sí, al menos, de un saber iniciático, de una suerte de *alétheia*, un saber sin *Leteo*, es decir, sin olvido.

Apolo, el dios oracular, se sitúa sobre el *omphalós* del templo de Delfos, sobre la piedra protuberante, canal de la vida donde hay una surgiente —lo que remite a un aspecto de lo

femenino— es el sitio escogido por el dios para proferir sus oráculos. Es el escenario primigenio, del misterio, del agua primordial. En ese espacio singular, la deidad oracular posee a la pitia quien habla por boca del dios en un trance agotador. Es sugestivo que en esas circunstancias *oraculares* Apolo se conecte con Hestia, diosa titular de la casa, con Dafne —su antigua amada— evocada en Delfos mediante el laurel y con Castalia, otra amada del dios convertida en fuente, según evoca una tradición que los antiguos tuvieron por digna de fe; lo sugestivo es que el dios, en su misteriosa función oracular, se vincula —ya en forma geográfica, ya en forma simbólica— con figuras femeninas.

Aquí lo femenino, en sus diferentes manifestaciones míticas, habla tácitamente mediante una presencia que se manifiesta como memoria. Vemos de ese modo que para que la palabra masculina fuera reveladora de la *alétheia necesitó de este sustento femenino, de este aval, de esta instalación en el mundo*. Apolo profiere sus dictados en un espacio sagrado, mediador de vida y misterio, donde ninfas, musas, pitia, sibilas, Hestia, Castalia, entre otras potencias femeninas, parecen dar fundamento a las palabras del dios.

En ese marco en que lo femenino se presenta como el repositorio de una memoria ancestral, cobra particular relieve la figura de la(s) sibila(s). Es también un personaje mítico, que —al igual que la pitonisa délfica— habla sólo mediante la posesión del dios oracular, y sus profericiones enlazan pasado, presente y futuro en un lenguaje cargado de misterio y de cierto tono apocalíptico.

3. Las Sibilas

H. F. Bauzá (cf. *La tradición sibilina y las Sibilas de San Telmo*) advierte que una vertiente de análisis de estas figuras míticas la expresa en singular —la Sibila— donde la forma plural procede de los sitios donde este personaje mítico habría hecho su aparición; se habla así de Sibila Délfica, Eritrea, Cumana, etc., siendo dichos adjetivos locativos que remiten al lugar de aparición. Una exégesis más “moderna”, citada también por Bauzá (cf. *op. cit.*), quiere ver a la Sibila, simplemente

como *la lectora de un libro "oracular"* que sólo podía ser consultado en circunstancias extraordinarias y por expresa indicación del Senado. En consecuencia, vemos por ese acto el vínculo inescindible que relacionó *Libros sibilinos* con determinadas situaciones histórico-políticas.

La tradición –recogida por varios historiadores romanos– recuerda que la Sibila –bajo la figura de una anciana– ofreció, por un precio elevado, al rey Tarquino, el Soberbio, nueve libros en los que estaba contenida la historia de Roma. Ante la negativa del monarca, la Sibila quemó tres de ellos, a la par que aumentaba el precio por los restantes; ante una nueva negativa del rey, quemó la segunda tríada frente a lo que éste, finalmente, accedió a comprar los tres restantes al precio exigido.

Esos tres rollos de profecías, escritas en forma enigmática, en verso y en lengua griega, fueron conservados en el templo de Júpiter Capitolino y, con los siglos, sufrieron diversas vicisitudes, entre las que se cuentan incendios y otros tipos de destrucciones. El Senado se encargó de recuperar otras profecías que se encontraban en la cuenca del Mediterráneo, sobre todo en Eritrea. En época posterior, y opacado el valor de la Sibila, los libros fueron perdiendo credibilidad, como también la perdió la mitología clásica.

Cuando los romanos destruyeron Delfos, las profecías de las Pitonisas o Pitias, intérpretes del dios Apolo, fueron reemplazadas por las de las Sibilas, en virtud de que esta figura ya se encontraba instalada en la historia mítica de Roma.

Una versión transmitida por Pausanias relata que la sibila se subía a una piedra para profetizar, piedra que estaba en Delfos y que, en tiempo del citado narrador, era mostrada como tal; podemos conjeturar entonces que esta piedra era, en cierto modo, el *omphalós* de dicho templo. Sus oráculos formaron, más tarde, los *Libros Sibilinos*.

Una tradición habla de la Sibila Eritrea como la más antigua; se decía que había vivido nueve generaciones humanas de ciento diez años cada una. Además, hay que recordar que de Eritrea habría partido el primer grupo de griegos que fundó colonias en la península itálica. Se debe a este grupo la fundación de Cumas, en la Campania, y la introducción, en la península itálica, del culto de la Sibila. Cumas llegó a ser, para la Magna

Grecia, un centro sagrado tan importante como lo fue el de Delfos para los griegos. El punto neurálgico de Cumas se conecta con el antro reservado a la Sibila, conocida como Cumana.

Por pertenecer a diversas localidades de la cuenca mediterránea los nombres que diferencian a las Sibilas, podemos reconocer a través de ellos su antiquísima difusión en dicha región: la Pérsica, la Líbica, la Samos, la Helespóntica, la Troyana, la Frigia, la Tiburtina. De ese variado registro, cobra especial importancia la Cumana por su "ingreso" al cristianismo a través de un "forzado sincretismo" —como apunta Bauzá, *op. cit.*—. En ese sentido es la *Bucólica* IV de Virgilio la que hace de vaso comunicante que permite soldar —a partir de una lectura errónea de alguno de sus versos— la tradición pagana con la cristiana. Se trata de los versos en que el poeta anuncia la llegada de un niño divino y, con él, la reinstauración de una nueva edad de oro.

El sitio de predicción de la Sibila cumana era un ámbito misterioso rodeado de campos flamígeros generados por fuerzas volcánicas que le daban no sólo una configuración accidentada —con profusión de cráteres y fuentes que surgen de las profundidades destilando gases—, sino igualmente una atmósfera de misterio. Allí hubo también un denso bosque. La mayor de las fuentes es un lago, el mítico Averno, formado dentro de un cráter, "rodeado y dominado por precipicios abruptos y salvajes"², que brindan al lugar una configuración extraña.

Virgilio, formado en las tradiciones órfica y neopitagórica, al evocar la gesta de Eneas, hace intervenir a la Sibila de Cumas como paso de una iniciación en los misterios, con lo que se vuelve a insistir en su papel misterioso y oracular, apoyado en lo femenino; ella, mujer, es la que revela, la que permite que el héroe vea.

Es interesante insistir en que para Virgilio, en coincidencia con los griegos, la inspiración poética y la verdad profética se apoyan sobre una figura femenina. Como son también femeninas las formas, los elementos y las características del lugar donde acontece, si atendemos el perfil del mito

² Miguel Dolç, "Supervivencia de un mito virgiliano: la Sibila", en *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, (H. F. Bauzá, comp.), Bs.As., Ed. Parthenope, 1982.

que habla de lo femenino como de lo sombrío, lo oculto, lo nocturnal (recordemos también que la Sibila cumana profetiza en un antro).

Durante el siglo XV se lleva a cabo un riquísimo sincretismo religioso entre la herencia greco-latina y la judeo-cristiana. Este hecho permite colocar a las Sibilas en puestos de la misma dignidad que la conferida a profetas, patriarcas y apóstoles. Así, por ejemplo, los vitrales de la Catedral de Auch, representan a estas doce figuras míticas entrelazadas con profetas, ambos en número de doce. Un siglo después Miguel Angel pinta profetas y Sibilas en los lunetos de la bóveda de la Capilla Sixtina, llevado por un arrebató irrefrenable, de acuerdo con sus propias palabras. Nuevamente el ímpetu irracional en torno de estas enigmáticas figuras míticas.

Entre otras tradiciones que vinculan el mundo sibilino con el cristianismo, un caso singular lo representa el "Canto de la Sibila" que se entona todos los 24 de diciembre en la catedral de Mallorca, el que ha sido estudiado con detenimiento por M. Dolç, en el trabajo mencionado. Este canto apocalíptico, se basa en los *Oracula Sibyllina* recopilados por los judíos de Alejandría en el S. II a.C., y reformulados, posteriormente por los cristianos. Estos oráculos son, en parte, *postfecías* ya que se escribieron después del nacimiento de Cristo.

M. Dolç subraya la difusión del citado "Canto de la Sibila" que vaticina el juicio final tras el exterminio del mundo por obra del fuego. Conviene tener presente que San Agustín reproduce, tal vez retocada por él mismo, la traducción latina de dicho canto en su obra *De ciuitate Dei*.

Dolç traduce del latín la profecía de la obra agustiniana, a fin de hacer más ostensible el paralelismo entre el *Iudicii signum* y el *Cant de la Sibilla* y mostrar así su procedencia.

Se hace evidente que la Sibila cruza los umbrales del Tiempo interpretando y orientando su sentido en un avatar histórico.

Emparentadas con la misa, con el Canto, y dentro de la forma en que durante la Edad Media se celebraron las fiestas religiosas, encontramos a las Sibilas entre los personajes de alto rango: profetas, patriarcas y apóstoles. De ese modo, junto a otras figuras de importancia, la Sibila forma parte, durante el

Medioevo, de la fiesta. En ese aspecto J. Burckhardt (cf. *La Cultura del Renacimiento en Italia*), nos recuerda que “la fiesta era una intensificación de la existencia del pueblo, para el cual sus ideales religiosos, morales y poéticos adquirirían de esta suerte forma visible.”

Las dos formas principales de fiesta religiosa a lo largo de la Edad Media fueron la dramatización de los Misterios y la Procesión o Cortejo en ocasión de fechas de significación cristiana, dotados de unidad y sentido. Los recitados se hacían en verso.

En los misterios se levantaban, en las plazas, iglesias y en las crujías de los conventos, tabladros que representaban el Paraíso, una parte media donde se llevaba a cabo la escena propiamente dicha, y un Infierno. Era habitual que el drama bíblico comenzara con un diálogo de carácter teológico entre Apóstoles, Padres de la Iglesia, Virgilio mismo, Profetas y Sibilas.

En las procesiones los personajes formaban el cortejo a pie, a caballo o en carruajes. Es muy probable que de esta tradición surjan las Sibilas ecuestres, frescos que se conservan en la casa del deán en Puebla, México, o bien estén asociadas a los “Caballeros de la fe”.

La presencia de las Sibilas ocupa también el ámbito iconográfico y son sus imágenes las que los misioneros traen al Nuevo Mundo. S. Gruzinski (cf. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner'*, México, F.C.E., 1994); estos difusores de la fe traen a América un arsenal iconográfico en el que se destacan los grabados como medio de difusión de la doctrina evangélica y en ellos aparecen las Sibilas, cuyas imágenes fueron recreadas en los talleres que los mismos misioneros montaron en la América hispánica.

Sabemos que durante el siglo XVIII en los Talleres del Cuzco y en los de Potosí se produjeron obras religiosas de gran valor artístico que, más tarde, poblaron las iglesias, capillas y claustros del Nuevo Mundo. Ellas revelan interesantes aspectos de sincretismo, tanto en la ornamentación como en los colores y en el tratamiento del espacio. Desde algunos de estos talleres coloniales llegaron a Buenos Aires las doce Sibilas que hoy se encuentran en la iglesia de San Pedro Telmo. Los doce óleos que las representan están dispuestas en lo alto de las paredes de la Sacristía.

Cada una de estas doce figuras mitológicas representa una escena de la Pasión explicitada en una cartela en el lenguaje en uso durante los siglos XVI-XVII. Estos textos remiten tanto a los *Evangelios* como a profecías del *Antiguo Testamento* (cf., en especial, Isaías XI).

La Sibila, como la profetisa délfica, como Nemosine y como otras deidades y figuras míticas femeninas encierra las nociones de memoria, sabiduría y verdad. Su palabra parece hablar a través de la entraña del mundo (la Sibila cumana, recordemos, profetizaba en un antro) y la proferición de su mensaje *–lanzado siempre hacia delante–* da sentido a la realidad y hace avanzar el tiempo.

En el mito de las Sibilas alienta la idea de misterio que, como hemos visto, se conecta específicamente con la feminidad; no es casual, en consecuencia, que en la mitología greco-latina el papel de la profecía esté consagrado a mujeres. En ese orden pitonisas y sibilas se erigen como figuras emblemáticas de ese saber. Es probable que aliente en la conformación del imaginario mítico que les dio origen la aureola de un antiguo matriarcado del que sólo queda un recuerdo teñido de misterio: el misterio de la Sibila intuido por Virgilio en la *Bucólica* IV.

Bibliografía consultada

- AGUSTÍN (san), *La ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1964.
- BAUZÁ, Hugo F., *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, Buenos Aires, Ed. Parthenope, 1982.
- BAUZÁ, Hugo F., *La tradición sibilina y las Sibilas de San Telmo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- CANTARELLA, Eva, "La mujer en la ciudad antigua", en *Historia de la Mujeres en Occidente* (G. Duby y M. Perrot editores), Madrid, Taurus, 1993.
- DELCOURT, Marie, *Hermafrodita*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Bs.As., Paidós, 1999.
- LEDUC, Claudine, "Las sociedades estructuradas en "casa discretas" de la *Iliada* y la *Odisea*", en *Historia de la Mujeres en Occidente*, (op. cit.).
- LORAU, Nicole, "Modelos Femeninos. ¿Qué es una Diosa?", en *Historia de la Mujeres en Occidente* (op. cit.).
- OTTO, Walter, *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, versión esp. de Hugo F. Bauzá, Buenos Aires, EUDEBA, 1982.
- SCHMITT, Pauline, "Palabras de Mujeres. Perpetua o la conciencia de sí", en *Historia de la Mujeres en Occidente* (op. cit.).
- SENNET, Richard, *Carne y Piedra. El Cuerpo y la ciudad en la Civilización Occidental*. Madrid, Alianza, 1997.

ANTÍGONA O EL MITO QUE DA QUE PENSAR

MARÍA GABRIELA REBOK

La frecuente apelación a la figura de **Antígona** no sólo en la literatura, la música y el arte en general, sino que su persistente presencia en los filósofos contemporáneos responsables de los giros más originales en el pensar de esta nuestra época, tiene una significación sintomática, que requiere un diagnóstico más preciso y profundo. Simultáneamente, resulta claro que Antígona como modelo de identidad, abre un abismo trágico. Es decir, la identidad se problematizaba focalizándose en la *finitud* como experiencia ontológica raigal. Esto implica reconocer nuestra existencia enfrentada al ser-para-la-muerte como un desafío a la libertad, al saber conseguido a precio de sufrimiento, a nuestra inquietud por la responsabilidad respecto de los vínculos de la eticidad. Supone admitir que, con Antígona, estamos ante un mito epocal destinado a completar los descubrimientos que en el campo de la psicología, pero también en el de la filosofía, posibilitó el otro mito, el de Edipo. Cabe sospechar que Antígona conlleva una a veces tácita, otras explícita, referencia a Edipo, su padre-hermano. Quizás ambos mitos constituyan la constelación que permita poner de manifiesto el juego de lo femenino y masculino, de lo dionisiaco y de lo apolíneo, de lo propio y de lo extraño en nuestra cultura contemporánea.

Intentamos un acercamiento fenomenológico-hermenéutico, complementado por el método genealógico —en el sentido de Nietzsche y de Foucault— para recrear las condiciones de posibilidad del surgimiento de una *episteme* que indica un claro y fecundo cruce entre arte y filosofía.

Esta última exigencia nos llevó a rastrear el motivo de Antígona no sólo en los textos filosóficos y literarios contemporáneos, sino que hizo imprescindible el develamiento de **lo trágico**. Ahora bien, lo trágico no se limita a operar en el ámbito humano, antropológico, por el contrario, tiene su vórtice en las profundidades del ser como dimensión ontológica. En la investigación genealógica de lo ontológico-trágico, nos tuvimos que retrotraer a su origen en el **romanticismo temprano** (*Frühromantik*) y el *idealismo temprano*. La fecundación mutua de ambos movimientos es la llave maestra para comprender esa veta profunda que vitaliza tanto el arte como el pensamiento contemporáneo.

Para ello nos hemos apoyado en fuentes que configuraron tanto al romanticismo como al idealismo temprano, publicadas por Walter Jaeschke a mediados de los noventa¹, junto con los estudios de especialistas en otro tomo.

Esto nos ha llevado a replantearnos la significación de Hölderlin para el joven Hegel y su aporte de ideas al *Programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán*²; para Nietzsche, quien lo prefería entre todos los poetas; para Heidegger, quien opera un decisivo giro en el pensar apoyándose en su encuentro con Hölderlin.

1. La resignificación contemporánea de lo trágico

El **romanticismo temprano** (*Frühromantik*), bajo el signo de la libertad de su tiempo, estaba dispuesto a aportar la **revolución estética**. Junto al **temprano idealismo** (*früher Idealismus*) da cuenta de un cambio de atmósfera cultural, de una nueva sensibilidad, del período de gestación de una época que será la nuestra. El traspaso del siglo XVIII al XIX actúa como una suerte de bisagra que cierra una época y abre otra.

¹Cf. Walter JAESCHKE (Hg.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Quellenband, Hamburg: Meiner 1995.

²Cf. Georg W. F. HEGEL, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, en *Frühe Schriften 1*, Frankfurt: Suhrkamp 1974 (trad. cast.: *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, en *Escritos de juventud*, trad. Z. Szankay y J. M. Ripalda, México: Fondo de Cultura Económica 1978.

El pensamiento postkantiano hereda una profundizada experiencia de la finitud, Esto, a su vez, obliga a plantear una razón impura, porque orilla el sufrimiento y el gozo de la creación, la exuberancia de la imaginación y de la sensibilidad. Según Friedrich Schlegel³, la supervivencia de la poesía, comprendida ahora como la suprema de las artes, y –según Schelling y Hegel (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*)– la de la filosofía depende de la posibilidad de generar una **nueva mitología**. En nombre de la libertad reclaman un reencuentro de la razón moderna con la vida y lo sensible. Testimonian acerca de lo trágico en la cultura toda (motivo que luego despliega Georg Simmel⁴), en la eticidad (*Sittlichkeit*) y la política (sus más significativas determinaciones se encontrarán en Hegel y hasta en Max Weber). Porque el mito logra lo que se escapa a las categorías del entendimiento: señalar en dirección del núcleo trágico de la existencia y resguardarlo en el ámbito de lo sagrado. Ciertamente, la novedad tiene que ver con los siglos de experiencia e historia cristiana. La querella que oponía la experiencia trágica griega a la experiencia cristiana –tan característica del Renacimiento y de la Modernidad– descubre vías de posible diálogo. En la actualidad, Bruno Forte, por ejemplo, encarna una línea de este tipo. Para él, Jesús profundiza y no niega la experiencia trágica. Como veremos más adelante, tanto la tragedia como el cristianismo testimonian acerca de lo trágico y de sus posibilidades de redención, cada uno según su especificidad.

Una tercera vía, sin embargo, es la emprendida por Hölderlin, situada entre los dioses huidos (griegos y cristianos) y el dios venidero. Hölderlin intentó esta **nueva mitología** en

³Cf. *Über das Studium der Griechischen Poesie und Gespräch über die Poesie*, en W. JAESCHKE (Hg.), *op.cit.*, pp. 63 s. y 115 ss. (trad. cast. de la primera obra citada: *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. B. Raposo, Madrid: Akal 1996, pp. 110 s.

⁴“La vida creadora produce constantemente algo que no es de nuevo vida, algo en lo que de algún modo se precipita hacia la muerte /.../. Esta contradicción es la auténtica y continua tragedia de la cultura. /.../ las formas que la vida se ha construido como vivienda se han vuelto una vez más cárcel para la vida.” Georg SIMMEL, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, trad. S. Mas, Barcelona: Península ²1998, pp. 133 s.

medio de esta noche sagrada en el poema *Der Einzige* (*El único*), en su estudio *Das Tragische, Der Tod des Empedokles, Hyperion*, en sus creativas y conmovedoras traducciones de *Edipo Rey* y *Antígona*, con sus respectivas *Anmerkungen zum Oedipus, Anmerkungen zur Antigonä*.⁵ Toda su obra está atravesada por la tensión trágica entre lo **aórgico** y lo **orgánico**. Al restituirle al arte su contenido mítico, renacen también los conflictos trágicos con una intensidad acentuada. Lo **aórgico** evoca la teoría del caos germinal de F. Schlegel. En Hölderlin, lo aórgico es la “potencia infinita y pánica de la naturaleza”, amenaza de manera persistente a todo lo orgánico y estructural en ella, lo divino se adhiere a lo más íntimo de lo humano, para girar nuevamente hacia la partición originaria (*Ur-Teil*). El origen mismo, como salto originario (*Ur-Sprung*), es instaurador de desgarró y distanciamiento. En consecuencia, la relación con el origen pende sobre un abismo, es decir, se convierte en irrecuperable.⁶

Entre los intentos de **remitologización**, el más destacable es el de Friedrich Nietzsche, por los ecos que ha tenido para la posteridad. Este pensador se autointerpreta como el “primer filósofo trágico”, cuya misión es preparar el advenimiento del hombre dionisiaco. Los horrores de la existencia ya no se curan por la voluntad de negación schopenhaueriana, sino por la fuerza de una voluntad afirmadora y celebratoria de la vida. En *El nacimiento de la tragedia* y sus estudios preparatorios (*El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisiaca del mundo*), Nietzsche expone las razones de la muerte de la tragedia griega, y emprende una exitosa tarea de renacimiento. Cree que es el recurso privilegiado para hacer frente a la mentira cultural (*Kulturlüge*). Esta primera época de Nietzsche está aún bajo el influjo del pesimismo romántico de Schopenhauer y Wagner, de los cuales tomará distancia con

⁵Cf. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe 2*, J. Schmidt (Hg.), Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

⁶Cf. Félix DUQUE, *Das Griechenlandbild bei Hegel und Hölderlin*, en *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, Hg. C. Jamme y F. Völkel, Hamburg: Meiner 1996, pp. 27 y 52 s.

toda claridad en *La ciencia jovial*⁷, adscribiéndose al pesimismo dionisiaco. Tanto el arte como la filosofía son recursos al servicio de la promoción de la vida, pero suponen siempre sufrimiento y sufrientes. Ahora bien, Nietzsche distingue dos tipos de sufrientes: por un lado, aquellos que sufren a consecuencia del empobrecimiento de la vida (Schopenhauer y Wagner) y buscarán como remedio ya sea la calma o la ebriedad aturdidora; por el otro, están los sufrientes a causa de la sobreabundancia de la vida. Nietzsche se sitúa a sí mismo entre estos últimos, quienes tienen una intuición e interpretación trágica y quieren un arte dionisiaco. Sostiene, entonces, que tanto el Dios como el hombre dionisiacos enfrentan todo lo terrible y cuestionable de la vida, porque hasta lo malo, el sinsentido, lo feo, están al servicio de las fuerzas creadoras.

La tragedia griega constituye precisamente un eximio ejemplo de un hondo sufrimiento aliado a las potencias creadoras. La cuestión genealógica —planteada ya por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*— apunta a generar las condiciones de su **renacimiento** después de un largo tiempo de **muerte de la tragedia** y que dio lugar a la cultura **alejandrina** y libresca en la que hoy nos encontramos. Se trata de dejarnos interpelar por dicha muerte. Para empezar, conviene preguntarnos de qué tipo de muerte muere la tragedia.

1.- La tragedia muere **suicidándose**⁸ a manos de los propios trágicos, quienes encierran las profundidades referidas a la **vida eterna** en los límites de caracteres humanos —el carácter como un todo en Sófocles; la exageración de rasgos aislados de carácter en Eurípides.

2.- La tragedia muere de **muerte socrática**⁹, es decir, por la imposición del optimismo científico, el saber letárgico de

⁷Cf. Friedrich NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, en *Kritische Studienausgabe* (en adelante *KSA*) 3, Hg. G. Colli y M. Montinari, Berlin: de Gruyter ³1999, p. 620. Se trata del párrafo 370. (Trad. cast.: *La ciencia jovial*, trad. J. Jara, Caracas: Monte Ávila ³1999, pp. 240 s.

⁸Cf. F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie* (en adelante *GT*), en *KSA* 1, pp. 75 s.; (trad. cast.: *El nacimiento de la tragedia* (en adelante *NT*), trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza ³1978, pp. 101 s.

⁹Cf. *GT*, pp. 94, 111; *NT*, pp. 122, 140.

virtud supuestamente curativa. En realidad, de lo que nos cura es de sentir, quita el dionisiaco sufrimiento-placer de la vida. Para ello instala la mentira cultural (*Kulturlüge*). Ya no estamos ante la gozosa afirmación de la existencia. Ahora se la repulsa para dar paso a la ambición de mejorarla, clarificándola.

3.- Se extingue la tragedia al desaparecer el espíritu y el genio de la música.¹⁰ Ésta degenera ya sea en mero “estimulante para nervios embotados y gastados” o en descriptiva “pintura musical”.

4.- Fundamentalmente, la tragedia recibe el golpe de gracia con el **aniquilamiento del núcleo mítico** y su “consuelo metafísico”. El lugar vacante lo ocupa un acuerdo arreglado y corriente, con ocasionales refuerzos procedentes del “*deus ex machina*”.¹¹

Muerta la tragedia, la existencia sin embargo no deja de apremiar con su “desfondamiento” trágico. Se trata de instaurar la **cultura trágica** —contra la cultura alejandrina reinante— en la cual el sufrimiento-placer inagotable sea inervado por la fuerza de la voluntad de poder, cómplice del incremento de vida. Afirmar la vida es el destino supremo y el único recurso adecuado es una **remitologización** que enfatiza la alianza —ya sea fraterna o matrimonial— entre Apolo (principio configurativo y de individuación) y Dionisos (principio de la embriaguez que reconduce a la unidad primordial). Ambos son entendidos no como pulsiones subjetivas modernas, sino como “*instintos artísticos de la naturaleza*”. En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche apela a la metáfora del **juego**, pero ahora ya no se trata —como en Kant y en Schiller— del libre juego de las facultades del sujeto trascendental, sino de las potencias divinas de la naturaleza. El artista apolíneo **juega** con el **sueño**, así como el **sueño** es el **juego** del hombre individual con la realidad. A su vez, el artista dionisiaco **juega** con la **embriaguez**, siendo esta última la expresión del **juego** de la naturaleza con el hombre.¹² El fruto genuino de su fecundación

¹⁰Cf. *GT*, p. 102; *NT*, p. 131.

¹¹Cf. *GT*, p. 114; *NT*, pp. 143 s.

¹²Cf. *Die dionysische Weltanschauung*, en *KSA 1*, pp. 554 s.; *La visión dionisiaca del mundo*, en *NT*, pp. 231 y 233.

recíproca es la **tragedia** con su epicentro en la música y en las máscaras dionisiacas del **coro**. Es por medio de éste que nos interpela el **mito** con sus señales numinosas. El enemigo de Dionisos no es en modo alguno Apolo¹³, sino la conjunción Sócrates-Eurípides y su racionalidad ingenua y optimista, pero hostil a la vida.

Al invocar y resignificar Nietzsche las dos divinidades Apolo y Dionisos, nos ha permitido explorar lo femenino y la alteridad a la luz de Dionisos y su complicidad con lo vinculante de la vida, mientras que Apolo representa la individuación por medio de la forma y permite así lo masculino configurante. Esto explica, entonces, también por qué abundan en *Edipo Rey* las invocaciones a Apolo, mientras que *Antígona* se enmarca (comienzo y final) en la celebración de Dionisos.

Con todo, lo trágico sigue siendo nuestra marca esencial, esté o no expresado en el género literario de la tragedia. **Lo trágico** es el núcleo de tensión, extrañeza y sobrepasamiento que eclosiona en toda existencia humana al saber ésta de su propia finitud y reconocer una de sus cifras en el fracaso. Es ahora Karl Jaspers quien retoma el motivo trágico en su obra *Über das Tragische*.¹⁴ Señala, entre otros, caracteres como una **atmósfera trágica** terrificante-inhóspita, **lucha y colisión** de principios históricos, de hombres y dioses, de dioses entre sí, **victoria y derrota**, la **culpa** como marca de la existencia, como culpa compartida (*Mitschuld*), sacrificio y experiencia de la situación límite. Es también y necesariamente una **pregunta por la verdad**. No basta la realidad de la desgracia, del azar, del dolor, del fracaso, del arruinarse de todo lo finito, de la corrosión del mal, para constituir lo trágico. Le es esencial el **saber trágico** que da cuenta de tal realidad a la luz de la propia muerte como la praxis más elevada.

¹³Apolo puso la cultura griega a salvo cuando fue invadida por Dionisos, el extraño-extranjero Dios de la desmesura y del delirio. "El mito dice que Apolo recompuso al desgarrado Dionisos. Esta es la imagen de Dionisos recreado por Apolo, salvado por éste de su desgarramiento asiático." *Ib.*, pp. 559 y 563; pp. 237 y 240. Dionisos es incorporado al círculo de los dioses olímpicos. Cf. Hugo BAUZÁ, "Dioniso y el dionisismo. *Mystica uannus Iacchi*", en *Voces y visiones: poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires: 1997.

¹⁴Cf. Karl JASPERS, *Über das Tragische*, München: Piper 1990

Después de esta apretada dilucidación de la idea de lo **trágico** y su relación con la tragedia, en hitos relevantes para la filosofía actual, abordamos en este marco hermenéutico el mito y la tragedia de *Antígona*. Nos preguntamos en qué medida desafió al pensar contemporáneo a enrostrar sus propias verdades trágicas que lo obligan a efectuar giros en profundidad. Del amplísimo material detectado, seleccionamos a aquellos pensadores con mayores rasgos de originalidad, en quienes *Antígona* asumió el papel de *Leitmotiv* cuando se trataba de cuestiones abismales. Con razón nos habla H. Flashar de un verdadero cambio de paradigma, posibilitado también por el lema de la Revolución Francesa: "libertad, igualdad, fraternidad". Las representaciones, recreaciones y reflexiones filosóficas sobre *Antígona* van desplazando el hasta entonces predominante *exemplum Edipo*.¹⁵ Contamos entre los pensadores del nuevo paradigma a destacados filósofos como Georg W. F. Hegel, Sören Kierkegaard, Martín Heidegger, Jan Patocka y María Zambrano. En todos ellos, hasta el abordaje de la significación de Edipo es posibilitado por el tratamiento previo del núcleo trágico en *Antígona*. A juicio de Hegel, *Antígona* es tanto en el mundo antiguo como el moderno "la obra de arte más excelsa, la más satisfactoria".¹⁶ Por consiguiente, cabe interpretarla como la llave maestra que posibilita también el acceso a los enigmas de nuestra propia época.

2. La identidad trágica según Hegel

Tuvimos en cuenta tres períodos en el pensamiento del autor, en los que la determinación de una identidad a partir de lo trágico resulta decisiva, lo cual no excluye el rasgo trágico que atraviesa toda su obra y que ha permitido que ese *pantragismo* mantuviese en vilo a su panlogismo. Lo podemos detectar tanto en su filosofía de la historia como en el movimiento de la negatividad que es el nervio de su dialéctica.

¹⁵Cf. Helmut FLASHAR, *Hegel, Oedipus und die Tragödie des Sophokles*, en Ch. Jamme (Hg.), *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, Hamburg: Meiner 1996, pp. 3 s.

¹⁶G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, en *Werke 15*, Frankfurt a/M.: Suhrkamp 41996, p. 550; trad. cast.: *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid: Akal 1998, p. 871.

2.1.- *El período de Frankfurt (1797-1800)*

El Programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán (1796/1797) sostiene un proyecto de sistema estructurado según ideas vigorizadas por la **libertad**, cuya unificación suprema corresponde —como en Platón— a la idea de **belleza**. Pero esta vez es la manifestación de la libertad en lo sensible y no una fuga del mundo. Se inscribe en el movimiento de la **nueva mitología**. “Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo* y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella.”¹⁷ Necesitamos de “filósofos sensibles” para erradicar, en nombre de la nueva libertad la desigualdad social entre la *élite* de los ilustrados (sabios, sacerdotes) y el pueblo. En esta época de Frankfurt, el joven Hegel propone un sistema triádico: religión natural del arte (Grecia) —religión cristiana— nueva religión (identificada con el programa romántico de la nueva mitología).¹⁸

La atmósfera cultural muy semejante se respira en *El espíritu del cristianismo y su destino*. Allí Hegel le asigna a la categoría trágica de “**destino**” la potencia de restituirle a la vida herida y desgarrada una justicia superior. El destino responde a la fuerza misma de la vida que, por la **culpa trágica**, se ha tornado hostil. Sin embargo, su acción despierta en el hombre el anhelo por esa vida perdida, que terminará reconociéndose como la propia vida. En esta época, Hegel ve una posibilidad de reconciliación en el amor y la belleza y, en definitiva, la asunción y superación de ambos en la religión.¹⁹

¹⁷G. W. F. HEGEL, *Das älteste Systemprogramm...*, p. 236; trad. cast.: *Primer programa de un sistema...*, p. 220.

¹⁸Cf. Christoph JAMME, “Ist denn Judäa der Tuiskonen Vaterland?” *Die Mythos-Auffassung des jungen Hegel(1787-1807)*, en W. JAESCHKE y H. HOLZNEY (Hg.), *Früher Idealismus und Frühromantik 1*, p. 149.

¹⁹Cf. G. W. F. HEGEL, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, en *Frühe Schriften I*, Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1974, pp. 346 ss. y 363,370; trad. cast.: *El espíritu del cristianismo y su destino*, en *Escritos de juventud*, trad. J. M. Ripalda, México-Buenos Aires-Madrid: Fondo de Cultura Económica 1978, pp. 324 s. y 304, 344.

2.2.- *El período de Jena (1801-1807)*

Focalizamos sobre todo la *Phänomenologie des Geistes* (1807).²⁰ La **identidad trágica** se compone desde una doble óptica: la de la **eticidad** (*Sittlichkeit*) (cap. VI, A) y la de la **religión**, concretamente la **religión del arte** (cap. VII, B). En el primer caso, es la perspectiva de la conciencia humana ascendente, en el segundo, la perspectiva de la esencia absoluta o divina con-descendente.

Más tarde, en la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817)²¹, situará la eticidad en el espíritu objetivo, mientras que el arte y la religión, ahora ya diferenciados, serán el primer y el segundo momentos, respectivamente, del espíritu absoluto. Este espíritu absoluto culmina, como es sabido, con la filosofía.

2.2.1.- Ahora bien, según la perspectiva **fenomenológica**, *Antígona* es la clave para el relevamiento del momento inicial del espíritu objetivo, la **eticidad griega**. La acción trágica tensa un arco que va desde la lógica interna de la *dike* de un “mundo inmaculado”, en equilibrio y sin escisión hasta la irrupción del **destino** provocado por dicha acción. La sustancia ética de un pueblo, sus configuraciones mundanas –históricas y sociopolíticas– se vivifica, diferencia y tensa por la “acción de todos y de cada uno”, que, por el saber que conlleva, se configura como autoconciencia trágica. Tal enfrentamiento provoca los conflictos trágicos engendrados por él, pues cada uno de los polos se escinde a su vez. El mundo ético se diferencia según dos masas o potencias: la ley **humana** y la ley **divina**. La autoconciencia oscila entre lo que sabe y lo que no sabe, pero es. Por consiguiente, se problematiza como un saber a medias, es decir, como una conciencia engañosa. Pero cada momento es lo que es en el movimiento dialéctico del todo, que es también su desarrollo. Según la *dike* originaria, ambas

²⁰Cf. G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Hg. J. Hoffmeister, Hamburg: Meiner 1952 (en adelante *Ph*); trad. cast.: *Fenomenología del espíritu*, trad. W. Roces y R. Guerra, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1ª reimpr. 1992 (en adelante *F*).

²¹Cf. G. W. F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Hg. F. Nicolín u. O. Pöggeler, Hamburg: Meiner 71975, pp. 402, 441 y 446 s.; trad. cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, trad. R. Valls Plana, Madrid: Alianza 1997, pp. 538, 582 y 587 s.

leyes están relacionadas entre sí y se confirman mutuamente. La instancia mediadora es la unión entre el varón y la mujer en el vínculo de la hermandad.

El desgarrar y la confrontación de ambas leyes o potencias, del Estado y de la familia que las realizan efectivamente, del varón y de la mujer, se introducirá —según lo dicho— por la acción **trágica**, inevitablemente **culpable**. Tal acción ofende a la ley opuesta, suscita la irrupción del **destino** como potencia negativa y justicia omniabarcadora ejercida respecto de la obra incompleta y particular, sometiendo por igual a cada ley y su carácter (en este caso: la ley humana defendida por Creonte y la ley divina a la que adhiere Antígona).²²

Sófocles nos presenta al hombre entre las leyes de su tierra (humanas) y “la justicia jurada por los dioses” (ley divina), pero declara la supremacía de las leyes no escritas, de la **ley y justicia divina**, porque son eternas y no hay **ley o justicia humana** capaz de menguar su poder.²³ En cambio, en Hegel lo **justo** es considerar la interconexión de ambas y el traspaso de una en la otra con el debido equilibrio. La **ley humana** es la manifiesta y conocida por todos (consciente), es la costumbre actual y vigente. Es la ley del **Estado y de la pólis**. Por el contrario, la **ley divina** es la esencia y concepto interior, es la ley subterránea y no escrita (inconsciente). Se rige por ella la “comunidad *ética natural*”, o sea, la **familia**.²⁴

Ahora bien, la acción propia de la **familia** es el **culto a la individualidad muerta**, para arrancarla de la destrucción de los elementos naturales y ligarla a la comunidad de los vivientes. Por su parte, la acción límite del **Estado** es la **guerra**, a fin de impedir la desintegración social en sistemas particulares de personas y propiedad. Su potencia se extrae, entonces, de esta ligazón con la ley divina y su “*reino subterráneo*”.²⁵

²²Cf. *Phänomenologie...*, p. 337; *Fenomenología...*, p. 279.

²³Cf. Sophocle, *Antigone*, ed. Bilingüe griego-francés, trad. fr. P. Mazon, Paris: Les Belles Lettres 41977, T. I, 365-366, 454-455, pp. 86, 89. *Oedipe Roi*, T. II, 865-871, p. 103. *Oedipe a Colone*, T. III, 1380 ss., p. 135.

²⁴Cf. HEGEL, *Ph.*, p. 319; *F.*, pp. 263 s.

²⁵Cf. *Ph.*, p. 324; *F.*, p. 268.

Un análisis de la familia desglosa una trilogía de vínculos: la relación marido-mujer, la de padres e hijos, la de los hermanos. En las dos primeras la piedad familiar se ve gravada por una afección natural y la asimetría en el vínculo. Por consiguiente, sólo será éticamente decisiva la relación **hermano-hermana**. De acuerdo con la significación ética de la diferencia de sexos, le es adjudicada al varón la ley humana y a la mujer la ley divina. Ahora estamos ante una relación exenta de apetencia, la sangre ha alcanzado su equilibrio, lo natural se supera en la espiritualidad ética. La hermana, en la figura de Antígona, es "el supremo *presentimiento* de la esencia ética".²⁶ Fundamentalmente, es la **relación hermano-hermana** una configuración de traspaso de una ley en otra, de la ley divina hacia la humana y viceversa.

Pero allí está la **acción ética** (*sittliche Handlung*), es lo siempre inquietante de la comunidad, al mismo tiempo que lo constituyente del **sí mismo real-efectivo** (*das wirkliche Selbst*). Se rige por el **deber** (*Pflicht*) **trágico**, que se ha de distinguir cuidadosamente de la concepción **moderna** del **deber** (*Sollen* kantiano). El deber trágico posibilita el pasaje del *páthos* al *êthos* (carácter), pero a su vez suscita una cierta inevitabilidad de la **culpa** (*Schuld*) y el **crimen** (*Verbrechen*) trágicos. La primera exhibe la escisión de la subjetividad entre lo que se sabe y lo que no se sabe, pero se es. El caso-testigo es Edipo. Por su parte, el **crimen** instaura crisis, escinde la comunidad ética contraponiendo la ley humana y la ley divina, a pesar de la copertenencia de ambas. De esta manera, se suscita la acción del **destino** como potencia negativa frente a la escisión y la crisis, para instaurar una justicia de segundo grado.

Sufrir la acción del destino posibilita la *anagnórisis* o comprensión por medio del **sufrimiento**.²⁷

2.2.2.- El motivo de la tragedia y de Antígona es retomado en la *Fenomenología del espíritu*, desde un segundo nivel: el de la **religión**. Se trata ahora de una lectura ya no ascendente (desde la conciencia al espíritu absoluto), sino descendente. Nos

²⁶Cf. *Ph.*, pp. 325-327; *F.*, pp. 268 ss.

²⁷Cf. *Ph.*, pp. 334-336; *F.*, pp. 276-278.

permite alumbrar la problemática a la luz del espíritu absoluto tal como se manifiesta a la conciencia en las configuraciones del **arte** y de la **religión**. Pero debemos advertir que, en la *Phänomenologie des Geistes*, arte y religión aún aparecen compactados en la figura de la **religión del arte**.

La religiosidad griega tanto como su política están bajo el signo de la *obra de arte*. La *religión del arte* alcanza su nivel más *espiritual* en el elemento del *lenguaje*. Éste, a su vez, transita por tres momentos esenciales: la *epopeya*, la *tragedia* y la *comedia*.

Tres son las dimensiones que se entrelazan en la *tragedia*: el plano de la constitución de la individualidad con el *héroe trágico*, su dimensión universal patentizada en el *coro* y la diferencia expresada por medio de los *dioses*.

En cuanto al *héroe trágico*, éste habla ahora a través de sí mismo y no —como el *héroe* de la *epopeya*— por medio del rapsoda que le presta su lenguaje. En el *héroe trágico* coinciden el *actor* y el *poeta*. Son “hombres *autoconscientes que saben* y saben decir su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su determinación”.²⁸ Sin embargo, el actor habla a través de la *máscara*, esto significa que el *arte* “aún no contiene la verdadera y auténtica mismidad”. Vimos ya que todo *héroe trágico* reconoce su raíz en el *pueblo* al que pertenece. En la *tragedia* es el *coro* el representante de este pueblo.

Por su parte, el *coro* es —según Hegel— el *pueblo común* y *arcaico* como, asimismo, el representante del conjunto de los *espectadores*. Es el material impotente y pasivo del individuo gobernante. Vehiculiza las creencias mitológicas en los dioses y el destino. La inconsistencia del *coro* resalta sobre todo en sus oscilaciones: ahora alaba a una divinidad, luego a la contrapuesta. Sólo conoce los dos sentimientos ya destacados por Aristóteles: el *temor* frente a la fuerza del destino y la *compasión* inane respecto del *héroe trágico*. Descubre con espanto lo aniquilador de este destino extraño y hostil a todos: a dioses y a hombres. Ya no se trata ni del obrar de la *esencia absoluta (divina)*, ni del obrar necesario del *carácter*, todo termina en la vacía quietud del entregarse a la necesidad.

²⁸*Ph.*, p. 511; *F.*, p. 425.

Los *dioses* axiales de la *tragedia* surgen del cruce de la doble dialéctica: la de la sustancia ética y sus dos potencias o leyes (humana y divina) junto a la del saber y no saber (lo consciente y lo inconsciente). En *Las Euménides* de Esquilo, ellos son *Apolo* y las *Erinias*. *Zeus* reúne en sí lo que estas divinidades diferencian. El lado solar y de la luz está representado por *Apolo*, lo subterráneo y el derecho de la familia es custodiado por las *Erinias*. Pero en esta ambigüedad no se sortea ni el engaño ni la violencia de lo reprimido y siempre ofendido.

Aludiendo a *Edipo*, *Macbeth* y *Hamlet*, Hegel muestra no sólo un desplazamiento de creencias desde *Apolo*, pasando por las brujas hasta el fantasma del padre, sino también el surgimiento de la individualidad moderna. *Hamlet* duda acerca de los dichos del fantasma de su padre –ya que “el espíritu revelador podría ser también el diablo”– y decide provocar otras pruebas. Se sugiera la *mise-en-abyme* a consecuencia del recurso, muy moderno, de la duplicación: el teatro dentro del teatro. Ahora la autoconciencia tiene mayor reflexividad e iniciativa propia en la búsqueda de la verdad trágica.

Sin embargo, “La acción misma es la inversión de lo *sabido* en su *contrario*, el *ser*, el darse vuelta el derecho del carácter y del saber en el derecho de su opuesto, con el que está conectado en la esencia de la sustancia, en la *Erinia* de la otra potencia y carácter suscitados en forma enemiga. El derecho *de abajo* está sentado con *Zeus* en el trono y goza de la misma consideración que el dios revelado y sapiente”.²⁹ Todo apunta a una esencia interior que destruye y abisma a cualquier certeza en el *olvido*.

Con todo, el *olvido* o *Léthe* afecta tanto al mundo *subterráneo* de la muerte como al mundo de lo *alto* con el apaciguamiento del crimen por la expiación. Así reconduce todo a la inmóvil unidad del *destino*. El fin de la tragedia prepara así el trabajo desmitificador de la filosofía. Pero esto provoca el “despoblamiento del cielo” y la desintegración del personaje trágico.

²⁹*Ph.*, p. 514; *F.*, p.428.

Por su parte, la autoconciencia trágica debe reconocerse a sí misma en su negatividad y en su dimensión universal. “La autoconciencia del héroe tiene que salir fuera de la máscara y presentarse del modo como ella se sabe, como el destino tanto de los dioses del coro como de las potencias absolutas mismas, sin estar ya separada del coro, de la conciencia universal”.³⁰ La autoconciencia o identidad trágica ha de desprenderse de la persona del actor, del personaje, debe superar la *hipocresía (actoral)* e introducirse en la realidad efectiva de la vida cotidiana. Pero con ello hemos entrado en la época de la **muerte de la tragedia** y del comienzo de la comedia, cuyos actores ya no pertenecen a la estirpe de los reyes, sino que son hombres comunes en su cotidianidad.

En el apartado C, *La religión revelada o manifiesta*, ya rige el nuevo esquema, propio del período de Jena: religión natural de Oriente –religión del arte (Grecia)– religión revelada o cristiana. La religión del futuro será esta última, la cristiana. No obstante, la belleza seguirá teniendo su modelo en la eticidad griega, tras cuyo hundimiento permanece sólo como momento del pasado. La religión del arte entera se ve afectada por la **muerte de Dios**.³¹ Ahora debe ceder ante las formas más espirituales de la manifestación del Absoluto.

2.3. Período de Berlín (1818-1831)

El documento significativo para nuestro tema son las *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ya en su *Introducción* reencontramos la temática de la **muerte del arte**,³² por desacralización, referida ahora no sólo al arte griego, sino también al arte cristiano o romántico (su forma más espiritualizada). Esto no quiere decir que no habrá más arte ni artistas, sino que ya

³⁰*Ph.*, p. 517; *F.*, p. 431.

³¹Cf. *Ph.*, p. 523 s.; *F.*, p. 435 s.

³²Cf. *Vorlesungen über die Ästhetik* (en adelante *Ästhetik*) I, pp. 141 s., 24, II, p. 235; *Lecciones sobre la estética* (en adelante *Estética*), pp. 79 s., 13, 443. En la *Estética*, la muerte del arte se refiere a las dos formas históricas, el arte griego y el romántico. Pero ya en la *Fenomenología* la “muerte de Dios” acarrea la muerte del arte desarrollado como “religión del arte”, es decir, la muerte del arte griego. *Ph.*, pp. 523 s.; *F.*, pp. 435 s.

no serán objeto de veneración (motivo de la pérdida del aura en Benjamin). De aquí en más, según Hegel, el artista gozará de una nueva libertad de elección y producción, sin atarse a un determinado contenido o forma, ni a preceptiva alguna exterior a la obra de arte misma. También hemos traspuesto el umbral que lleva a una reflexión *filosófica* acerca del arte, tal el ejemplo de estas *Lecciones sobre Estética*.

2.3.1. *Teoría de la acción trágica y la constitución de la identidad.*

La *acción trágica* se alimenta del *páthos* del individuo. Para Hegel no es sino la interiorización de los dioses y de las potencias éticas. Él marca también la diferencia entre el *páthos* y la *pasión* (*Leidenschaft*) de la subjetividad moderna y romántica. La individualidad trágica se yergue por medio de la acción y de su conflicto. Un segundo momento es el devenir *carácter* del *páthos*. Se pone en juego la mediación y penetración de la universalidad con la particularidad concreta. Así puede configurarse la subjetividad como un todo. Su nervio es la experiencia de la *libertad* como *Beisichsein*, subrayándose su potencia contra la impotencia de la pasión. El carácter adquiere así una multilateralidad plástica. La determinidad (*Bestimmtheit*) del carácter se establece según su *páthos* prevalente, sus fines, sus decisiones y sus acciones. Acorde con ello, se discierne el *derecho* y la *culpa* de Creonte y de Antígona.³³ Persiste una reducción de la diferencia destacada por Sófocles entre *nómos* y *díke*. Se traza el paralelo con una perspectiva de las *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* cuando se trata tanto de contemplar el derecho de Sócrates (principio de la subjetividad libre) como el derecho del pueblo de Atenas (principio de la eticidad y del Estado).³⁴

2.3.2.- *Teoría de la obra de arte dramática*

Se trata de ponerla descubierto las diferencias implícitas en la obra de arte dramática y su articulación objetiva y subjetiva coherente. Dicha teoría se desarrolla en dos cuerpos:

³³Cf. *Ästhetik*, I, pp. 287, 301-316; *Estética*, pp. 161, 169-178.

³⁴Cf. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, II-IV, Hg. G.Lasson, Hamburg: Meiner 21968, pp. 645-647.

el primero está referido a la *unidad* del desarrollo dramático, el segundo expone el *desarrollo* dramático como tal.

Para el primer punto, la *unidad* de la obra dramática, advertimos cómo Hegel dialoga con la *Poética* de Aristóteles, pero desde el lugar epocal de la modernidad llevada a cabo. Por eso ve la *unidad de lugar* desde la vía media entre el teatro clásico francés y el romanticismo. El criterio de verosimilitud es el eje en torno al cual pivotea la *unidad de tiempo*. A su vez, la *unidad de la acción* supone que se tenga en cuenta el movimiento *total* superador del “actuar colisionante”. La posibilidad de nuevos intereses y conflictos exige la estructura de ciclos (ej.: el ciclo tebano de Sófocles).

La segunda cuestión esencial es la del *desarrollo dramático*, cuyo eje es el *conflicto trágico*. El desarrollo supone un arco que va desde el surgimiento del conflicto y su avance hacia la *catástrofe* final, a su vez el estallido busca la “solución trágica”. Una instancia focal es la *lucha trágica* —lucha entre las potencias éticas, entre los antiguos y los nuevos dioses, entre los caracteres— y la intervención reparadora del destino.³⁵

2.4. *Especificación de la identidad femenina según el prototipo “Antígona”*

Antígona, arquetipo femenino, representa la *dike* de los antiguos dioses. La acción principal de la mujer y de la familia se concentra en el *culto a los muertos*. Lo femenino está afectado de ambigüedad: como *hermana* la mujer ostenta el “supremo presentimiento de la esencia ética”, siendo, por otro lado, la feminidad la “eterna ironía de la comunidad”. Tal ironía implica subvertir el fin universal del gobierno en fin particular, la acción universal en obra del individuo, la propiedad universal del Estado en oropel de la familia. Ella prepara así la ruina de la eticidad. Más cercana al lugar común es la observación hegeliana en su *Grundlinien der Philosophie des Rechts*³⁶ acerca del perfil activo de la masculinidad y el pasivo de la feminidad.

³⁵Cf. *Ästhetik III*, pp. 481-487; *Estética*, pp. 835-839.

³⁶HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Hg. J. Hoffmeister, Hamburg: Meiner 41967, p. 154; trad. cast.: *Principios de la filosofía del derecho*, trad. J. L. Verma, Buenos Aires: Sudamericana 1975, p. 212.

3. Kierkegaard o *Antígona* como máscara de la patética

El tema es abordado en *Der Widerschein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*, en *Entweder/Oder* de 1843. Le preocupa a Kierkegaard encontrar la diferencia entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno. Él ve la diferencia en tres momentos. El primero se refiere a la *acción trágica*. Para los griegos se trata de una tensión entre el *obrar* y el *padecer*; para los modernos, del puro actuar del sujeto. El segundo momento considera la diferencia entre la *culpa trágica* antigua, que es una tensión entre *culpabilidad* e *inocencia*, y la culpa moderna en la que el sujeto es el único responsable. El tercer momento destaca la diferencia en el *temple trágico*.³⁷ El genio de Kierkegaard descuella sobre todo en detectar la *patética* de la tragedia y la necesidad de acceder a sus abismos gracias a la máscara, única posibilidad de acceso a las verdades terribles. Por el contrario, Hegel había consignado la caída de la máscara en el momento en que el héroe trágico descubre su identificación con el destino, el sí mismo y el destino se despliegan como potencias de la negatividad.

Los análisis kierkegaardianos de la *patética trágica* abarcan desde el *temor* y la *compasión* hasta las peculiaridades de la *angustia* y de la *melancolía trágicas*. Todo ello es leído, acorde con la índole de la cultura griega y su propia teoría de los tres estadios de la existencia, en clave *estética*. En la modernidad, el *temor* y la *compasión*, destacados por Aristóteles, desaparecen: el primero, porque ya no rige el destino, La segunda, porque se han disuelto los lazos de pertenencia (familia, *pólis*). Los griegos experimentaban la ambigüedad flexible de la *angustia* por la también tensa condición del héroe trágico: *culpable-inocente*. La angustia apunta en la tensión hacia la *posibilidad* de la *libertad*. Asimismo, está presente la *melancolía* como signo de una primera reflexividad en el héroe, pero sobre todo como la marca de su grandeza. Pero la diferencia entre el *páthos* antiguo y el moderno está en que el primero es *tristeza-duelo* (*Trauer*) y el segundo, más subjetivo y reflexivo, es *dolor* (*Schmerz*).

³⁷Cf. Sören KIERKEGAARD, *Der Widerschein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*, en *Entweder/Oder*, trad. E. Hirsch, Düsseldorf-Köln: Diederichs 1982, T. I, pp. 153-163.

En cuanto a *Antígona*, ella es el personaje que al final le presta la máscara para drenar sus propias penas de amor en el vínculo con el padre y su prometida Regina Olsen. Pero, más allá de lo biográfico, decide recrearla como figura de *intermediación* entre lo trágico antiguo y moderno. "Yo empleo una figura femenina, porque creo ante todo que una naturaleza femenina será lo más adecuado para señalar la diferencia. Como mujer poseerá tanta sustancialidad como para que pueda mostrarse la tristeza-duelo; pero en tanto que pertenece al mundo reflexivo, tendrá reflexión suficiente para ser receptiva respecto del dolor."³⁸ La dialéctica de la *piedad* la vincula a las consecuencias y ecos de la *culpa del padre*. Su destino es un *secreto* (*Geheimnis*) tan terrible como la marca incomunicable que fue el aguijón en la carne y en el amor de Kierkegaard.

4. Heidegger o *Antígona* como la clave de la esencia humana

Dos fuentes heideggerianas abordan el motivo de *Antígona*. Una es la *Einführung in die Metaphysik* (curso del semestre de verano de 1935, editado en 1953) y *Hölderlins Hymne "Der Ister"* (curso del semestre de verano de 1942, editado póstumamente en 1984).³⁹ Como todo arte, cumple la *tragedia* en Heidegger con su destinación de ser la puesta en obra de la verdad en tanto *alétheia*. La *párodos* de la *Antígona* de Sófocles sería su escenificación. Es el reconocimiento de lo oscuro y oculto a partir del espacio que la luz auroral concede a la manifestación. La tragedia se muestra como un complejo de tensiones, sustentadas y alimentadas por la reciprocidad tensa entre lo *deinón* (*Unheimliche*, lo tremendo-fascinante) inhóspito y lo *hospedante* (*Heimische*) que reúne lo separado y expulsado. Es la experiencia del ser mismo a partir de su sustracción y olvido en el extrañamiento. El gigantismo de la civilización técnica representa esa extrema expulsión, pero

³⁸*Ib.*, p. 165.

³⁹Martin HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen: Niemeyer 1966, pp. 112-126; trad. cast.: *Introducción a la metafísica*, trad. E. Estiú, Buenos Aires: Nova 31972, pp. 183-201. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, en *Gesamtausgabe* 53, Hg. W. Biemel, Frankfurt a/M.: Klostermann 1984.

también la suscitación del individuo trágico que encarne la *katastrophé*, giro de la conversión. Hölderlin es el poeta de nuestro comienzo destinal porque, apoyado en la verdad trágica, nos encaminó hacia tal giro. Se trata de un surgir y encontrar su lugar a partir del rasgo de extrañeza que atraviesa la existencia del hombre y orienta, por eso, su cuidado (*Sorge*) hacia el devenir histórico propio y hospedante (*Heimischwerden*).⁴⁰

Otras configuraciones de la tensión raigal —que, como ésta, pertenecen al primer *stásimon* de *Antígona*— son las de *pantóporos-áporos* y de *'ypsípolis-ápolis*. En cuanto a la primera, señala al hombre quien, lleno de recursos, amplía con desmesura su dominación y se encuentra finalmente inexperto y sin recursos (*áporos*). Se topa con la *nada*, una suerte de bisagra y límite, en que lo entitativo entra en el torbellino de la *katastrophé*. *Antígona* es la que asume lo tremendo-fascinante, sufre lo máximamente inhóspito. Se decide por el origen de su esencia como lo irrealizable, lo imposible, por la muerte como umbral del ser.⁴¹

Siendo la *pólis* un ámbito especial del *póros* (recurso) es también lo siempre *questionado* desde lo inalcanzable y exige, por tanto, sin cesar nuevas decisiones. Ella es en virtud de esto lo *polarizante*. No se determina “políticamente”, sino desde la esencia del hombre, y ésta, a su vez, desde la *verdad del ser*. Es la *relación de todas las relaciones*. El hombre que cree estar por encima de ella (*'ypsípolis*), pronto se ve privado de *pólis* (*ápolis*) y del hogar que venera el fuego como centro y fuerza de *re-unión*.⁴²

Antígona, autocomprendiéndose, comprende a lo humano como un “*páthein tò deinón*”, un estar embargado por lo terrible-fascinante. Sólo a este precio alumbró la raíz de la creatividad y la posibilidad del *habitar poético*.⁴³ Por eso, merece que la llamemos con Hölderlin “la doncella más esplendente” (*die herrlichste Jungfrau*).

⁴⁰Cf. Hölderlins Hymne “*Der Ister*”, pp. 83-91.

⁴¹Cf. *ib.*, pp. 91-97. 42[42] Cf. *ib.*, pp. 97-121

⁴²Cf. *ib.*, pp. 97-121

⁴³Cf. *ib.*, pp. 63-161

Por otro lado, para J. Patocka,⁴⁴ Antígona es la heredera de Edipo no tanto como hija de la desgracia, sino más bien como figura testimonial de un sufrimiento santificado. Es la que lleva la antorcha en la noche sagrada, señalando la otra orilla —la de los dioses—, cuya guardiana es la muerte. Es la primicia apta para el sacrificio. Sacrificio es un hacer sagrado que nace de ofrecer la vida por amor y, a la vez, reconoce lo sagrado como el lugar que habitan los amados. Con ello quiebra la ley del miedo, impuesta por Creonte, y conquista la libertad para la muerte.

M. Zambrano⁴⁵ nos habilita a transitar el espacio-tiempo que va del **destierro** de Edipo (también el de Polinices y de toda extranjería) al **entierro-entrañamiento** de Antígona. En y con su sueño, abre una dimensión en la cual —herida por el Dios Desconocido— funda una ciudad troquelada por el libre vínculo entre hermanos. A diferencia de lo sostenido por Hegel, Antígona no se queda en el “*presentimiento*” ético, sin acceder a la conciencia; por el contrario, ella es la “aurora de la humana conciencia”, su instancia de nacimiento.

En todos estos textos filosóficos, Antígona no se limita a ser la sombra de Edipo, por el contrario, como expresión de un cambio de paradigma, posibilita una interpretación de nuestra época y cultura desde la alteridad. Alteridad que ella encarna en tanto mujer, que ella acoge en la figura del hermano devenido extranjero y criminal, que ella anticipa sufriendo lo tremendo-fascinante como señal del Dios desconocido pero venidero.

⁴⁴Cf. Jan PATOCKA, *Exkurs über die attische Tragödie, Die Wahrheit des Mythos in Sophokles' Labdakiden-Dramen, Noch eine Antigone und Antigone noch einmal*, en *Kunst und Zeit. Kulturphilosophische Schriften*, Hg. K. Nellen u. I. Srubar, Stuttgart: Klett-Cotta 1987, pp. 99-126.

⁴⁵Cf. María ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, Barcelona: Anthropos 1989, pp. 201-265; “El delirio de Antígona”, en *Orígenes* (La Habana, 1948), n° 18.

LAS ERINIAS: DEL MITO A LA TRAGEDIA

DIANA L. FRENKEL

a. Introducción

Este trabajo propone un rastreo de las fuentes donde se menciona a las Erinias (en las que se señalan sus características, función, lugares y formas de culto) y su posterior evolución-transformación en Euménides, a partir de la tragedia homónima de Esquilo. Estos seres, cuya función era de suma importancia para los antiguos, no sólo dejaron testimonio en la épica, sino que se constituyeron en personajes fundamentales de la última pieza de la trilogía esquílea. No se debe olvidar que la tragedia se nutre de un repertorio mítico inmenso enriquecido con las nuevas formas de pensamiento político. "El mismo personaje trágico aparece proyectado unas veces en un pasado lejano mítico, como héroe de otra edad, cargado de un poder religioso temible, encarnación de toda la desmesura de los antiguos reyes de la leyenda, pero otras veces hablando, pensando, viviendo en la época misma de la ciudad, como un burgués de Atenas, en medio de sus conciudadanos"¹. En *Euménides*, el presente político contemporáneo de Esquilo emerge de manera insoslayable, según se verá. Para ello, empezaremos por las fuentes más antiguas, Homero, Hesíodo hasta llegar al género trágico.

¹Cf. J. P. Vernant/ P. Vidal-Naquet, 1987, I, p. 29.

b. Desarrollo

1. Antecedentes

Las Erinias, una de las deidades más antiguas de la religión griega, constituyen uno de los fenómenos más interesantes por su doble cualidad de diosas vengadoras e implacables para el ser humano y también, paradójicamente, benefactoras. Homero calla con respecto a su nacimiento y características físicas. Habla de ellas tanto en singular como en plural². Las califica como horribles *στυγεράς* (*Il.* IX 454; *Od.* XX 789), terrible *δασπλήτης* (*Od.* XV 234), poseedora de un corazón cruel *ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα* (*Il.* IX 572). El epíteto *ἠεροφοῖτις* (*id.* v. 571) puede interpretarse que va y viene por las tinieblas, debido a que su lugar de residencia es el Érebo *Ἐρέβεσφιν* (*ibid.*), bajo tierra *ὑπὸ γαῖαν* (*Il.* XIX 259) o bien como un ser que atraviesa el aire. La descripción del v. 322 del *Orestes* de Eurípides confirma esta interpretación *μελάγχρωτες εὐμενίδες, αἶτε τὸν ταναὸν αἰθέρ' ἀμπάλλεσθ'*. En la misma obra (v. 261) son asimiladas a Gorgonas *γοργῶπες*, deidades aladas, ya que ambas divinidades se desplazan rápidamente. Solía comparárselas con oscuras nubes tormentosas que cambiaban frecuentemente de aspecto, tal como se refleja en autores posteriores³. En los poemas homéricos son vengadoras del orden y el derecho familiar: el padre de Fénix les pide venganza por el ultraje cometido por su hijo (*Il.* IX 454); ellas oyen el reclamo de Altea quien desea castigar a su hijo Meleagro por la muerte de su hermano (*id.* IX 571) y cuidan el derecho del hermano mayor de pedir obediencia al menor (*id.* XV 204). Telémaco teme su

²En un comienzo su número es indeterminado. En la *Iliada* (IX 571), es mencionada una sola Erinia, en cambio, Hesíodo (*Teogonía* 185) describe el nacimiento de las poderosas Erinias sin especificar su número. Apolodoro I 1,4 menciona tres nombres: Alecto, Tisifone y Megera.

³Cf. W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon des Griechischen und Römischen Mythologie*, p. 1311: "So ist es also das Bild der ungestüm daherfahrenden dunklen Wetterwolke, welches der gestalt der Erinys zu Grunde liegt. Hieraus erklärt sich auch die ihr von späteren Dichtern zugeschriebene Eigenschaft, oft und rasch ihre Gestalt zu wechseln..."

presencia a raíz de una imprecación de su madre (*Od.* II 135) y Edipo arrastra una dolorosa existencia acosado por las Erinias invocadas por su madre (*id.* XI 380). Otra función importante la constituye la de castigar al perjuro por lo que son mencionadas constantemente en los juramentos (*Il.* XIX 259). También son diosas del destino, junto a Zeus y las Moiras (*ibid.* 87) y son capaces de otorgar y quitar la voz al caballo de Aquiles cuando éste le anuncia la muerte al héroe (*ibid.* 418). La actividad de las Erinias se extiende más allá de los derechos familiares al defender a seres humanos desprotegidos frente al maltrato de los más poderosos, como ocurre en la *Odisea* XVII 475: el soberbio pretendiente Antínoo arroja un escabel a Odiseo quien se ha hecho presente en palacio bajo el aspecto de un mendigo, y advierte a los demás que “si existieren dioses y Erinias para los mendigos, la muerte atrape a Antínoo antes de la boda”.

La *Teogonía* de Hesíodo relata el nacimiento de las Erinias a partir de las gotas de sangre provenientes de la castración de Urano, derramadas sobre la Tierra quien en el transcurso del tiempo “dio a luz a las fuertes Erinias” γείνατ’ Ερινῶς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας (v.185). Esquilo, en cambio, las menciona invocando a la Noche como su madre: μᾶτερ ἄ μ’ ἔτικτες, ὦ μᾶτερ Νύξ (*Eum.* vv. 321-2); ἡμεῖς γάρ ἐσμεν Νυκτὸς αἰανῆς τέκνα (*idem* v.416). En toda la obra hesiódica no se menciona en ningún momento a las Erinias como hijas de la Noche. F. Solmsen (*Hesiod and Aeschylus*, 1949) intentó resolver esta aparente contradicción valiéndose de una sugerencia brindada por M. Nilsson para explicar la ausencia de las Erinias entre la prole de la Noche. Advierte que las Keres, mencionadas entre sus hijos son en realidad las Erinias y su descripción coincide con las características de las mismas αἵ τ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε παραβασίας ἐφέπουσιν, οὐδέ ποτε λήγουσι θεαὶ δεινοῖο χόλοιο πρὶν γὰρ ἀπὸ τῶι δῶσι κακὴν ὄπιν ὅστις ἀμάρτη (*Teog.* 220-22). En los versos anteriores el poeta describió el nacimiento de las Erinias por un hecho que implicaba la necesidad de su existencia: la maldición de Urano a sus hijos (vv. 207-8) y el futuro de Cronos que deberá expiar las Erinias de su padre

τείσατο δ' Εριννὺς πατρὸς ἑοῖο (v. 472)⁴. Por otra parte en *Euménides* vv. 960-1 las Erinias denominan a las Moiras “hermanas de madre” ὡ Μοῖραι ματροκασιγνήται y en la progenie elaborada por Hesíodo, éste nombra a las Moiras entre los hijos de la Noche. En *Trabajos y Días* las Erinias, en el quinto día del mes, asisten al nacimiento de Horco, alumbrado por Eris como azote de los perjuros ἐν πέμπτη γάρ φασιν Ερινύας ἀμφιπολεύειν Ἵρκον γεινόμενον (v. 804)⁵. El fragmento 280 (v. 9) menciona a la Erinia como una terrible deidad θεὰ δασπλήτης Ερινύς, con el mismo epíteto de *Od.* XV 234⁶.

Existe un famoso pasaje de Heráclito que expresa que el sol no traspasará sus medidas, y de hacerlo, las Erinias, auxiliares de la Justicia, se encargarían de retornarlo a su lugar Ηλιος γὰρ ου ὑπερβήσεται μέτρα, φησὶν ὁ Ηράκλειτος· εἰ δὲ μή, Ερινύες μιν Δίκης ἐπικούροι ἐξευρήσουσιν (frag. 94 Diels). Esta función indica que las Erinias eran consideradas guardianas de las leyes rectoras del mundo físico y natural del universo, “agentes personales que aseguran el cumplimiento de una *moira*”⁷. Así se explica que las Erinias le corten la voz a Janto, el caballo de Aquiles (*Il.* XIX, 416) como hemos citado y su función en el mito de las hijas de Pandáreo (*Od.* XX 66 ss). Estas jóvenes, tras haber quedado huérfanas, recibieron de los dioses innumerables dones, pero cuando Afrodita se disponía a solicitar de Zeus “florecentes bodas para las muchachas, las

⁴A propósito, comenta Solmsen (op. cit., p. 180): “It ist the first occasion in the history of the world when a father might curse his son; Cronus will later have to expiate”his father’s Erinyes”; we have already see that Aeschylus in the *Prometheus* develops Hesiod’s speculations by letting the Erinyes cause -or threaten to cause- the overthrow of one divine generation by the next”.

⁵M. West en su edición comentada de la *Teogonía* (19904) con referencia a este verso señala la conexión entre la divinidad y el día y trae a colación ejemplos de otras civilizaciones: “In the Assyrian almanacs the 5th is one of the several days, when one may not go to law, and on the 15th [...]“one may not take an oath” (Langdon, *Bab. Menologies*, pp.74-7).

⁶Debemos mencionar que en el mito de las Razas (*Trabajos y Días* vv.122ss) se narra el destino de los mortales que vivieron durante el reinado de Cronos. Una vez muertos, alcanzan la categoría de δαίμονες y cumplen la función de ser “guardianes de los mortales, ocupándose de los castigos y actos crueles, envueltos totalmente en la niebla mientras recorren la tierra”. El epíteto ἡεροφοῖτις es el mismo utilizado por Homero para las Erinias.

⁷Cf. E.R. Dodds, 1981, p. 21.

raptaron las Harpías y se las dieron a las odiosas Erinias como esclavas” (τόφρα δὲ τὰς κούρας ἄρπυιαι ἀνηρείψαντο καὶ ῥ’ ἔδοσαν στυγερῆσιν ἐρινύσιν ἀμφιπολεύειν vv. 77-8). Los dones que habían recibido las doncellas eran excesivos para un mortal, quien no puede igualarse en felicidad con los dioses⁸.

2. Esquilo

Varias piezas de Esquilo conceden un lugar destacado a las Erinias debido a la relación existente entre ellas y las maldiciones familiares⁹. Esta situación es evidente en *Siete contra Tebas*: en el prólogo Etéocles invoca a los dioses, entre ellos a la Erinia de su padre, personificada como maldición ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολιισσοῦχοι θεοί, Ἀρά τ’ Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενῆς (vv. 69-70). Después de haber oído el relato del mensajero informándole de la presencia de su hermano en la séptima puerta, Etéocles reconoce la maldición de su padre, a punto de cumplirse (v. 695) y desoye las palabras del coro: “La negra Erinia descarga sobre la morada su tormenta cuando los dioses reciben un sacrificio de nuestras manos” μελάναιγις ἔξεισι δόμων Ἐρινὺς ὅταν ἐκ χερῶν θεοὶ θυσίαν δέχονται (vv. 699-701). Antes de iniciarse el combate el coro recuerda a la Erinia, vaticinadora de males, invocada por un padre, que se dispone a cumplir las imprecaciones de Edipo πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν (vv. 722-5). Sus dos hijos se dividirán la herencia paterna con la espada y el coro teme que la rápida Erinia lleve a cabo la voluntad de Edipo νῦν δὲ τρέω μὴ τελέσῃ καμπίπους Ἐρινύς (vv. 790-1). Ya, frente a los dos cadáveres, el coro entona “el discordante himno de la Erinia” τὸν δυσκέλαδὸν θ’ ὕμνον Ἐρινύος (v. 868) quien, soberana πότνια¹⁰, cumplió las maldiciones del

⁸Así lo interpreta J. A. Hild en su artículo “Furiae” (cf. Daremberg Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, t. XII, p. 1411). West (op. cit., comentario al v. 804), en cambio, expresa: “I do not know what is meant in *Od.* XX, 78 where the Harpies give the daughters of Pandareos στυγερῆσιν ἐρινύσιν ἀμφιπολεύειν.

⁹Cf. Solmsen (ob. cit. p. 160): “In Aeschylus, Erinyes and curses are almost synonymous”: *Eum.* 417, *Sept.* 70, 655, 720-25.

¹⁰Πότνια es un epíteto aplicado a deidades: Hera, Ártemis, Hebe, Atenea. Esquilo lo aplica a la Erinia: ¿podría pensarse en una alusión a su transformación futura en Euménide?. Al menos Sófocles utiliza este epíteto para las Euménides en *Edipo en Colono*, v. 84.

padre πότνι' Ερινύς ἐπέκρανεν (vv. 885-6). Esquilo adhiere a la tradición hesiódica e invoca a las Erinias asimilándolas a las Keres (ὦ μεγάλαυχοι καὶ φθερσιγενεῖς Κηρες Ερινύες vv. 1054-5). En *Prometeo* (v. 516) las memoriosas Erinias son mencionadas junto con las Moiras como diosas del destino Μοῖραι τρίμορφοι μνήμονές τ' Ερινύες.

La *Orestía* desarrolla extensamente el tema de las maldiciones instaladas en la estirpe de los Atridas a raíz de las faltas cometidas por los integrantes de la familia: el horripilante festín de Atreo, el sacrificio de Ifigenia, la ὕβρις de Agamenón, todos estos son eslabones de una cadena sangrienta que se quebrará en la última pieza de la trilogía, *Euménides*. Las Erinias cumplen un papel destacado desde el comienzo del *Agamenón*. En los vv. 55-9 se describe a una Erinia vengadora, enviada por Apolo, Pan o el mismo Zeus y que castiga tardíamente. Se detalla la imagen de una Erinia "que hará derramar lágrimas a los esposos, lanzada contra los hijos de Príamo, enviada por Zeus, protector de la hospitalidad πομπᾷ Διὸς ξενίου νυμφόκλαυτος Ερινύς (vv.745-9). Casandra las describe sin mencionarlas por su nombre: "legión desordenada, insaciable de la sangre de este linaje (vv. 1117-8). El coro interpreta de quién se trata: "¿Cuál Erinia es ésa?" ποῖαν Ερινὺν τήνδε δώμασιν κέληι (v. 1119). En los vv. 1189-93 la profetisa ofrece una descripción detallada de las funestas deidades: "coro de Erinias que entonan a una voz una temerosa canción de maldiciones. Cobran fuerza bebiendo sangre humana (...) asentadas en esta casa celebran con un himno el primer crimen que engendró tantos crímenes" συγγόνων Ερινύων ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι πρώταρχον ἄτην (...). Después de cometido el asesinato de Agamenón, Clitemestra las invoca: "por la justicia, vengadora de mi hija, Ate y la Erinia, con cuyo auxilio degollé a este hombre " μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς δίκην, Ἀτην Ερινὺν θ', (vv. 1432-3)¹¹. En *Coéforas*, Orestes relata el oráculo de Apolo ordenándole vengar la muerte de su padre, de lo contrario, el castigo caería sobre él y su pueblo. "Además mencionó (Apolo) los ataques de las Erinias suscitadas

¹¹J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet (*Mito y tragedia en la Grecia antigua*, p. 148) advierten que "Agamenón es un hombre degollado en un sacrificio tanto más monstruoso cuanto que va acompañado de juramentos y del grito ritual de la Erinia familiar (...)".

por la sangre paterna. Y te herirá el dardo que desde el fondo de las tinieblas arrojan los que murieron sin ser vengados (...) huirás de tu ciudad, tu cuerpo lacerado por broncíneo aguijón” (...) ἄλλας τ' ἔφώνει προσβολὰς Ερινύων ἐκ τῶν πατρώιων αἱμάτων τελούμενας (vv. 283-90)¹². El coro expresa que no hay otra opción para Orestes: “Está establecido que las gotas de sangre derramadas en el suelo reclamen otra sangre (...) la muerte invoca a la Erinia que conduce una calamidad sobre otra (...) βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ερινὺν παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην (vv. 400-404). El hijo de Agamenón afirma que la Erinia no carecerá de sangre y ha de beber una tercera copa de sangre no mezclada φόνου δ' Ερινὺς οὐχ ὑπεσπανισμένη ἄκρατον αἶμα (vv. 576-7)¹³. Antes de entrar en el palacio nombra a la Justicia que se afirma en su sede, al Destino que forja un puñal y a la Erinia de oscuros designios que permite la entrada de un nuevo crimen a la morada βυσσόφρων Ερινυς (vv. 646-52). La firmeza de la decisión de Orestes es puesta a prueba en el enfrentamiento con Clitemnestra, quien le advierte acerca de las perras furiosas (vengadoras) de la madre, a la vez que su hijo recuerda la imposibilidad de escapar de las Erinias de su padre (vv. 924-5). Una vez cometido el matricidio, Orestes percibe la presencia de las Erinias a las que describe sin nombrarlas, semejantes a Gorgonas, vestidas de negro, con serpientes en sus cabellos δημοὶ γυναῖκες αἶδε Γοργόνων δίκηνίπεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν (vv. 1048-50)¹⁴. Las identifica, usando la misma expresión que Clitemnestra, como “las perras furiosas de una madre” μητρὸς ἔγκοτοι κύνες (v. 1054) y huye aterrado.

¹²P. Mazon en su edición de la *Orestía* (Belles Lettres, Paris, 1955) señala, al referirse a este verso, que el terror que expulsa de su país al vengador que no ha cumplido con su deber es comparado con el aguijón que se ve en las manos de las “Euménides de tragedia” (Estobeo CXVII 9), y cuya imagen se describe en el v. 286. Este aguijón es de bronce debido a que este metal posee un valor religioso y parece estar especialmente consagrado a divinidades infernales (A. Dieterich, *Kleine Schriften*, p. 102).

¹³P. Mazon (op. cit.) aclara que la muerte de Egisto, la tercera después de los asesinatos de los hijos de Tiestes y de Agamenón, es asimilada a la tercera libación que se realiza en honor de Zeus Soter (cf. *Agamenón* vv. 1386-7).

¹⁴Según Pausanias I 28, 6, fue Esquilo el primero en describirlas con serpientes en la cabeza πρώτος δὲ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξίν εἶναι.

La última pieza de la trilogía trágica, *Euménides*, presenta en escena a la pitonisa de Delfos, pues la obra se inicia en ese lugar. La Pitia recita el prólogo de la historia del oráculo. A continuación entra al templo y vuelve a salir despavorida: ha visto a un suplicante y delante de él a unos seres cuyo aspecto produce terror: "(...)están vestidas de negro y totalmente horribles...despiden pestilente aliento y de sus ojos destilan lágrimas de sangre (...)" αὐται μέλαιναί τ', ἐς τό πᾶν βδελύκτροποι, ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν, ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα: (vv. 46-60)¹⁵. El dios Apolo completa esta descripción en la que comienza a revelarse el conflicto entre las antiguas y nuevas deidades, tan agudo en esta tragedia¹⁶: "Nacieron para el mal; habitan las horribles tinieblas del Tártaro en las profundidades de la tierra, aborrecidas por los hombres y los dioses del Olimpo" ἐπεὶ κακὸν σκότον νέμονασι Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός, μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Οὐλυμπίων (vv. 71-3). En las piezas anteriores de la trilogía, Zeus, Apolo y las Erinias tienen los mismos objetivos (cf. *Ag.* vv. 55; 462-70). Incluso en *Coéforas*, Apolo amenaza a Orestes con el castigo de las Erinias, si éste no llegara a vengar el asesinato de su padre (vv. 283-5). Una vez que Orestes cometió el matricidio, se desata la oposición entre ambas generaciones de dioses, cada una de las cuales sustenta otra idea acerca de la justicia. La aparición de la sombra de Clitemestra despierta a las Erinias que conforman el coro quienes entonan un cántico en el que acusan a Apolo de haber destruido las antiguas costumbres (v. 172). Éste las echa de su templo y se produce el primer *agón* entre ambas deidades. Apolo reconoce haber ordenado a Orestes vengar la muerte del padre y haberle dado refugio en su templo. Las Erinias, por su parte, especifican su función: desterrar de las moradas a los matricidas. A la pregunta de Apolo acerca de la

¹⁵Cuando se representó esta tragedia, la aparición de las Erinias en escena debió aterrorizar a los espectadores. Un eco de esta situación se encuentra en la comedia *Plutos* de Aristófanes: los campesinos Crémilo y Blepsidemo se horrorizan con la aparición de Pobreza, a quien, en un principio, confunden con una Erinia ἵσως Ερινύς ἐστὶν ἐκ τραγωιδίας: βλέπει γὰρ τοὶ μανικὸν τε τραγωιδικόν. ἀλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δαίδας (vv. 422-5)

¹⁶Cf. Solmsen (op. cit., p. 190): "In the *Eumenides*, the cleavage between these two groups of gods is emphasized in every possible way".

mujer que mata a su marido, responden que ella no derramó su propia sangre (v. 212). El dios argumenta que las Erinias desprecian los juramentos matrimoniales de Zeus y Hera, al igual que a la diosa Afrodita (vv. 213-16). El conflicto entre ambos grupos de deidades es evidente. Las Erinias, deidades arcaicas, valoran en sumo grado los lazos de la propia sangre y persiguen a los culpables de asesinato de seres consanguíneos, desdeñando los crímenes en los que tal lazo no existe; en cambio, para las deidades olímpicas, los lazos matrimoniales son merecedores del mismo respeto que los de la misma sangre, según se desprende de las palabras de Apolo: "El lecho nupcial donde quiso el destino unir a los esposos es más sagrado que un juramento y lo guarda la justicia"(vv. 217-8).

Las Erinias representan el antiguo derecho familiar según el cual un asesino debía ser entregado a la familia del muerto para que ésta tomara venganza del crimen cometido¹⁷, Apolo y, posteriormente, Atenea, expresan una nueva concepción acerca de la justicia. Orestes, a instancia de Apolo, huye y se refugia en el templo de la diosa Atenea, en la ciudad de Atenas. Ya en el templo, el joven, a los pies de la estatua de la diosa se presenta como un suplicante y le promete la fidelidad de su tierra natal, Argos (vv. 289-91), promesa que se reiterará dos veces más¹⁸. Las Erinias, que han alcanzado a Orestes en el interior del templo, entonan su famoso himno en el que manifiestan ser rectos jueces (v. 312) y perseguir solamente los hogares en los que Ares golpeó a un familiar (vv. 354-6). Se definen (en singular) como deidades no desprovistas de honores a pesar de vivir bajo tierra, entre tinieblas οὐδ' ἀτιμίας κυρῶ, καίπερ ὑπὸ χθόνα τάξιν ἔχουσα καὶ δυσήλιον κνέφας (vv. 394-6). Planteado el conflicto entre ellas y Apolo, la diosa Atenea decide elegir jueces

¹⁷La noción de vengador de sangre es frecuente en diversas culturas. En el *Antiguo Testamento*, *Números XXXV* (9-29) se mencionan seis ciudades de asilo hacia las que podrá huir un homicida que ha matado involuntariamente, a fin de poder escaparse del vengador de sangre, es decir, del familiar encargado de vengar al muerto.

¹⁸Cf. vv.667-73 y 762-77. Según la opinión de C. D. Costa (1962, pp. 27-8) Esquilo apoyaba fervientemente una alianza entre Atenas y Argos, alentada por los partidarios del partido democrático, quienes se oponían a la política sustentada por Cimón, de amistad con Esparta.

que juzguen el crimen, ligados con un juramento y que constituyan un tribunal para siempre (vv. 482-4). En el segundo estásimo, las Erinias manifiestan su temor frente a este nuevo método de administración de justicia: "Si vence la causa de este matricida, nuevas leyes habrán trastornado el orden del mundo νῦν καταστροφαὶ νέων θεσμίων, εἰ κρατήσῃ δίκη τε καὶ βλάβη τοῦδε μητροκτόνου (vv. 490 ss). Vanamente se las invocará ya que la morada de la Justicia se derrumba (vv. 508-15)¹⁹. La parte central de este segundo estásimo ha sido llamado por W. Kranz una "parábasis trágica"²⁰: la relación entre el coro y el público es mucho más estrecha, aparece la segunda persona del imperativo, αἰνέσεις, αἶδεσαι un σοὶ λέγω, etc. En este canto las Erinias expresan que el miedo τὸ δεινόν es saludable y que se llega a la sensatez a través de un esfuerzo doloroso²¹. Brindan consejos sobre la conducta humana: no vivir una vida licenciosa ni sometida, respetar el altar de la Justicia, honrar a los progenitores y huéspedes (vv. 525-47). El hombre justo jamás ha de ser infeliz y el transgresor siempre será castigado (vv. 560-65). Durante el juicio, Orestes, auxiliado por Apolo, y las Erinias exponen sus argumentos. Las antiguas diosas aclaran (ya lo habían hecho en el v. 212) que no persiguieron a Clitemnestra porque ella asesinó a su esposo, un ser que no era de su misma sangre (v. 605). Apolo, por su parte, destaca que Orestes obró en justicia, puesto que él, como dios, jamás ordenó cosa alguna que no viniese de Zeus (vv. 616-9) y esgrime el famoso argumento biológico según el cual la madre es sólo nodriza del hijo que lleva en sus entrañas, siendo el padre quien engendra (vv. 663-6).

¹⁹Podría pensarse que estas ideas reflejaran la incertidumbre provocada por la reducción de poderes del Areópago. Éste era un antiguo consejo aristocrático, integrado por ex magistrados y destacadas figuras políticas. Gozaba de amplio poderes judiciales, como tribunal por derecho propio y como cuerpo consultivo de los arcontes en sus tribunales, y probablemente desempeñara gran parte de las funciones que posteriormente correspondieron al Consejo de los Quinientos. En el 462 a. C. el Areópago sólo conservó el derecho de juzgar los casos de homicidio, debido a la reforma impulsada por Efialtes. Para más datos cf. W. G. Forrest, 1988, pp. 181-2

²⁰Cf. W. Kranz, *Stasimon*, Berlin, 1933, p. 172.

²¹Idea semejante a la expresada por el coro en *Agamenón* vv. 176-8.

Previo al recuento de votos, la diosa pronuncia un discurso dirigido al pueblo ateniense en el que expresa las funciones de ese tribunal: "Por primera vez juzgarán hechos de sangre y de ahora en más subsistirá por siempre en el pueblo de Egeo este tribunal de jueces πρώτας δίκας κρίνοντες αἵματος χυτοῦ (vv. 682-90). Gracias a él, el respeto y el temor de los ciudadanos ha de contener la injusticia de día y de noche mientras los mismos ciudadanos no alteren las leyes ἐν δὲ τῶι σέβας ἀστώων φόβος τε ξυγγενῆς τὸ μὴ ἀδικεῖν...αὐτῶν πολιτῶν μὴ ἴπικαινούτων νόμους (vv. 690-3). "Si mezcláis con sucias y cenagosas corrientes el agua límpida, no tendréis donde beber" κακαίς ἐπιρροαῖσι βορβόρωι θ' ὕδωρ λαμπρὸν μιαίνων οὔποθ εὐρήσεις ποτόν (vv. 694-5)²². La diosa aconseja a los ciudadanos: "No rindáis culto ni a la anarquía ni al despotismo, pero no desterréis de la ciudad el temor ya que sin él, no hay observancia de la justicia" τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλευώ σέβειν καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν (vv. 696-9). Estas palabras constituyen casi un eco de lo expresado por las Erinias en los vv. 526-8, las dos generaciones de dioses coinciden en el mensaje al pueblo debido a la importancia del mismo y que, por otra parte, anticipa el camino de reconciliación y concordia entre los dos grupos de deidades²³. La diosa define las características del Areópago como las de un tribunal incorruptible, venerable, severo, que ha de velar constantemente por los que duermen (vv. 704-6).

²²K.J. Dover ("The political aspect of Aeschylus *Eumenides*" 1957) cree que estas palabras de la diosa no implican una posición conservadora por parte de la misma, sino un argumento sostenido por los partidarios del grupo democrático. Éstos solían invocar la tradición en medio de un programa de reformas, ya que ella implicaba la restitución del derecho original. Dover concluye (p. 234): "Thus Athena's words, so far from being a reproach against reform of the Areopagus or a warning against further reform, may well be an adaptation of arguments used by the reformers themselves"

²³C. Meier (*De la tragédie grecque comme art politique*, 1991, p. 146) afirma que en ninguna otra tragedia de Esquilo aparecen en escena dos personajes que defiendan con tanta insistencia una doctrina idéntica: "Mises ensemble, la déclaration d'Athéna et celle, si semblable, des Erinyes, signifient que la nouveauté, pour autant qu'elle soit mise en oeuvre avec sagesse, s'accorde avec le principe du seul ordre juste (...) Il signifie alors que le parti du milieu, la mesure, remporte la victoire et détient le pouvoir (...) Ancien et nouveau s'entremêlent harmonieusement".

Las Erinias advierten la posibilidad de ser reemplazadas por la nueva institución y amenazan con descargar su cólera sobre la ciudad (vv. 711-2). Antes de efectuar el recuento de votos, Atenea manifiesta el suyo a favor de Orestes y declara que éste ha de salir absuelto, aun en caso de igualdad de votos, cosa que así ocurre²⁴. Este resultado es significativo: el conflicto entre el viejo y el nuevo derecho ha sido resuelto sólo por diferencia de un voto. Las nuevas leyes han triunfado, pero las antiguas no pueden ser eliminadas, ya que representan un número importante de seres humanos sostenedores de las mismas y que deben adaptarse a esta nueva situación. La absolución de Orestes es una victoria de la *pólis* sobre las fuerzas cimentadas en la tradición de venganzas personales y modalidades ya anacrónicas con respecto a crímenes de sangre, situación que no se ha de repetir a partir de la instauración del Areópago. Las Erinias, humilladas por la victoria de los nuevos dioses "que han pisoteado las antiguas leyes" (vv. 778-9), amenazan arrojar su ponzoña sobre la ciudad. Atenea realiza varios intentos por aplacarlas, apela al poder de la Persuasión (la diosa Πειθώ) y se niega a utilizar la fuerza. Es la única entre los dioses que sabe dónde se halla el rayo de Zeus, pero desecha valerse del mismo (vv. 827-8). Les ofrece una sede y un santuario para ser honradas por todos los ciudadanos y enumera sus privilegios: un altar junto al templo de Erecteo, recepción de honores en las festividades por parte de hombres y mujeres (vv. 854-7). Las Erinias, tras un prolongado rechazo, interrogan a la diosa acerca de las características de sus privilegios. Palas contesta que obtendrán una morada exenta de infortunio, estarán presentes en la prosperidad de todas las casas y favorecerán la suerte de aquellos que les rindan culto (vv. 893-7). Las Erinias aceptan y su cólera cesa (v. 900). Atenea les indica las bendiciones que

²⁴C. Meier en "The *Eumenides* of Aeschylus and the Rise of the Political", p. 107 comenta: "Only one thing is certain, Athene's decision is partial, for she expressly sates that, having no mother herself, she is bound to side with the male—which means that she is obliged to side with the new order, and hence with Orestes. This is the only occasion in the play when the goddess takes side so obviously and—as Reinhardt remarks— in such a way as almost to out do the partiality of Apollo".

deben pedir para los atenienses: nobles victorias, abundancia de frutos y rebaños, bienestar de los retoños (vv. 903-9), pero a los malvados, afirma la diosa, hay que destruirlos “porque yo amo a los hombres a la manera de un jardinero y la semilla de los buenos debe apartarse de los malos” (vv. 910-12)²⁵. La diosa atribuye la victoria a Zeus *Agoraios*, protector del *ágora*, lugar de las asambleas públicas, con lo que otorga un tinte político a todo este suceso²⁶. Las Erinias entonan un canto de bendiciones para la ciudad a la que desean prosperidad, abundancia, una vida pacífica alejada de luchas fratricidas y contiendas vengativas (vv. 938-47; 956-67; 976-87, 996-1002, 1014-20). La nueva morada de las diosas es una sede subterránea (v. 1007) a la que descienden acompañadas por un cortejo y en la que recibirán honores y sacrificios (vv. 1034-7). Esquilo nunca llamó a estas diosas Euménides, sino que, según la hipótesis de la pieza, fue Orestes quien les dio esa denominación *Ορέστης τὰς δὲ Ερινύας πρᾶννας προσηγόρευσεν Εὐμενίδας*. Esquilo debió inspirarse en el culto a las Semna..., las diosas venerables, objetos de culto en Atenas ubicado en una gruta junto al Areópago²⁷ y basándose en la tradición mítica de las

²⁵J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet (*Mito y tragedia...* pp. 158-9) comentan que la transformación de Erinias en diosas benefactoras no cambiará su naturaleza. Son divinidades de la sangre y de lo salvaje que se transforman en protectoras de la vegetación, de los cultivos, de la crianza de animales y de hombres “pero lo salvaje sigue existiendo en el interior de la ciudad, porque Atenea acepta el “programa “ de las Erinias: “ni anarquía ni despotismo, que el temor siga existiendo junto al respeto...” (vv. 525-6 y 696). Solmsen (op. cit., p. 201) en cambio, cree en una esencial transformación de las Erinias: [...] “once admitted as honorary citizens the Furies could not remain what they had been. Previously they had agreed to keep their hands of the righteous, now they will lavish on them an abundance of good”.

²⁶Cf. C. Meier (*De la tragédie grecque...* p. 146): “Puisque ce succès est attribué à l’action de Zeus Agoraios, l’histoire tout entière apparaît comme un processus politique, ou du moins comme une succession de décisions politiques”.

²⁷Wilamowitz (*Griech. Trag.* 2.219) sostiene que las Euménides fueron veneradas en un comienzo en diversos lugares del Peloponeso y que su culto debió ser introducido en Atenas por los Eupátridas. Algunos editores piensan que en esta pieza debió ser Atenea quien cambió el nombre de Erinias en Euménides, habiéndose perdido esos versos (Hermann ve una laguna después del v. 1027 y Harpócrates afirma: *Αισχύλος ἐν Εὐμενίαιν εἰπὼν τὰ περὶ τὴν κρίσιν τοῦ Ορέστου φησὶν ὡς ἡ Αθηνᾶ πρᾶννασα τὰς Ερινύας ὥστε μὴ χαλεπῶς ἔχειν Εὐμενίδας ὀνόμασεν*). *Σεμναί* era el nombre usual en Atenas para las Erinias, cf. Paus.I.28.4 *πλησίον δὲ ἱερὸν θεῶν ἔστιν ἃς καλοῦσιν Αθηναῖοι Σεμνάς, Ησίοδος δὲ Ερινύς ἐν Θεογονίαι*.

Erinias con su doble faz de diosas implacables, perseguidoras de los seres humanos por un lado, y de deidades bienhechoras por el otro, culminó su trilogía con una tragedia "política". Es difícil determinar si realmente fue Esquilo el primero en relacionar el mito de Orestes con el Areópago. Una antigua tradición contaba el juicio de Ares por la muerte de Halirrotoio llevado a cabo en el Areópago con doce dioses como jueces. Lo que sí se puede aceptar, sin duda alguna, como innovación de Esquilo es el jurado conformado por seres humanos y la importancia de esta institución en el desarrollo de la *pólis* (el Areópago será "un baluarte defensor del territorio y de la *pólis*, ἔρυμά τε χώρας καὶ πόλεως σωτήριον" vv. 701ss).

En *Euménides* el poeta trágico logró describir no sólo la evolución de una sociedad matriarcal a una patriarcal sino también la organización de un nuevo orden cívico en el que deben coexistir todas las tendencias dentro del sistema de la *polis*. La reducción de los poderes del Areópago, la agitación política, la relación con el exterior, se entrelazan con el mito de Orestes. No hay acuerdo entre los helenistas con respecto a las ideas políticas de Esquilo²⁸, pero a partir de esta última pieza de la trilogía se infiere el anhelo del poeta por buscar una reconciliación y convivencia de fuerzas opuestas. Al enlazar la historia mítica del juicio de Orestes y las Erinias con la institución del tribunal del Areópago, limitado a juzgar hechos de sangre, Esquilo fusiona el pasado mítico con el presente y el futuro y ofrece a Atenas una perspectiva de eternidad.

3. Testimonios de otros autores con respecto a las Erinias-Euménides

Tucídides I 126, 11 atestigua la presencia de un altar consagrado a las Σεμναί en el que se refugiaron Cilón y sus compañeros, pero, a pesar de ello fueron asesinados por los Alcmeónidas καθεζομένους δέ τινας καὶ ἐπὶ τῶν σεμνῶν θεῶν τοῖς βωμοῖς ἐν τῇ παρόδῳ ἀπεχρήσαντο. Aristófanes menciona en dos ocasiones el altar consagrado a las Σεμναί como lugar de

²⁸Al respecto cf. A. M. Bowie "Religion and Politics in Aeschylus *Oresteia*", *CQ* 43, 1993, p. 10.

refugio: *Caballeros* 1312 ἐς τὸ Θησεῖον πλέούσαις ἢ πὶ τῶν σεμνῶν θεῶν y *Tesmoforias* 224 ἐς τὸ τῶν σεμνῶν θεῶν. Demóstenes XXIII 66 recuerda el pedido de justicia del dios Poseidón por la muerte de su hijo Halirroto, asesinado por Ares quien fue juzgado en el Areópago, frente a un tribunal constituido por doce dioses, los mismos que juzgaron a Orestes y a las Erinias τοῦτο μὲν τοίνυν τὰ παλαιά, ἐν μόνῳι τούτῳι τῷ δικαστηρίῳ δίκας φόνου θεοὶ καὶ δοῦναι καὶ λαβεῖν ἤχιωσαν καὶ δικασταὶ γενέσθαι (...) λαβεῖν μὲν Ποσειδῶν ὑπὲρ Ἀλιρροθίου τοῦ υἱοῦ παρ Ἀρέως, δικάσαι δ' Εὐμενίσιν καὶ Ορέστησι οἱ δώδεκα θεοὶ. El poeta trágico Eurípides introduce algunas innovaciones con respecto a Esquilo: en *Electra* (vv. 1258 ss) los Díoscuros recuerdan la colina de Ares en la que los dioses emitieron justicia por primera vez por el asesinato de Halirroto y anticipan a Orestes que saldrá absuelto de su juicio y “las diosas terribles, poseídas de furor por tal motivo, volverán a la tierra que se abrirá cerca de esa colina” δεινὰ μὲν οὖν θεαὶ τῷιδ ἄχει πεπληγμέναι πάγον παρ' αὐτον (vv. 1269-70). En *Ifigenia en Taúride* Orestes relata a Ifigenia el juicio celebrado en Atenas cuyo veredicto no fue aceptado por todas las Erinias. Las que estuvieron de acuerdo levantaron un templo junto al tribunal; las que no aceptaron el veredicto, prosiguieron con la persecución a Orestes, quien debió retornar a Delfos a fin de solicitar ayuda de Apolo ὅσαι δ' Ερινύων οὐκ ἐπεισθησαν νόμῳι δρόμοις ἀνιδρύτοισιν ἠλάστρου μ' αἰεὶ (vv. 968ss).

La pieza póstuma de Sófocles, *Edipo en Colono*, ofrece un testimonio interesante del culto de dichas diosas. El anciano Edipo con su hija Antígona se encuentran en Colono, en un bosque sagrado “que poseen las temibles diosas de la Tierra y de la Tiniebla” αἱ γὰρ ἔμφοβοὶ θεαὶ σφ' ἔχουσι, Γῆς τε καὶ Σκότου κόραι (vv. 39-40). Estas divinidades, explica un habitante del lugar, son las Euménides “que ven todo” τὰς πάνθ' ὀρώσας Εὐμενίδας (v. 42). Posteriormente Edipo las invoca como diosas augustas de terrible mirada ὦ πότνια δεινῶπες (v. 84) y les ruega no ser crueles ni con él ni con Apolo (v. 86). El corifeo hace salir a Edipo de este bosque en el que debe reinar el silencio, hacia otro lugar en el que le sea posible contar su historia (vv. 163-9) mientras da detalles del culto a estas diosas: se teme pronunciar su nombre, las plegarias se realizan en

silencio o en el pensamiento (vv. 128-32). Por consejo del coro, Edipo debe realizar un sacrificio de purificación a estas diosas que se lleva a cabo con libaciones de agua de una fuente sagrada y miel sin vino, en crateras hechas por un artesano experto, cuyos bordes deben adornarse con un vellón de lana recién cortado. Tras verter las libaciones, Edipo, con ramas de olivo en sus manos, debe pronunciar la siguiente plegaria en voz baja: “Como os llamamos Euménides, recibid propicias a un suplicante que solicita su salvación” “ὡς σφας καλοῦμεν Εὐμενίδας, ἐξ εὐμενῶν στέρνων δέχεσθαι τὸν ἱκέτην (vv. 466-92)²⁹”.

4. Lugares de culto

Pausanias (I 28,59), al hablar del Areópago, señala la proximidad del altar de las Σεμναί y advierte que sus estatuas no presentan un aspecto más terrible que la de los dioses infernales que se encuentran a su lado τοῖς δὲ ἀγάλμασιν οὔτε τούτοις ἔπεστιν οὐδὲν φοβερὸν οὔτε ὅσα ἄλλα κεῖται θεῶν τῶν ὑπογαίων κεῖται; en VII 25, 2 brinda un nuevo testimonio de este altar Λακεδαιμονίων (...) ἀθροισζομένων ἐπ’ αὐτοὺς τῶν Αθηναίων καταφεύγουσιν ἐς τὸν Αρειον πάγον καὶ ἐπὶ τῶν θεῶν αἱ Σεμναὶ καλοῦνται τοὺς βομούςς. También menciona otros lugares de culto fuera de Atenas: en Corinto, Sicyón, nombra el bosque sagrado y el templo consagrado a las diosas llamadas Σεμναί por los atenienses y Euménides por los habitantes de Sicyón (...) καὶ ἐν τῇ ἀριστεαῖ διαβάσει τὸν Ασωπόν, ἔστιν ἄλλος πρῖνων καὶ ναὸς θεῶν ἅς Αθηναῖοι Σεμνάς, Σικυώνιοι δὲ Εὐμενίδας ὀνομάζουσι. (II, 14,4). Se refiere también al templo de las Euménides en Kerynia, construido, según dicen, por Orestes. En él se encuentran imágenes femeninas artísticamente elaboradas que representarían a las sacerdotisas de las diosas según los habitantes del lugar κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον ἐς τὸ ἱερῶν γυναικῶν εἰκόνες λιθοῦ τε εἰσιν εἰργασμένοι καὶ ἔχουσαι τέχνης εὖ ἐλέγοντο δὲ ὑπὸ τῶν ἐπιχωρίων ἱέραει ταῖς εὐμενίσιν αἱ γυναῖκες γενέσθαι (VII 24,7). Pausanias brinda información detallada del

²⁹Apolodoro (III 5, 9) menciona la llegada de Edipo y Antígona a Colono al templo sagrado de las Euménides, donde fue recibido como suplicante por Teseo y poco después falleció.

templo construido en Mesenia a las diosas llamadas Μανίαι, las que el autor considera un sobrenombre de Euménides (Μανίαι aludiría a la locura que las diosas provocaron en Orestes) καλοῦσι δὲ καὶ αὐτὰς τὰς θεὰς καὶ τὴν χώραν τὴν περὶ τὸ ἱερόν Μανίαι. Δοκεῖν δὲ μοι θεῶν τῶν εὐμενίδων ἔστιν ἐπίκλησις. Cerca del templo se halla un montículo pequeño con un dedo de piedra. El nombre del montículo es Monumento del Dedo. Se dice que Orestes, enloquecido, devoró uno de sus dedos (ἐνταῦθα ἔκφρονα Ορέστην γενόμενον λέγουσιν ἓνα τῆς ἐτέρας τῶν χειρῶν ἀποφαγεῖν δάκτυλον³⁰). Un lugar vecino recibe el nombre de *Ake* (curación) debido a que en ese lugar Orestes se curó de su enfermedad τούτῳ δὲ ἔστιν ἕτερον συνεχῆς χωρίον Ἀκη καλούμενον, ὅτι ἐγένετο ἐν αὐτῷ τῆς νόσου τῷ Ορέστη τὰ ἰάματα. Allí mismo hay un templo de las Euménides, πεποιήνται δὲ Εὐμενίσι καὶ αὐτόθι ἱερόν quienes se le aparecieron a Orestes negras, mientras estaba en pleno acceso de locura ταύτας τὰς θεὰς, ἥνικα τὸν Ορέστην ἔκφρονα ἔμμελλον ποιήσῃν, φασὶν αὐτῷ φανῆναι μελαίνας. Una vez que el joven devoró su dedo se mostraron blancas y éste recobró la razón ὡς δὲ ἀπέφαγε τὸν δάκτυλον, τὰς δὲ αὐθις δοκεῖν οἱ λευκάς εἶναι, καὶ αὐτὸν σωγρονῆσαι τε ταῖς λευκαῖς. Los habitantes acostumbran ofrecer sacrificios a las Gracias en el mismo lugar ὁμοῦ δὲ αὐταῖς καὶ Χάρισι θύειν νομίζουσι (VIII34, 1-3).

5. Las Erinias en el arte³¹

En Argos se encuentran tres bajorrelieves en honor de las Euménides. Uno de ellos representa a tres Euménides, con largas vestiduras y una serpiente en una mano y una flor en la otra. Delante de ellas, en actitud suplicante, esté el marido junto con su mujer y en la parte superior una inscripción aclara que se trata de un ruego. Probablemente las diosas estén

³⁰Una vez cometido un asesinato, el homicida debía purificarse mediante el sacrificio de un cerdo, el cumplimiento de ritos de purificación e, inclusive, ir al desierto. En el caso de asesinato de la madre no bastaban los medios comunes de purificación, sino que el asesino debía arrancarse el dedo de un mordisco (Cf. R. Graves, *Los mitos griegos*, Bs. As., Losada, 1962, p. 76).

³¹Basamos la información en el artículo de J. A. Hild, citado anteriormente.

invocadas como protectoras de la familia, dadoras de fecundidad y bienestar de los niños. El fragmento citado de Pausanias (I 28,5) refiriéndose a las imágenes de las diosas en el Areópago, que no manifiestan nada terrorífico en su aspecto, probablemente esté influido por la concepción de las diosas como benefactoras tal como aparece al final de las *Euménides* de Esquilo.

La imagen aterradora de las Erinias comienza a partir de Esquilo (cf. las descripciones de las mismas en *Coéforas* y al comienzo de *Euménides*). A partir de testimonios basados en ánforas y vasos, Hild distingue dos clases de representaciones: en unas las diosas llevan largas túnicas y serpientes en las manos; en otras llevan túnicas cortas y serpientes no sólo en sus manos sino también en los cabellos, pueden llevar antorchas. En los sarcófagos etruscos aparecen provistas no sólo de antorchas sino también de espadas. En las representaciones romanas las Erinias se encuentran ligadas a leyendas, la más frecuente es, precisamente, la de Orestes, luego la de Edipo y sus hijos, Medea, Meleagro, etc.

c. Conclusión

Las Erinias-Euménides, deidades poseedoras de una doble naturaleza, fueron objeto de un culto que repetía sus mismas características. En Atenas, veneradas como Σεμναί, tenían un santuario próximo al Areópago, ubicado en una cueva que recordaba su origen ctónico. Esquilo tomó el mito de estas deidades, profundamente arraigado en la tradición mítica griega —a juzgar por los testimonios de Pausanias y de otros que atestiguaban los santuarios en los que se les rendía culto— y lo reelaboró en su trilogía que culminaba con una reconciliación de diversas fuerzas en conflicto. Las Erinias no sólo representaban una modalidad anacrónica de efectuar justicia, sino a otro tipo de sociedad que debía cambiarse frente a una nueva realidad, sin desaparecer de la misma, pero modificando su esencia. El motivo de esta transformación ha sido y sigue siendo tema de discusión. El vínculo de Esquilo con los misterios de Eleusis podría ser una causa. Esa

explicación es sustentada por W. Jaeger en *Paideia*³². J. P. Vernant– P. Vidal-Naquet, en cambio, restan importancia a esta evolución puesto que sugieren que la transformación de las Erinias en Euménides no ha de cambiar su naturaleza, salvo que, a partir de ese momento, protectoras del crecimiento tienen derecho a las primicias³³. V. Di Benedetto duda de la identificación de las Erinias con las Euménides y destaca (de manera coincidente con los dos últimos autores mencionados) que en el final de la pieza ellas no abandonan su naturaleza terrible y tremenda, presente en toda la obra³⁴. La tragedia, como se expresó anteriormente, partía de un mundo mítico, instalándose en la Atenas de fines del siglo VI a.C. Esquilo es el poeta trágico que reflejó con mayor transparencia la realidad de su época: en sus obras "no se trata de historia, sino de una dramatización del presente"³⁵. *Euménides* no deja ninguna duda al respecto.

Bibliografía

- Bowie, A. M., "Religion and Politics in Aeschylus *Oresteia*" *Classical Quarterly*, XLIII, 1993, pp. 10-31.
- Costa C. D. N., "Plots and Politics in Aeschylus", *G&R*, 1962, IX 1, pp. 23-34.
- Daremberg M. Ch. et Saglio E., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Librairie Hachette, 1900.
- Di Benedetto, V. *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978.
- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, versión española de María Araujo, Madrid, Alianza Universidad, 1981²
- Dover, K. J., "The Political Aspect of Aeschylus *Eumenides*" *The Journal of Hellenic Studies* LXXVII, 1957, pp. 230-237.
- Forrest, W. G., *Los orígenes de la democracia griega*, versión española de P. López Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 1988.
- Graves, R., *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1982.

³²Cf. vol. I "El drama de Esquilo", pp. 255-283.

³³Op. cit., tomo I, p. 158.

³⁴Cf. *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, 1978: "Molto problematica è anche la questione della identificazione delle Erinni con le Eumenide (...) Di Eumenidi semplicemente non si parla: l'ipotesi che ciò avvenisse dopo una lacuna da postulare dopo il v. 2027 non ha nessun fondamento e l'ipotesi stessa di una lacuna non appare giustificata" (p. 275).

³⁵J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, op. cit., tomo II, p. 109.

- Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, versión de J. Xirau, México, FCE, 1946².
- Meier, C., *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- *The Greek Discovery of Politics*, London, Harvard University Press, 1990.
- Roscher, W. H., *Ausführliches Lexicon ds Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1884-1937 (repr. Hildesheim, Olms, 1965).
- Solmsen, F., *Hesiod and Aeschylus*, London, Ithaca, 1949.
- Vernant J. P. Vidal-Naquet P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, versión española de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1987.
- West, M. L., *Hesiod. Works and Days*, Oxford Clarendon Press, 1990.

EL MITO DE ASHINÁ: UNA VARIACIÓN DEL TEMA PROMETEICO ENTRE LOS CHACOBO

FEDERICO BOSSERT y
DIEGO VILLAR

I. Introducción

En 1971, el etnólogo alemán Heinz Kelm encontró un mito entre los chacobo del noroeste de Bolivia que narraba el robo del fuego y las plantas cultivadas, perpetrado por los hombres primordiales a una vieja egoísta y caníbal llamada Ashiná. En lo profundo de la selva amazónica, Kelm descubrió —o creyó descubrir— una variación sobre el tema prometeico. A veces, las referencias a la mitología clásica pueden tener, en el estudio de los mitos, la sugestión de un sortilegio, que pretende desnudar la “esencia” de los hechos cuando en realidad los transfigura. No obstante, como contrapeso, el antropólogo cuenta con una ventaja importante: como decía Malinowski, tiene a mano al hacedor de mitos. Las conclusiones de Kelm eran, tal vez, precipitadas; no porque no existieran notables similitudes entre ambos relatos, sino porque no se basaban en un análisis concreto y exhaustivo del mito de Ashiná. Al profundo conocimiento y las innumerables discusiones acerca del mito de Prometeo, acumulados por generaciones de helenistas, la etnografía de los chacobo no puede contraponer, por el momento, un tratamiento comparable del relato mencionado. Este trabajo se propone, tan sólo, comenzar esa tarea.

Digamos, para empezar, algo sobre el grupo étnico. Los chacobo son miembros de la rama sudoriental de los Pano, una familia lingüística muy extendida en la amazonía de Brasil, Perú y Bolivia. Su número actual es de quinientas personas,

distribuidas entre ocho pequeñas comunidades que podemos encontrar en el departamento de Beni, en el norte de Bolivia. Tradicionalmente, han basado su subsistencia en el cultivo de mandioca y maíz, complementando esta actividad con la caza montaraz y la pesca mediante el barbasco.

Lo que aquí haremos, entonces, será analizar uno de sus mitos, aquel que explica el origen del dominio del fuego, siguiendo la clave de la clásica oposición entre "naturaleza" y "cultura". Ahora bien, un estudio de este tipo -lo sabemos- tiene muchas posibilidades de ser acusado, con toda justicia, de acérrimo estructuralismo; pero Lévi-Strauss ya ha cosechado demasiados enemigos por su propia cuenta como para padecer semejantes vindicaciones. De manera que conviene aclarar cuáles son las pocas herramientas teóricas que tomaremos de esta escuela.

En primer lugar, la concepción lévi-straussiana del mito nos permite hacer frente al problema de la compleja relación que los mitos mantienen con la sociedad que los acuña. Según sabemos, la más extrema lectura "funcionalista" de los mitos, que veía en ellos meros mecanismos de la reproducción del grupo, desvanecía su especificidad, convirtiéndolos en un elemento más que, como muchos otros, contribuye al funcionamiento del sistema social. Pero es evidente que los mitos no son simplemente un fondo de máximas pedagógicas, de simples confirmaciones del orden social; entre los chacobo -como entre los griegos- la multitud de crímenes sin castigo y uniones incestuosas que pueblan la mitología desmienten ese propósito. La función del mito sería, más bien, *intelectual*: es una herramienta del pensamiento, un medio mediante el cual quienes lo conocen y lo viven estructuran y ordenan la realidad.

También tomamos del estructuralismo una solución para el problema de las variantes del relato. Este trabajo se basa en materiales etnográficos que han sido recogidos en distintas comunidades chacobo a lo largo de varias campañas de investigación realizadas por antropólogos del Centro Argentino de Etnología Americana, desde 1973 hasta la actualidad. En algunos pocos casos, incluso, hemos cotejado estos materiales, así como los resultados de nuestras propias campañas en 1999, 2000 y 2001, con las observaciones realizadas en otras áreas o

en otros períodos: en 1923 por el barón Erland Nordenskiöld, en 1971 por Heinz Kelm, y en toda la década del setenta por el misionero Gilbert Prost. Como sea, veintisiete años son, aun en el ámbito rural boliviano, tiempo suficiente para que el paso de las generaciones, la tarea evangelizadora y la educación pública hayan dejado su marca en el cuerpo de los mitos. La naturaleza del material mitográfico del que entonces disponíamos nos impuso como condición previa a cualquier análisis ensayar una respuesta a la cuestión de las variaciones que encontrábamos entre las dieciocho versiones registradas del mito de Ashiná, que en algunos casos llegaban a ser enormes. La lección de la entografía clásica es muy clara en este sentido. Contra la uniformidad estereotipada y la ausencia de variaciones, que se advierten por lo general en los grandes sistemas mitológicos del siglo XIX, la etnografía nos ha enseñado que, al coleccionar una narrativa mítica, se debe evitar caer en la generalización y homogeneización del universo discursivo, el cual se destaca precisamente por su complejidad, su dinámica, su fluidez y su maleabilidad. En otras palabras, resulta ilusorio y vano buscar una versión “correcta”, “original” o “verdadera” de los mitos, respecto de la cual las variaciones serían simples “desvíos” atribuibles a casualidades, olvidos, negligencias, ignorancia de los narradores o circunstancias coyunturales. Incluso quienes —como Radin, Kirk o Goody— enfatizan la *performance* oral del mito y por ende tratan de ver en éste un libre juego de narradores, reconocen que éste opera dentro de reglas establecidas. En otras palabras, que un mito, aun cuando no sea un “texto” que debe repetirse con la mayor exactitud posible, limita un campo de sentido que no puede ser traicionado, y posee límites más allá de los cuales un relato particular se convierte en otro, o bien deja de ser un mito. Según esta idea, las variaciones, en tanto sean consideradas por los nativos como versiones de un mismo relato, ya no pueden ser estudiadas como un mero juego de la imaginación de los narradores. ¿Qué son, entonces?

Edmund Leach ofrece una respuesta que conviene poner a prueba. Supongamos, nos dice, que un emisor A quiere enviar un mensaje a un receptor B a través de un área ruidosa. Para hacerlo, gritará el mensaje varias veces, formulándolo de varias

maneras; así, el emisor obtendrá una idea incorrecta en partes de cada grito individual, pero llegará a comprender el mensaje cuando compare todos los gritos, pues las partes que se hayan perdido en unos permanecerán en otros. Siguiendo esta idea, aquí vamos a considerar que todas las versiones registradas son al mismo tiempo válidas e inevitablemente fragmentarias; por lo tanto, no vamos a intentar deslindar una versión "pura". El relato que ofreceremos a continuación, sencillamente, resume la historia narrada por la gran parte de las versiones. Luego, a lo largo del análisis subsiguiente, nos ocuparemos de consignar las variaciones y, sin tomarlas *a priori* como un juego gratuito de la imaginación, intentaremos explicarlas. La idea sería, en pocas palabras, que las variaciones no se apartan del sentido del mito sino que lo aclaran, que contribuyen a su comprensión. O bien, que un mito aislado es ininteligible para nosotros; y, lo que es más grave, para los propios nativos.

Todo esto suena muy cercano al programa estructuralista. Sin embargo, nuestras modestas comparaciones no buscan aislar relaciones formales de inversión, homología u oposición; no buscan reducir el sentido del mito a una gramática fundamental, ni intentan tampoco "decodificar" el relato, sino que procuran *comprenderlo*, restituir su sentido al ubicar sus términos en las categorías nativas de pensamiento que se encuentran en él y que los mismos chacobo utilizan para captar su mensaje. Aplicar el método estructural para el análisis de un mito implica, para empezar, buscar sus transformaciones a través de una enorme cantidad de relatos de las sociedades vecinas. Nuestras metas son mucho más modestas: estudiaremos *un* mito, comparando *algunos* de sus aspectos con prácticas y creencias *del mismo grupo*; es decir, con algunos de los contextos culturales que le confieren sentido, como lo son otras narraciones, rituales, clasificaciones cosmológicas, las ideas sobre el consumo y aun la onomástica. No intentaremos, entonces, construir "mitemas" a la usanza lévi-straussiana: trataremos de mostrar, tan sólo, que a las variaciones —sea entre versiones de un mito o entre mitos distintos— subyace un universo de coherente cuyo sentido puede ser rastreado en muchas otras creencias y prácticas chacobo, y que los mitos tienen la virtud de exponer con mayor lucidez y claridad.

II. El mito de Ashiná

Conozcamos, entonces, el mito de Ashiná.

Antes, los chacobo no tenían fuego, ni mandioca, ni maíz. Cuando cazaban, debían comer la carne cruda o bien seca por exposición al sol y, no obstante disponían de tierras fértiles, no podían sembrar nada en ellas pues carecían de semillas. En la misma región vivía una anciana, la cual parecía ser una chacobo y hablaba el idioma, pero que en realidad era distinta, "de una raza diferente". Esta mujer, llamada Ashiná, poseía el fuego y podía sembrar, pero se negaba a compartir su riqueza con los hombres. Cuando éstos se acercaban a pedir mandioca o maíz, ella les daba maíz asado y ramas de mandioca chamuscadas, las cuales no sirven para sembrar. Por otro lado, cuando intentaban acercarse sigilosamente al sembradío para robar, eran descubiertos y delatados por el pájaro *tareche*, el cual vivía allí y alertaba a la vieja, quien podía inmovilizar a los hombres a la distancia. Éstos perdían el control de sus piernas, y se veían forzados a sentarse en el piso y esperar, aterrados. Entonces Ashiná salía de su casa con una canasta, en la cual metía al frustrado ladrón, y luego lo hervía en una olla y lo devoraba.

Un día, mientras Ashiná estaba sembrando, un personaje que era un grillo, pero también era humano, tomó una de las semillas arrojadas y escapó cavando un profundo pozo en la tierra. La vieja hirvió agua y la derramó en el agujero; pero el grillo había conseguido escapar hasta la zona de los chacobo, donde plantó la semilla. Rápidamente creció una sola planta, de enormes proporciones, de la cual surgieron todas las variedades del maíz: el duro, el colorado, el blando, el negro. Los hombres, entonces, trabajaron en grupo para construir un cerco y para evitar que el viento tumbara la planta. Y, en lugar de comer las semillas inmediatamente, las sembraron y luego repartieron el producto, para que todos pudieran sembrar sus terrenos. Sin embargo, aún carecían del fuego, indispensable para hervir el maíz y hacer la chicha.

Un día, cuando comenzaba a llegar el viento sur, mientras Ashiná descansaba en su hamaca el mismo *tareche* que protegía el sembradío, y que en aquella época poseía un

pico tan largo como el tucán, tomó una brasa del fuego y la llevó volando hasta donde estaban los chacobo, protegiéndola en un árbol seco. Durante el vuelo, el calor de la brasa consumió su pico, que redujo su tamaño hasta alcanzar las dimensiones que hoy posee. Advirtiéndolo el hurto, Ashiná provocó una tormenta, con vientos y lluvia, para apagar el fuego robado; pero fue en vano. Los chacobo poseían ahora el fuego, pero lo miraban con temor y no sabían qué hacer con él. Fue un anciano quien caminó hasta el árbol, tomó el fuego tapándolo con un trapo seco, lo escondió en su casa, y luego lo repartió entre los hombres, que a su vez lo repartieron entre todos los grupos.

Cuando Ashiná tenía un hijo, lo hervía en una olla y luego lo devoraba. Sin embargo, por alguna razón perdonó la vida de uno de ellos, llamado Wirika, quien creció y vivió en la casa de su madre. Wirika era un chacobo, y se casó con una mujer. Alguna vez salvó a los hombres, que eran capturados cuando intentaban robar mandioca o maíz, de la muerte en manos de la vieja. Sin embargo, cuando sus nietos alcanzaban una edad cercana a los dos años, Ashiná aprovechaba el primer descuido de su hijo y su nuera para comérselos hervidos. Cierta vez, cuando Wirika había salido a cazar, su mujer fue a buscar leña e, imprudentemente, dejó a su hijo —a quien habían conseguido proteger a lo largo de muchos años— al cuidado de la vieja. Ésta no desaprovechó la oportunidad y se lo comió. Cuando Wirika regresó, Ashiná afirmó que el niño se había marchado, pero la mujer lo puso al tanto de lo que había ocurrido y él decidió asesinar a su madre. En primer lugar, intentó golpearla con un hacha y con un machete, pero Ashiná se escupía a sí misma y su cuerpo se volvía tan duro como la piedra —o acaso se volvía piedra. Tampoco las flechas o los golpes con el arco conseguían herirla. Cansado de la situación, Wirika buscó chonta (*wanina*) y su mujer preparó chicha con ella. Wirika comenzó a tocar el bombo y ambos bailaron; entonces las gallinas, las parabas, los tareches, las pavas y todas las demás aves del cielo bajaron a beber, y luego regresaron al cielo llevando con ellos a la pareja, que nunca más regresó a la tierra. Al enterarse de la partida de su hijo, Ashiná lloró.

Los chacobo decidieron que era necesario matar a la vieja, puesto que aún carecían de mandioca, y comenzaron a espiarla.

Finalmente, concibieron un plan. Mientras Ashiná se encontraba barriendo el suelo y llorando la partida de su hijo, algunos hombres cavaron un profundo pozo en el medio de la casa. La trampa dio resultado: la vieja cayó en el pozo y murió, transformándose en una clase de tatú llamada *pejichi*, y este animal debió vivir en pozos para siempre. Un número de hombres que allí estaba comenzó entonces a reír y a gritar. Éstos fueron transformados en aves y animales. Los primeros pintaron con urucurú rojo y negro las partes de su anatomía que hoy poseen ese color: el burgo se pintó la cara; el mutún, la nariz y las canillas; la pava, las canillas y la cabeza. Por otro lado, los que fueron trocados en animales asimilaron a su cuerpo los objetos de Ashiná: el oso bandera, tomó la escoba como cola, la tortuga utilizó el tiesto como caparazón, y el mismo tatú usó su canasta con ese fin. Los hombres que no se habían reído, arrancaron la mandioca del sembradío de la vieja y corrieron con sus familias para decirles que no gritaran, pues de otro modo serían transformados.

III. Análisis del mito

Como hemos anunciado, aquí vamos a leer en el mito un tratamiento sobre el problema del *pasaje de la naturaleza a la cultura*. La idea no tiene nada de novedosa: la etnología nos muestra que esta cuestión está formulada en los sistemas de pensamiento de un enorme número de sociedades, y que el medio más común de esa formulación es el mito. En efecto, el enigma que parece obsesionar a muchas sociedades indígenas americanas es el de las rupturas y continuidades entre la humanidad y la no-humanidad, dilema representado por la animalidad de los personajes míticos, pero también por su divinidad.

En esta línea de análisis, entonces, vamos a intentar leer en el mito la formulación de una pregunta y el ensayo de su respuesta: ¿en qué sentido el hombre es similar y distinto de los dioses y los animales? En particular, trataremos de mostrar que el mito puede ser separado en niveles o "códigos": el alimenticio, el cosmovisional y el sociológico. Y que, en cada uno de estos lenguajes, se plantea ese mismo problema fundamental.

1. El código alimenticio

a) *Lo crudo y lo cocido*

Comenzaremos, pues, por analizar qué términos toma la oposición entre “naturaleza” y “cultura” en el código culinario, en las representaciones relativas al consumo y la preparación de alimentos. Para hacerlo, vamos a echar mano a una idea ya clásica y considerar que las categorías empíricas referidas a la cocina, que aparecen en el mito -como son las de “crudo”, “cocido” o “hervido”- pueden ser tratadas como herramientas conceptuales para conformar ideas abstractas y complejas.

Si bien quienes relatan la historia de Ashiná suelen alterar el orden de los episodios, lo que en todas las versiones se mantiene inalterable es el tránsito entre una situación inicial hacia otra final, las cuales son inversas entre sí, y cuyos términos conviene estudiar por separado. En el momento inicial, aparece una clara oposición entre dos categorías de personajes: Ashiná y los chacobo. ¿Cuáles son sus respectivos hábitos alimenticios? La primera posee el maíz, la mandioca y el fuego; gracias a este último, puede consumir sus alimentos, sean animales o vegetales, hervidos, *cocidos*. Los segundos, por el contrario, no poseen el fuego; se ven reducidos a consumir carne *cruda* o bien alimentos *quemados*, como la carne secada al sol y los vegetales que Ashiná acepta darles. En el momento final, la situación se invierte. Los chacobo son ahora los dueños del fuego, comen la carne hervida y preparan la chicha, lo cual implica una abundancia de maíz o mandioca; Ashiná, reducida en el final del relato a un estado animal al ser transformada en *pejichi*, se alimentará con hierbas *crudas*, con alimentos sin procesar. ¿Qué significa esta inversión?

Sin intentar trazar comparaciones que sería largo y enojoso justificar, observemos otros mitos sobre el origen del fuego de la región amazónica, con el sólo objeto de resaltar, mediante el contraste, algunos aspectos de nuestro relato. En los mitos de las tribus pertenecientes al grupo ge, de Brasil, volvemos a encontrar los mismos rasgos fundamentales que vemos en el relato de Ashiná, aunque con algunas diferencias significativas. También aquí se plantea una progresión entre dos momentos. En el primero, encontramos que los hombres no conocen el fuego

(ni el arco y las flechas) y comen carne cruda. El jaguar, en cambio, sí posee esos bienes. Está casado con una humana, y adopta a un joven como hijo adoptivo, a quien transmite el uso del arco y le enseña a comer carne cocida. El hijastro, que continuamente es hostigado por su madrastra, un día la mata y, asustado, regresa a su aldea, llevando consigo sus armas y un pedazo de carne asada. Cuando la reparte, los indios deciden apoderarse del fuego: llegan a la casa del jaguar, cocinan la carne que encuentran y roban el fuego. El animal, entonces, furioso con su hijo adoptivo, quedará lleno de odio hacia todos los seres, cazará con los colmillos y comerá carne cruda. Así se plantea, entre el principio y el final del relato, una inversión y una separación entre el hombre y el jaguar. De manera similar, Erikson señala que en un mito de los mayoruna —otro grupo de la familia lingüística Pano— el fuego es robado por un mutún a su esposo jaguar.

Ahora bien, la comparación con estos relatos nos permite descubrir algunos interesantes rasgos de nuestro propio mito. En primer lugar, en ellos el *personaje mediador* entre el jaguar y los hombres es la mujer que lo acepta como esposo, y el personaje que representa a la humanidad es un joven que la pareja adopta como hijo. En el mito de Ashiná, en cambio, el personaje mediador es claramente su hijo Wirika, si bien en algunas versiones los actos de éste son realizados también por el marido de la vieja, quien de la misma manera acaba huyendo al cielo tras intentar matarla. Su conducta, de hecho, lo revela, ya que en varios episodios Wirika intercede por los chacobo frente a su madre, los cura y los salva de una muerte segura. Por otro lado, existe una coincidencia interesante entre los relatos: en todos ellos, el personaje que oficia como mediador muere o desaparece. En el caso de los mitos ge, ¿por qué los humanos matan a la mujer en lugar de matar al jaguar? Podríamos responder que, dado que la reciprocidad entre el hombre y el jaguar es nula —ya que no hay intercambio posible entre ellos— el paso de la carne cruda a la carne cocida debe realizarse a través de un mediador, la mujer. Consumado ese pasaje, el elemento mediador debe desaparecer; por un lado, porque se ha vuelto inútil; por el otro, para que se restituya la reciprocidad negativa que hoy existe. En el caso del mito de

Ashiná, la respuesta es más compleja, ya que no son ni Wirika ni su mujer quienes roban el fuego para los hombres, sino el pájaro *tareche*. Tampoco sabemos, puesto que el orden del relato varía según las versiones, si Wirika desaparece antes o después de ese robo. Sin embargo, el pasaje al estado de cultura exige que, luego de la apropiación de los bienes por parte del hombre, esa "conexión" se rompa y se restituya un estado de separación entre ambos términos.

Por otro lado, consideramos que los contenidos semánticos del relato referentes a la cocina se aclaran si los restituimos al sistema del cual forman parte, y que fue denominado por Lévi-Strauss "el triángulo culinario". En efecto, en el mito de Ashiná, como en los innumerables mitos de origen del fuego recopilados en *Lo crudo y lo cocido*, encontramos ciertos caracteres básicos y comunes. En primer lugar, todos ellos hacen provenir el fuego de un animal, el cual lo cede o al cual le es robado. En nuestro mito, tenemos los dos elementos combinados: por un lado, el robo del fuego a un personaje del que sabemos, al menos, que no es humano y termina siendo un animal (y que una de las versiones presenta directamente como un *tatú*); por el otro, esta acción es realizada por el animal encargado de evitar que los hombres roben, lo cual puede ser equiparado a una *cesión*. En segundo lugar, y principalmente, cada especie es definida mediante su régimen alimenticio: el jaguar come carne cruda y el buitre —que ocupa su lugar en ciertos mitos tupí del origen del fuego— carne corrupta. En todos los casos, los estados de naturaleza y cultura son asociados a un tipo de consumo específico, y la afirmación de la humanidad como una categoría separada coincide con la apropiación de un tipo determinado de consumo. Si se tiene en cuenta, como lo hace Lévi-Strauss, un enorme conjunto de estos mitos, puede verse surgir un "triángulo culinario" que reposa sobre una doble oposición entre lo crudo y lo cocido por un lado, y entre lo crudo y lo podrido por el otro. Cada grupo define, en parte a través de sus mitos, qué significa cada uno de estos términos y qué oposición es usada para representar la frontera entre naturaleza y cultura.

Pero no demos un paso más hacia los crípticos laberintos del estructuralismo, y regresemos a nuestro mito. ¿Qué nos

permite afirmar, como hemos propuesto, que en este caso la oposición entre lo crudo y lo cocido "representa" el paso de la naturaleza a la cultura? En pocas palabras, que el tránsito que señala el origen del consumo de alimentos cocidos es seguido por la separación, en categorías estables y separadas, de los hombres y los animales. En el mito, de hecho, puede observarse un verdadero momento *liminal* entre el robo del fuego y el final del relato: luego de la transformación de la vieja en *pejichi*, y de quienes rieron en otros animales, los hombres corren a avisar a sus familias que deben guardar silencio. Casi puede verse, en este episodio, cómo se traza la línea de ruptura entre hombres y animales. Como ocurre en las fechas críticas, en esos momentos que la fenomenología de la religión denominó "tiempos sagrados", todo puede ganarse o perderse con un solo acto o gesto; así, quienes rieron fueron transformados en pájaros, tal vez porque la risa evocaba su canto. Estas metamorfosis no son una venganza de Ashiná, quien ha sido ella misma transformada; tampoco debemos interpretarlas como una mera reparación del asesinato, ya que sólo una parte del grupo de asesinos pierde la forma humana. Debemos interpretarlas como un resultado del tránsito que se ha consumado, que inaugura un nuevo orden del mundo. Pero también podemos verlas como un castigo a la soberbia de los hombres que, habiendo engañado y matado a una deidad, se ufanan de ello. De algún modo, la humanidad de los chacobo fue sellada con su silencio.

Hasta aquí, hemos dicho que, en el mito de Ashiná, el pasaje de la naturaleza a la cultura está representado por el cambio entre dos modos de consumo alimentario. Sin embargo, ¿qué significa, para los chacobo, "lo cocido"? Seguiremos aquí la regla según la cual el valor semántico de un término se define, como ocurre con los signos lingüísticos, *relacionalmente*; es decir, por *oposición* a los otros términos que integran el mismo conjunto. Dentro del propio mito, entonces, encontramos tres tipos de consumo: en primer lugar, el consumo de carne cruda; en segundo lugar, el de carne secada al sol o vegetales quemados por la vieja; y, en tercer lugar, el de alimentos hervidos. Los dos primeros son abandonados por los hombres, que al final del mito adoptarán el tercero. Así, el valor de *lo*

cocido como culturalmente válido o aceptado se define por una doble oposición a *lo crudo* y a *lo quemado*. Esta definición, que ubica al término entre otros dos, opuestos a su vez entre sí, también resulta útil si nos trasladamos desde el fin hacia los medios; es decir, desde los alimentos hacia el fuego que los procesa. En efecto, también el significado del fuego robado por los hombres surge de la oposición entre el excesivo calor proveniente del sol –que calcina los alimentos– y la ausencia de calor –que deja los alimentos crudos, sin procesar–. Esta definición obtiene su prueba y su respaldo en otros contextos de prácticas y creencias chacobo. En primer lugar, en la vida cotidiana, observamos que nada –ni sus bebidas, ni las comidas hervidas, y ni siquiera el té ofrecido por el etnógrafo– es consumido “caliente”; en todos los casos, se espera hasta que los alimentos alcancen una cierta tibieza. Por otro lado, en contextos donde las categorías religiosas son más explícitas, observamos el mismo rechazo de un calor excesivo: así, se nos dice que el shamán, para ser efectivo, debe “tener la mano fría”, y los fracasos shamánicos son explicados afirmando que el individuo en cuestión tenía la mano “caliente”. Del mismo modo, los alimentos calientes están tabuados antes y durante el aprendizaje de los “secretos” femeninos (*këbichi*). Finalmente, el significado atribuido a lo cocido y al fuego de la cocina posee un apoyo semántico en el plano de la cosmología, tal como veremos en un apartado posterior.

b) *La antropofagia*

Si nos hemos detenido en los hábitos culinarios de los personajes del mito, conviene ahora demorarse en el más llamativo y extraordinario de estos consumos. ¿En qué clave, entonces, leer la antropofagia de Ashiná? O, lo que es lo mismo, ¿qué significa la antropofagia para los chacobo?

Siguiendo la idea de que un personaje mítico no adquiere sentido en sí mismo, sino mediante la red de relaciones que lo identifica, distingue u opone con otros miembros del mismo “panteón”, permítasenos efectuar un breve rodeo. Existe un mito que, con significativa frecuencia, los chacobo asocian al de Ashiná: es la historia de los *mainá*. En el tiempo de los

antiguos, estos seres antropomorfos vivían debajo de la tierra. Ahora bien, los chacobo solían cazar monos en el bosque. Cuando lograban abatir de un flechazo a un simio, al caer inerte, quedaba por lo general enredado en el follaje del árbol, por cual los cazadores debían trepar por las ramas y desenredar la presa. Era justo allí cuando el *mainá*, que hasta el momento permanecía invisible, disparaba un flechazo a los genitales del cazador encaramado al árbol. El infortunado caía fulminado al instante; y, si intentaba defenderse, era sólo para descubrir que la piel de su atacante era, como la de Ashiná, “dura como la piedra”. Luego, el *mainá* recogía el cadáver y lo llevaba hasta su cueva subterránea; abría en el suelo una tapa disimulada con hojarasca, y gritaba a sus compañeros que había cazado “un cerdo”. En el refugio subterráneo devoraban al cazador cazado. Cuenta el mito que, cierta vez, un cazador logró encontrar esa cueva persiguiendo a los *mainá* que habían atrapado a su hermano. Regresó a su aldea y refirió en una asamblea lo que había visto. Siguiendo el consejo de un anciano, los chacobo llegaron hasta la puerta de la siniestra guarida, prepararon fogatas con hojas de ají y dirigieron el humo hacia el interior de la cueva. Como resultado, muchos *mainá* murieron asfixiados, y el resto fue muerto a golpes por los humanos. Sin embargo, dos pequeños ejemplares de estos seres, que eran hermano y hermana, sobrevivieron ocultándose en una vasija, y uno de los chacobo los llevó consigo al poblado con la intención de desposar a la niña, pese a la resistencia de sus compañeros. En la aldea, los chacobo les quebraron sus pequeños dientes como medida precautoria y les enseñaron a comer mono o cerdo y a adaptarse a la vida comunitaria. Pero el niño continuaba llamando “cerdos” a los hombres, y planeaba rebelarse y devorar a sus captosres. El hombre con el cual vivía le hacía ver que él no era ningún cerdo, que era una persona, pero el pequeño no aprendía. Finalmente, los chacobo lo mataron a golpes. Quedó entonces la niña, quien fue domesticada, creció y se casó con el chacobo que la había salvado, y luego enseñó a las mujeres los secretos del tejido, la cestería y la alfarería.

La figura inquietante del *mainá*, este verdadero caníbal subterráneo, tal vez nos suministre ciertas claves para com-

prender mejor a Ashiná. Siguiendo a Heinz Kelm, proponemos leer en este mito una suerte de gesta de afirmación de la humanidad. Pues la “raza” de los *mainá* encarna, en diversos sentidos, lo *inhumano*: pese a su apariencia antropomorfa y su idioma casi inteligible, es un ser subterráneo, por momentos invisible e invulnerable. Ahora bien, lo fundamental parece ser que se trata de un ser caníbal, que devora a los hombres. Lo que es peor, y más allá de sus resonancias simbólicas, es que el *mainá* les niega explícitamente su estatuto humano: los “naturaliza” al denominarlos y tratarlos como a cerdos, es decir, como a presas de caza y alimento. Como en tantas sociedades, la antropofagia es percibida por los chacobo como la antítesis repugnante de la humanidad, la negación misma de la sociedad. Lo que los *mainá* simbolizan con crudeza es que la humanidad no es esencial, dada de una vez y para siempre; debe ser *ganada, merecida, ejercida*.

Sin dudas llama la atención el que, nuevamente, el punto de inflexión que posibilita el triunfo humano sea un hecho asociado al fuego. Como hemos visto, en la mitología chacobo el dominio del fuego es una de las claves en las que se sustenta el ámbito de lo humano. La quema del ají no aparece tan sólo como un ardid, una astucia del viejo chacobo; podríamos pensarla también como un nuevo tipo de consumo, mediado por el fuego, específicamente propio de los hombres. Al vencer la plaga de los caníbales subterráneos, el hombre afirma su humanidad, lo cual es claramente evidente en el episodio posterior de la narración: si los *mainá* “naturalizaban” a los chacobo, el final del mito invierte el estado inicial y nos muestra a los hombres domesticando y “socializando” –si es necesario, con alguna violencia– a los *mainá* sobrevivientes, enseñándoles a comer carne de animales hervidos, quebrando sus dientes antropofágicos, forzando el reconocimiento del estatuto humano de los chacobo y dando muerte al *mainá* que rehúsa las nuevas condiciones de existencia. La muchacha, por el contrario, finalmente se redime, uniéndose en matrimonio con un chacobo y –a modo de retribución– donando a las mujeres la alfarería y el tejido. Nuevamente, advertimos una dimensión simbólica fundamental: el mito, mediante la reconquista épica de la humanidad, nos permite trazar una inversión

de la sociedad chacobo y su posterior pasaje al estado actual. Por otro lado, la historia del *mainá* puede ser leída como una reflexión sobre las relaciones recíprocas entre los grupos extraños, entre "extranjeros". En efecto, nos conduce desde un primer nivel, caracterizado por el intercambio "negativo" de contraprestaciones entre el canibalismo naturalizador de los *mainá* y la retribución punitiva y socializadora de los hombres, a una segunda etapa, marcada por el cambio polar que establece la alianza matrimonial y un intercambio de costumbres y conocimientos. Es decir, una reciprocidad "positiva" que permite la convivencia.

El tema de la antropofagia, por otra parte, no es excepcional en la mitología de los chacobo. Un rápido examen de otro mito nos permite llegar a una conclusión similar. La narración que relata la etiología del "peto", un pequeño insecto, cuenta la historia de *Binashi*, un hombre que se casó con una muchacha y la llevó al monte, la engañó, la mató y la devoró, condimentando su curioso almuerzo con mandioca seca. Al volver, la suegra y los cuñados sospecharon y preguntaron dónde estaba la joven. El asesino pretextó una excusa, evadiendo el interrogatorio y, al tiempo, se casó con una segunda joven. Los hermanos de la primera, quienes todavía sospechaban de él, lo siguieron mientras iba con su nueva esposa al bosque. Allí, vieron que *Binashi* repetía la trampa y presenciaron un nuevo asesinato. Volvieron entonces al pueblo, reunieron una partida y mataron con flechas a *Binashi*. Luego lo quemaron y lo trozaron; las brasas y los chispazos que despedía la fogata se transformaron en los diminutos insectos amarillos que hoy los chacobo denominan con ese nombre. En otras versiones del mismo mito, el hombre manda a su mujer a buscar leña mientras hierve agua para cocinar pero, cuando ésta regresa, descubre que su marido se dedica a comer con fruición su propia pierna.

En todos estos casos, el sentido del mito no es solamente una lección moral a través de la cual la sociedad chacobo rechaza la antropofagia e instituye el tabú alimenticio. Según vemos, su función es también enfatizar simbólicamente que, aunque el cuerpo de los hombres, como el de los animales, puede ser consumido, *los hombres son distintos de los animales*.

No realizar esta distinción fundamental equivale a lo que en el código sexual es el incesto; como ocurre con el pequeño *mainá* y con *Binashi*, no *distinguir* según la cultura, equivale a colocarse *del lado de la naturaleza*, y acaso a padecer su suerte en la hoguera de las presas de caza. Las variaciones que hemos visto en el mito de *Binashi* son significativas al respecto: si en una versión el personaje come a su mujer y en la otra se come a sí mismo, es porque la antropofagia y la autofagia son simbólicamente equivalentes.

2. El código de la cosmovisión

a) Aspectos cosmológicos

Así como el episodio del robo del fuego marca una regularización de las relaciones entre los hombres y los animales, también podríamos pensar que establece las relaciones entre los niveles o estratos que los chacobo reconocen en su cosmología; principalmente, entre el cielo y la tierra.

Para comprender el argumento que vamos a exponer, es preciso que digamos algo acerca de la cosmología nativa. La arquitectura de la tradicional cosmología chacobo traza una serie de niveles o "cielos" planos y sucesivos. En un eje horizontal, las tierras de los chacobo aparecen como el centro del mundo, rodeadas concéntricamente por otros grupos étnicos (gringos, cayuvavas, pacaguaras), que a su vez están rodeados por el agua. El eje vertical, por otra parte, ubica el plano terrestre como el lugar donde viven los humanos, el intermediario entre varios cielos sucesivos y el mundo subterráneo.

Ahora bien, en el mito encontramos un episodio que destaca las relaciones entre el plano terrestre y el celeste: el ascenso de Wirika al cielo. Según recordamos, este personaje, decidido a abandonar a su terrible madre, preparó chicha y comenzó a tocar su bombo o "caja". Atraídos por la música, los pájaros llegaron desde el cielo y, en retribución por la bebida que se había preparado para ellos, llevaron a Wirika y su familia de regreso con ellos. El episodio también remite de cerca a otro mito chacobo, en el cual un hombre que había muerto, pero que continuaba bailando y tocando el tambor, fue llevado al cielo por los pájaros y, para congoja de su familia,

no pudo regresar jamás. En ambos casos, la comunicación entre los planos cosmológicos es realizada por las aves; en ambos casos también este comercio es unidireccional -de abajo hacia arriba- y no conoce el regreso. Así, en algunas de las versiones del mito de Ashiná, los narradores se toman el cuidado de aclarar que, tras la llegada de Wirika, el cielo se cerró y desde entonces perdió todo contacto con los chacobo, que ignoran qué ocurrió con él luego de aquella partida.

La idea del *cielo cerrado*, de la interrupción de una comunicación entre los planos terrestre y celeste, puede ser encontrada en otros mitos y representaciones de los chacobo. En primer lugar, en su representación del universo, ambos planos se conectan sólo en el confín del mundo, tan lejano al centro habitado por los chacobo que sólo puede alcanzarse luego de una vida de marcha. En segundo lugar, existe un mito que indica claramente que si la comunicación entre estos estratos era posible en el tiempo de los antiguos, luego se volvió imposible; en esta historia, la tortuga arrojó una flecha al cielo -que en aquel tiempo se encontraba cerca de la tierra-, y del agujero así provocado cayó un bejuco, por el cual ascendieron varios hombres y animales, hasta que un roedor, el *jochi colorado*, lo cortó justamente cuando estaba subiendo el tigre. Es así como en el cielo habitan hombres y animales, y los chapoteos de los primeros en un lago que hay allí son los responsables de la lluvia. En tercer lugar, entre los relatos de carácter cosmogónico encontramos uno que reglamenta, no ya las relaciones entre quienes moran ambos planos, sino su ubicación y su distancia. Este mito refiere que, en los tiempos míticos (*sirikato*), el cielo y la tierra se hallaban ubicados uno en lugar del otro. Los chacobo, entonces, habitaban en el primero. Pero al cielo le repugnaba que la gente defecara y enterrara a sus muertos sobre él, ya que ambas actividades producían a su juicio mal olor. Por eso, el cielo y la tierra cambiaron sus lugares y, así, también su significación: así como los que acceden al cielo envejecen pero no mueren, los habitantes de la tierra han quedado marcados por su inevitable corrupción y finitud. En todos estos mitos, encontramos una misma implicancia: la organización del universo plantea la separación entre sus niveles; de tal manera que, en la actua-

lidad, el único ser humano que puede visitar indistintamente todos esos planos (cielos-tierra-submundo) es el shamán o *yöbeca*.

En el apartado anterior habíamos dicho que, en el nivel culinario, el valor semántico del fuego era definido en contraposición al exceso de calor o a su carencia. Pues bien, la misma red de relaciones puede ser encontrada en este nivel cosmológico. En efecto, en la mitología chacobo encontramos dos momentos contrapuestos en la relación entre el sol y la humanidad. El primero es el relato de un largo período durante el cual el sol desapareció y el mundo quedó a oscuras; el segundo puede ser encontrado en el mito sobre el incendio del mundo y en el relato sobre una época en la cual el sol se encontraba demasiado próximo a la tierra. Ambos momentos son descriptos, en todas las versiones, con caracteres muy curiosos: se nos dice que, durante el oscurecimiento, la gente defecaba en cualquier parte y por eso la tierra estaba “sucias”, y que muchos morían de hambre; durante el incendio universal, en cambio, partes de la tierra quedaron definitivamente quemadas, formándose las actuales “pampas”, y por supuesto perecieron casi todos sus habitantes; durante la época en la cual el sol estaba muy cerca de la tierra, finalmente, la piel de las personas se ennegrecía y nadie podía abandonar su casa. ¿Por qué se asocia la oscuridad con la suciedad y la carencia de comida? Ese detalle puede comprenderse si lo devolvemos al conjunto simbólico del que forma parte: así como de la conjunción total entre el sol y la tierra resultaría el *mundo quemado*, de su disyunción resulta un *mundo podrido*. Ahora bien, el episodio de la conquista del fuego se ubica, así, entre ambos extremos destructivos, y permite un establecer un equilibrio entre ellos: impide la putrefacción y, al mismo tiempo, evita el calcinamiento.

b) *Kako y Ashiná*

Tomando como premisa que el significado de un personaje mítico no puede ser definido en sí mismo, como si tuviera una suerte de “esencia” inmutable, y que cada figura mítica debe ser descifrada rastreando su sentido en la red de simetrías,

solidaridades y oposiciones que la distinguen o identifican con respecto al resto de los personajes de un panteón concreto -ya que sólo así se revelan las relaciones y sus rasgos pertinentes, significativos- vamos a comparar a Ashiná con Kako, el gran tesmóforo de la mitología chacobo.

En primer lugar, subrayemos las identidades y simetrías entre Kako y Ashiná. No es lugar aquí para detenernos en el mito de Kako; pero, sin embargo, podemos anotar ciertas similitudes entre ambos personajes. Kako y Ashiná, a pesar de su morfología humana, poseen una naturaleza numinosa, potente, que los separa y distingue radicalmente de los hombres. Ambos son también personajes violentos; Kako mata y devora, junto a sus hermanos, al tigre que mató a su madre. Por otra parte, los dos personajes han dejado de extender su accionar hasta la actualidad, ya que sus mitos respectivos carecen de un correlato ritual directo: Ashiná muere y es transformada en un animal; Kako, al concluir su ciclo etiológico, asciende al cielo y desaparece de la vida de los hombres. Finalmente, ambos se sirven del engaño: en uno de los episodios del mito de Káko, éste engaña al tigre para vengar a su madre y lo persuade de intervenir en unas pruebas que a la larga implicarán su muerte; Ashiná, al ofrecer a los chacobo semillas quemadas, les da un don inútil.

Sin embargo, aparece ya una primera diferencia. Los engaños de Ashiná, a diferencia de los artificios de Kako, son reversibles: de hecho, los hombres lograron vengarse y engañaron a su vez a la vieja caníbal, en el episodio en que ésta cae en la trampa y muere en el pozo. Las semillas quemadas con que Ashiná busca contentar a los chacobo son un falso don, mientras que Kako aparece como un tesmóforo y un dador auténtico, ya que crea las plantas, los ríos, el ganado, las mujeres y los otros grupos humanos. También regala a los chacobo la música de la zampona, los secretos de la fiesta y la alegría de la bebida, mediante los cuales se distinguen de los blancos o *carayanas*. No sólo los contenidos de las acciones de ambas figuras se contraponen; también su manera de existir: Kako es alegre, travieso, generoso; Ashiná cruel y egoísta. Si los dones del primero apuntan por lo general a la continuidad y la reproducción de la sociedad (crea a las mujeres, el ganado,

las plantas), Ashiná encarna una conducta primordialmente *asocial*: desconoce la reciprocidad y aniquila la descendencia, devorando a sus hijos y a sus nietos. Al igual que el *mainá*, Ashiná es una negadora de la cultura y la sociedad humana.

Veamos cómo repercute, en otro nivel simbólico, el hecho de que Kako se asocie a la continuidad y Ashiná sea, por el contrario, un símbolo de disrupción social. Para ello es necesaria una nueva digresión. Una gran cantidad de sistemas de parentesco de los grupos indígenas amazónicos, y entre ellos los chacobo, manifiestan dos características del tipo llamado "dravidio": la primera es el intercambio matrimonial directo entre dos clases o grupos de parentesco, lo cual suele cristalizarse en una norma que prescribe el casamiento entre primos cruzados; la segunda, es la unidad de las "generaciones alternas". Aclaremos el significado de esta "unidad" y su relación con el problema de la onomástica. Ya en 1923 el célebre explorador Erland Nordenskiöld advertía que los chacobo, como mucho otros grupos Pano, poseen un repertorio finito de nombres personales (*hanë*). En los últimos tres años, no hemos podido encontrar por nuestra parte más que diecisiete nombre masculinos y otros diecisiete femeninos. Al nacer un niño, la elección entre estos nombres no resulta caprichosa ni arbitraria: un padre, por ejemplo, jamás pondrá a su hijo su propio nombre, pues ello está estrictamente tabuado. La cara positiva de esta prohibición es que deberá dar a su hijo el nombre de su propio padre, o sea, del abuelo del recién nacido. Lo mismo sucede con las mujeres. Cada niño que nace, en suma, lleva el nombre de alguno de sus abuelos. De hecho, entre los chacobo la palabra que designa "abuelo" y "nieto" es exactamente la misma: *chaita*. Al igual que en el caso del suegro y el yerno (*raisi*), casi podríamos decir que el término *chaita* designa no a un tipo especial de persona, sino a la peculiar relación que existe entre abuelo y nieto. Muchos estudiosos han comentado, en este sentido, que la idea de continuidad social entre los grupos Pano no se sustenta sobre una descendencia desprendida de un ancestro original, sino más bien sobre una serie de reemplazos cíclicos a través del tiempo. La transmisión y herencia de los nombres da una idea de cómo se conceptualiza el orden social: los hombres —y aquí

más que nunca hablamos de “personas” y no de “individuos”—van pasando, con el tiempo, por casilleros o categorías estables. Este *stock* de nombres es finito e inmutable.

Volvamos ahora a Kako y Ashiná. Lo que se comprueba inmediatamente es que el nombre Kako, al igual que otros nombres de teofanías o figuras míticas como *Wara* o *Baita* resulta muy frecuente, en tanto que el de Ashiná no sólo no aparece con reiteración, sino que ni siquiera existe como nombre personal. En este sentido, es un nombre que no es tal, un nombre que no puede utilizarse, ya que hacerlo implicaría caer en estado de *j'xo pä*: mala suerte, desgracia. La consideración conjunta de los relatos míticos nos proporciona una doble visión de la sociedad y sus instituciones: por un lado, tenemos a Kako, teofanía masculina generosa y sociable; por el otro, Ashiná, una anciana canibal y avara que escatima el fuego, la yuca y el maíz. Además, sabemos que los nombres se hallan cargados de connotaciones sociales o simbólicas: así, *Bari* se asocia al sol, *Maro* a la fuerza y el gran tamaño, *Yuka* a lo pequeño, *Wara* a una deidad invisible y dadora de bienes, *Toi* al trabajo, *Tashi* a los espíritus *yoshini* y las travesuras, *Küsa* a la selva y *Baita* a una lluvia hirviente y mítica que destrozaba las casas donde la gente no le había puesto su nombre a una de las hijas. Pues bien, Kako se asocia a la alegría, la generosidad y la potencia. Podemos suponer entonces que la continuidad de su nombre supone, en el nivel simbólico, la persistencia de los valores y cualidades positivas que le son atribuidas, mientras que la continuidad en el tiempo del nombre Ashiná implicaría la vida asocial, caracterizada por el egoísmo, el canibalismo y la negación de la reciprocidad. Si, entre los chacobo, el nombre es un atributo de la persona, y la persona un producto de la sociedad, muy poco podría esperarse de una sociedad que introdujera, en su seno, el nombre de Ashiná.

3. El código sociológico

a) *Las relaciones de parentesco*

Hemos visto cómo el mito trata el pasaje de la naturaleza a la cultura, desdoblado esta inflexión en diversas claves o

códigos simbólicos: del mundo amorfo al orden cosmológico, de lo crudo a lo cocido, de la anomia a la sociedad, de la antropofagia y el egoísmo a los valores de la reciprocidad. Ahora bien, el mito de Ashiná también problematiza este pasaje en el plano de la organización social y el parentesco. Para ello, observaremos las relaciones que existen entre el mito y las tres principales dimensiones del parentesco chacobo: la clasificación etaria, el vínculo de alianza y el de consanguinidad.

En primer lugar, revisemos las relaciones etarias. Si la reciprocidad y el intercambio de alianzas "horizontales", como veremos, posibilitan la vida social, por el momento analizaremos un intercambio que podríamos llamar de tipo "vertical". En efecto, en algunas versiones del mito de Ashiná, el primer acto de los hombres, una vez que obtuvieron las semillas robadas y con ellas lograron su primera cosecha, fue donar una buena cantidad de los frutos al anciano en cuyo chaco había plantado el grillo la primera planta y había ideado el almacenamiento.

¿Qué relación guardan los actos del anciano del mito con el papel que desempeñan los viejos en la sociedad chacobo? Habíamos hablado antes del vínculo privilegiado entre abuelos y nietos, los *chaita*, quienes comparten el mismo nombre. Ahora bien, no obstante entre los chacobo todos conocen los relatos míticos, son los ancianos los responsables de transmitirlos a sus nietos. Éstos conocen no sólo los contenidos y los episodios, sino también sus nexos, sus vínculos, sus articulaciones. En el mismo sentido, aunque mucha gente conoce las fórmulas y procedimientos que integran la práctica shamánica, sólo los viejos están *socialmente autorizados* para ejercerla. Surge aquí una pregunta: ¿por qué los ancianos están culturalmente marcados como shamanes y narradores privilegiados? No hace falta recordar su papel en la cosmovisión chacobo: es un anciano quien sabe cómo proteger el fuego de las tormentas convocadas por Ashiná, es también un viejo quien suministra la clave para aniquilar la amenaza del temible *mainá*; finalmente, como veremos luego en el plano ritual, es un anciano shamán quien ahuyenta y regula el contacto ritual con los espíritus en la fiesta de bebida. Ahora bien, ¿cómo comprender los significados que la cosmovisión chacobo les atribuye? En otras palabras, ¿por qué son ellos los

mejores y más reputados intérpretes y narradores del mito? Sin permitirnos una digresión demasiado extensa, diremos que estas funciones cumplidas por los ancianos son una consecuencia de la concepción chacobo de la vejez y la persona. En efecto, estas gentes creen que, con el transcurso de la vida, el principio vital (denominado *shinána*) pierde poder gradualmente, dejando lugar al crecimiento de componente anímico, denominado *yoshíni*, que tras la muerte abandona el cuerpo y toma una existencia autónoma. El *yoshíni* es, además del espíritu de los muertos, un principio de poder que anima a diversos seres de la selva, las sombras y los vientos. Pues bien, al participar de este estado, los ancianos poseen cada vez más ese poder, ya que pueden contactarse con los *yoshíni* y compartir de alguna manera su potencia. De allí que el estatuto de shamán se base, más que en el conocimiento del oficio, en la posesión de la edad necesaria para ejercerlo. Las cualidades inusitadas de los viejos los convierten en seres *liminales*, socialmente ambiguos y ambivalentes; vivos, y en cierta medida muertos, poderosos y sabios, pero, a la vez, sospechosos de acciones malignas. Están, pues, demasiado próximos a la muerte y a los seres, atributos y cualidades que a ella se asocian. En conclusión, encontramos aquí una concordancia directa entre el mito y la estructura social: en uno y otra, los ancianos brindan su mediación con las potencias y sus conocimientos, recibiendo a cambio una retribución material.

En segundo lugar, encontramos en la historia de Ashiná el problema de la alianza, de las relaciones entre los grupos vinculados por el matrimonio. Para nosotros, resulta indiferente que en el inicio del relato Wirika viva con su madre; podría perfectamente vivir con su padre y no veríamos el “sentido” del mito alterado en absoluto. Sin embargo, para los chacobo, cuyo sistema social codifica estrictamente la residencia uxorilocal —es decir, que los novios residen con los padres de la novia durante un largo tiempo—, el caso de Wirika implica una flagrante anomalía. Tradicionalmente, los chacobo estaban organizados en al menos ocho clanes exógamos y patrilineales (*maxo*), los cuales, opuestos en pares complementarios, intercambiaban recíprocamente alianzas. En efecto, la “regla” prescribía que un hombre debía casarse con la hija de la

hermana de su padre o, en términos antropológicos, con su prima cruzada del clan complementario. La descendencia de ambos, al tratarse de una sociedad patrilineal, pertenecía al clan paterno. Ello no impedía que la residencia de la flamante pareja, tras el matrimonio, fuera uxorilocal; es decir, que vivieran junto a los padres de la novia. Veremos más adelante el simbolismo del intercambio, implícito en el ritual de alianza: un joven debe, para anunciar su intención de contraer matrimonio, cazar una presa y ofrecer un plato de carne hervida a sus suegros. Éstos agradecen el don y esperan en compensación que el flamante marido viva con ellos y los ayude durante un par de años, para luego construir una casa adyacente y constituir la familia extensa. Ahora bien, desde la óptica chacobo, cuya ideología se basa de algún modo en retener las mujeres y hacer circular los hombres, un varón que permanezca con su madre constituye una anormalidad patente, un símbolo de un orden social distinto; o, más aún, de un *desorden* social. La narración, relatando la fuga de Wirika de la casa materna, sirve entonces para conceptualizar un nuevo quiebre, un hito que marca y define una vez más la afirmación de la humanidad chacobo.

En tercer y último lugar, podemos preguntarnos qué nos dice el mito acerca de las relaciones consanguíneas. En muchas de las versiones, Ashiná es una madre que procrea sin necesidad de hombres —además de, por supuesto, devorar a sus hijos. Este orden de cosas es deliberadamente opuesto al de la sociedad chacobo actual, en la cual las mujeres son consideradas —al menos en el plano ideológico, lo cual no implica desde ya una ignorancia de los procesos de reproducción fisiológica— meros receptáculos de la simiente aportada por el hombre; como consecuencia, los únicos vínculos socialmente reconocidos en la descendencia son los patrilineales. Tal es así que cuando una mujer embarazada se separa de su pareja, acude al infanticidio. Esto nos indica que la situación familiar planteada en el mito es, más que anómala, *impensable*. Una vez más, el orden inicial propuesto deberá ser destruido para que la sociedad chacobo sea posible.

En resumen, todas las relaciones planteadas por los mitos que hemos revisado hasta aquí pueden ser traducidas al len-

guaje del parentesco. En cuanto a las relaciones etarias, vemos que en la historia de Ashiná el anciano idea una protección para evitar que se apague el fuego, sugiere el almacenamiento de los granos y organiza su distribución, y que en el mito de los *mainá* es otro viejo quien fragua el ardid mediante el cual los hombres logran la victoria. En cuanto a las relaciones de alianza, vemos que en el mito de *Binashi* los hermanos de la muchacha la vengan matando al asesino antropófago. Finalmente, en cuanto a las relaciones sexuales consideradas "normales", encontramos un ciclo muy extendido de mitos chacobo en el cual ciertos personajes copulan con objetos materiales, animales o seres de su mismo sexo, y cuya sexualidad desviada es finalmente encauzada por los parientes políticos hacia otras consideradas como socialmente aceptables. En todos los casos, un personaje definido por su posición en la red de parentesco es el agente que contribuye a lograr un pasaje de la naturaleza, caracterizada por el desorden primitivo, a la cultura y la humanidad, tal como la definen y la conceptualizan los chacobo.

b) *La reciprocidad*

Hemos de repasar ahora otro nivel en el que puede leerse este pasaje mítico de la naturaleza a la cultura. La principal instancia ritual y el mayor acontecimiento de la vida chacobo es la celebración, en épocas de abundancia, de un convite festivo denominado *jënë chani* (*jënë*: agua, líquido; *chani*: invitación, palabra) o bien *xëhati chani* (*xëhati*: acto de tomar medicina, embriaguez, atiborramiento). En castellano, se denomina la ocasión "fiesta de la zampoña", por la música de un instrumento que caracteriza al rito. Un jefe de una familia hace de "dueño" (*ibo*) de la fiesta de la chicha. Recorre la comunidad invitando a los concurrentes, principalmente a los ancianos, mientras en su hogar las mujeres preparan la chicha de maíz o mandioca. No se trata ya de la bebida dulce, de consumo diario, sino de otra de naturaleza claramente ritual, que se deja fermentar durante cuatro o cinco días hasta que conforma un líquido agrio y fuerte. El día de la fiesta, una veintena de invitados se sienta en bancos, en forma circular,

bajo el alero de la casa principal. El clima de la fiesta es alegre y despreocupado. El dueño distribuye la chicha con un balde de bebida y un solo jarro, convidando por turno a cada uno de los varones presentes. No es bien visto rechazar, despreciar o derramar la bebida. Algunos invitados forman un semicírculo y, tomados de los hombros, tocan la zampoña; mientras tanto, otros varones bailan repitiendo la misma coreografía. Después de unos minutos de esta danza cadenciosa y rítmica, la música termina y se reitera la ronda de chicha. Luego, nuevamente, prosigue el baile, y así cíclicamente. En un momento preciso, cambia la naturaleza de la danza: un hombre anciano, quien hasta el momento bebe en silencio, se para en el medio de la rueda y comienza a cantar al compás de la música; sigue a los bailarines en sus movimientos, aunque dirigiendo su rostro hacia arriba. También reparte algunas veces comida, especialmente trozos de carne cocida. La idea general del evento, según reconocen los mismos chacobo, consiste en tomar chicha hasta el hartazgo; en efecto, la fiesta sigue hasta la madrugada, cuando todos vuelven a sus casas en un completo estado de ebriedad. Cuando alguno de los invitados haya reunido a su vez la mandioca y la carne necesarias, será a su turno el dueño de la fiesta y retribuirá la invitación.

Es lógico preguntarse, en este punto, qué tiene que ver esta instancia ritual con la figura de Ashiná. La mera descripción de este rito revela algunas reminiscencias inmediatas del mito: Wirika, para anunciar a los pájaros la celebración de su convite, toca el bombo, como lo hace también el viejo en la fiesta. Y los pájaros, como los invitados del rito, devuelven el don ofrecido llevando a Wirika y su mujer al cielo. Ese anciano que canta en medio de los músicos, es un shamán (*yöbeca*) y se dirige a los *yoshini*. La palabra *yoshini*, como ya hemos adelantado, significa literalmente "viento", y los chacobo la utilizan indistintamente para referirse a las sombras, los espíritus de los muertos o de entes como los árboles, ciertos animales, la chicha o la mandioca. Pues bien, el canto ritual del shamán en la fiesta se dirige a dos *yoshini* en particular: al de la mandioca o el maíz, materias primas de la chicha, y al de los pájaros del cielo (*manaca isaca*). Ahora bien, tanto el significado cultural de la chicha y la carne hervida como la

relación entre la fiesta y el espíritu de los pájaros, comparten una referencia común al tema de la reciprocidad y el intercambio de dones. Revisemos en qué consisten estos vínculos.

En primer lugar, la referencia al espíritu de los pájaros por parte del shamán en la fiesta nos remite a la fundamentación etiológica de este rito: recordemos otra vez que esos animales actuaron como invitados en la primera fiesta que fue celebrada por Wirika.

En segundo lugar, para analizar el papel de la chicha y la carne hervida que se reparte en el convite, debemos ahora cambiar de perspectiva y rastrear su significación a nivel sociológico. La mandioca y el maíz, por un lado, son los elementos fundamentales con los cuales se elabora la chicha, el auténtico motor del convite. Recordemos que, etimológicamente, las palabras chacobo con que se traduce nuestra idea de fiesta son "palabra de bebida" o, más precisamente, "invitación a tomar". Como los pájaros invocados por Wirika, los convidados se ven en todos los casos moralmente "obligados" a retribuir la invitación. Tal como afirmaban con perspicacia Durkheim y Mauss, este intercambio de cortesías y atenciones, este clima de euforia y efervescencia que se da en la celebración festiva constituye el momento en que la sociedad se hace consciente de sí misma, problematizando y poniendo en escena sus propios fundamentos. Recordemos que el anfitrión cuida celosamente que todos beban por turno y que a nadie falte ni rechace la bebida, lo cual sería visto como una ofensa grave y una descortesía.

De la misma manera, el consumo de carne hervida no tiene la misma significación que la alimentación básica, basada en la mandioca, el maíz y el arroz. El reparto de carne que el dueño de la fiesta y el shamán efectúan entre los convidados refiere directamente a la temática de la reciprocidad y el intercambio. La carne *debe* ser repartida. Cuando un cazador regresa a la aldea con su presa, su familia nuclear jamás consume la totalidad de lo obtenido; antes bien, reparte la carne entre los ancianos y, en especial, da parte a sus padres y los padres de su mujer. Ésta prepara y sirve la comida, erigiéndose en la mediadora entre su marido y sus padres, entre afines y consanguíneos. Este don que el hombre hace a sus suegros

reitera, de alguna manera, el simbolismo del rito de alianza. Hasta no hace muchos años, cuando un chacobo quería desposar a una muchacha, se infiltraba por la noche dentro de la casa de sus padres y se introducía subrepticamente en la hamaca de la joven. Si ella rehusaba el cortejo, hacía ruido y daba alarma, con lo que el galán debía escapar raudamente. Pero si consentía en la unión, callaba, dejaba hacer y, por la mañana, comunicaba lo sucedido a sus padres. Al amanecer, el pretendiente partía de caza, procurando conseguir una presa para compartir con sus nuevos parientes. La muchacha cocía la carne y separaba una parte especial que el cazador, "dueño" de la presa, ofrecía a sus suegros. Éstos aceptaban la ofrenda, agradecían al joven y se fijaban con atención si ambos jóvenes comían del mismo plato, señal que auguraba un feliz matrimonio.

En suma, podríamos decir que la chicha ritual, fermentada y embriagante, es a la bebida cotidiana lo que la carne hervida es a la alimentación diaria en base a maíz, mandioca y arroz. Teñidos de un alto significado moral, tanto la bebida embriagante cuanto la carne hervida son productos festivos y excepcionales que implican un consumo *puramente social*: alimentos que *deben* distribuirse, compartirse e integrarse en un circuito de intercambio y reciprocidad. En ello reside, fundamentalmente, su naturaleza ritual. Comprendemos, finalmente, por qué el fuego y los cultivos son obtenidos por la humanidad en un mismo momento: ambos, uno mediante la cocción de la carne y el otro mediante la preparación de chicha, son un fundamento de la sociabilidad en todos sus niveles: entre *ego* y sus parientes afines, entre las familias extensas y entre las comunidades. El paso entre dos tipos de consumo no se encuentra, tan sólo, en los medios de elaboración de los alimentos, sino también en *la forma en que se consume*: en el estado de cultura, se debe *dar* para poder consumir.

Ahora bien, si recapitulamos y advertimos cómo la sociedad chacobo se conforma adhiriendo, en niveles diferentes, a una trama de intercambios y prestaciones, el personaje de Ashiná encarna nuevamente una doble antítesis: por un lado, se opone formalmente a la lógica del intercambio; por el otro, en el plano del sentido, encarna un disvalor moral que niega la axiología de la reciprocidad.

En efecto, a nivel formal, Ashiná adquiere su sentido en un nuevo juego de oposiciones. Habíamos dicho antes que la vieja caníbal y los hombres se oponían en función del tipo de alimentos que consumían. Pues bien, vemos ahora que son opuestos en *otro* rasgo que combina las temáticas del alimento y la reciprocidad: si Ashiná devora a los chacobo, éstos en cambio no pueden comerla. En este sentido, no encontramos reciprocidad entre ellos; de hecho, cuando Wirika intenta matarla usando las armas del cazador, no lo consigue. Ashiná, al contrario de los hombres, no puede convertirse en una "presa", no puede morir bajo los instrumentos destinados a matar animales o plantas en la vida cotidiana. Los hombres, en cambio, son capturados por la vieja como si se tratara de simples productos de la siembra: son "recogidos" del suelo, donde han sido inmovilizados, llevados en una canasta y hervidos en una olla. Por otra parte, hemos visto cómo, en manos del *mainá*, son tratados como cerdos, por antonomasia presas de caza. No es exagerado ver, aquí, una reflexión acerca de la ambigüedad del *status* de los hombres entre los animales: es la carne de los hombres la que permite al mito asimilarlos a la naturaleza, la que los conecta con los animales. Esa carne puede ser consumida y los hombres pueden por ende ser cazados. Es justamente esa carne blanda la que no encontramos en Ashiná, cuyo cuerpo se vuelve duro como la piedra, no siendo asimilable a una presa, a un objeto de consumo. En la actualidad, de hecho, así como el nombre de Ashiná es evitado en la onomástica, algunos informantes señalan que la carne del animal que la representa también es objeto de tabú, y su consumo está vedado a los chacobo.

Pero, más allá de estas oposiciones formales, en el plano de los contenidos, Ashiná simboliza una serie de disvalores morales. Rehúsa de manera avara y egoísta compartir las plantas cultivadas; engaña a los hombres y escatima el fuego; pero, aun cuando da ocasionalmente la mandioca y el maíz, ofrece semillas chamuscadas, tostadas —nuevamente, mediante un exceso de fuego—, que deben consumirse de inmediato y no pueden plantarse ni reproducirse. Según sabemos, la naturaleza recíproca del intercambio consiste en la obligación de devolver dones equivalentes. Pues bien, en nuestro caso los

dones son "falsos", un engaño, ya que no pueden generar un contra-don. Ashiná, en definitiva, ofrece algo que no puede devolverse, un don *estéril* que no sirve para trabar una relación, para generar un vínculo, para perpetuar una sociedad.

IV. Palabras finales

Kirk escribió en alguna página que los antropólogos, cuando se quedan sin argumentos y no saben qué decir, hablan de los griegos. Si bien aceptamos la sutileza de la humorada, no estamos seguros acerca de su veracidad: los mitos griegos han sido, desde siempre, un campo diferente de la mitología, en el cual los neófitos no pisamos si no es con extrema cautela. Un antropólogo como Lévi-Strauss, que no se caracteriza precisamente por la timidez de sus conjeturas, fatigó las disculpas y las excusas antes de analizar, tan sólo a modo de ejemplo y sin siquiera pretender que sus conclusiones fueran válidas, el mito de Edipo. ¿Qué podemos decir nosotros, entonces, del mito de Prometeo? Existen, como resulta obvio, algunas curiosas coincidencias entre ambos relatos. Sin embargo, aquí queremos llamar la atención sobre ciertas implicancias antropológicas del mito de Ashiná que acaso lo acercan mucho más que esas meras simetrías formales.

La historia de Ashiná revela uno de los procedimientos fundamentales del pensamiento mítico: no resuelve los problemas dando respuestas parciales a cada uno de ellos, sino mostrando que éstos son homólogos entre sí, y de ese modo crea la ilusión de una respuesta. El mito propone un lenguaje para pensar la realidad *en su conjunto*, sin resignarse a dividirla en áreas y a segmentar su comprensión. En este sentido, la función simbólica del mito de Ashiná es, primero, integrar al individuo en grupos sociales, con sus reglas, sus clasificaciones, sus jerarquías; segundo, integrar a su vez esos grupos sociales en el orden de la naturaleza; y, finalmente, vincular el curso mismo de la naturaleza a un orden sagrado.

Como hemos dicho, podemos leer en este mito una concepción antropológica: la humanidad, para los chacobo, debe ser *ganada*. En efecto, sabemos que en la vida diaria el estado de humanidad, la condición de *nohiria*, no se alcanza de una

vez y para siempre, ni es tampoco un estado pasivo e inmutable. Las relaciones entre esta condición y la otra que anida en el hombre, y que está destinada a alcanzar un estado de *inhumanidad* a través de la vejez y de la muerte, revelan que la "humanidad" chacobo se *pone en juego* a cada momento, y por tanto debe cuidarse y ejercitarse. Quien no logra ese dominio queda ausente, *alienado*, presa de agentes o potencias que se adueñan de su ser. Es esto lo que les sucede, en diferentes grados, al shamán cuando fuma y al hombre normal cuando sueña, enferma o muere. El mito nos permite, por otra parte, agregar una precisión etiológica a esta concepción de la condición humana: el hombre deviene tal sólo por medio de su astucia, del ejercicio de su inteligencia, mediante la cual consigue los bienes culturales y logra destruir a una teofanía que hacía imposible su existencia en el mundo.

Para terminar, el mito posee una conclusión bien conocida: que la aparición de la cultura —representada en este caso por el fuego y las artes agrícolas, pero también por la reciprocidad, las reglas de parentesco y un cierto ordenamiento del universo— coincide con la separación entre los hombres y los otros seres y, de este modo, inaugura una condición humana *imperfecta*. El mito de Ashiná, como otros tantos mitos de los chacobo, estatuye la separación entre los dioses y los hombres y entre éstos y los animales, y tiene como correlato necesario una de las formas de la ambivalencia humana: la necesidad de procurar la propia subsistencia a través del trabajo y las alianzas. En efecto, la agricultura cerealera, tanto como la alianza matrimonial, si por un lado fundan la sociabilidad y la reproducción en el tiempo, por el otro implican el esfuerzo y muchas veces el hambre, la paciencia y la espera. Más allá de los defectos de nuestro análisis, la lección del mito es clara: la humanidad es un estado imperfecto, en el que las fases de carestía y abundancia se intercalarán inevitablemente. Se ha constituido mediante la renuncia a otro estado en el cual no se hallaba separada de los animales, pero tampoco de los dioses.

Bibliografía

- BORMIDA, Marcelo
1969 "Mito y cultura. Bases para una ciencia de la conciencia mítica y una etnología tauteológica", en *Runa*. XII, pp. 9-52.
- CAILLOIS, Roger
1996 *El hombre y lo sagrado*; Fondo de Cultura Económica, México.
- CHIARADZÉ, Georges
1989 "El águila en clave de agua: un ejemplo de inversión conservante"; en Michel Izard y Pierre Smith (eds.): *La función simbólica*, Júcar, Barcelona.
- DOUGLAS, Mary
1967 "The Meaning of Myth, with special reference to 'La Geste d'Asdiwal'"; en Edmund Leach (ed.): *The Structural Study of Myth and Totemism*, Travistock, Londres.
- DURKHEIM, Emile
1968 *Las formas elementales de la vida religiosa*; Schapire, Buenos Aires.
- DURKHEIM, E. y MAUSS, M.
1996 "Sobre algunas formas primitivas de clasificación"; en *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, Ariel, Barcelona.
- ERIKSON, Philippe
1996 *La griffe des aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*; Peeters, Paris.
- 1994 "Los Mayoruna"; en *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, volumen II, Santos y Barclay (edits), Flacso Ecuador e Instituto Francés de Estudios Andinos, Quito.
- 1993 "Une nébuleuse compacte: le macro-ensemble pano"; *L'homme* 126-128.
- GOODY, Jack
1998 *El hombre, la escritura y la muerte*; Península, Barcelona.
- GOW, Peter
2001 *An Amazonian Myth and its History*; Oxford University Press, Nueva York.
- HERTZ, Robert
1990 *La muerte y la mano derecha*; Alianza Editorial Mexicana, México D. F.
- KELM, Heinz
1972 "Chácobo 1970. Eine Restgruppe der Südost-Pano im Orient Boliviens"; en *Tribus* 21, Veröffentlichungen des Linden Museums, Stuttgart.
- KIRK, G. S.
1985 *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*; Paidós, Barcelona.
- LEACH, Edmund
1989 *Claude Lévi-Strauss*; The University of Chicago Press, Chicago.
- 1965 "Lévi-Strauss in the Garden of Eden: An Examination of Some Recent Developments in the Analysis of Myth"; en Lessa, W. y Vogt, E. (eds.): *Reader in Comparative Religion. An Anthropological Approach*, Harper & Row, Nueva York.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1994 *Antropología estructural*; Altaya, Barcelona.
- 1990 *De prés et de loin*; Editions Odile Jacob, Paris.
- 1978 *Lo crudo y lo cocido*; Fondo de Cultura Económica, México.
- LIENHARDT, Godfrey R.

- 1975 "Geeting your own back: themes in Nylotic myth"; en J. H. M. Beattie y R. G. Lienhardt (eds.): *Studies in Social Anthropology. Essays in memory of E.E. Evans-Pritchard by his former Oxford colleagues*, Clarendon Press, Oxford.
- MALINOWSKI, Bronislaw
1994 *Estudios de psicología primitiva*; Altaya, Barcelona.
- MAUSS, Marcel
1991 "Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas", en *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid.
- 1991 "Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del yo", en *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid.
- PROST, Gilbert
1983 *Chácobo: Society of Equality*; Master's Thesis, University of Florida.
- POUILLON, Jean
1986 "El análisis de los mitos"; en *El hombre. Selección de artículos de la Revista Francesa de Antropología*, Manantial, Buenos Aires.
- RADIN, Paul
1960 *El hombre primitivo como filósofo*; Eudeba, Buenos Aires.
- TOWNSLEY, G.
1994 "Los Yaminahua", en *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, volumen II, Santos y Barclay (edits), Flacso Ecuador e Instituto Francés de Estudios Andinos, Quito.
- VERNANT, Jean-Pierre
1994 *Mito y sociedad en la Grecia antigua*; Siglo Veintiuno, Madrid.
- YALMAN, Nur
1967 "The Raw: the Cooked:: Nature: Culture. Observations on *Le Cru et le cuit*"; en Edmund Leach (ed.): *The Structural Study of Myth and Totemism*, Travistock, Londres.

ANTÍGONA Y LA ÉTICA CONTEMPORÁNEA

ALCIRA B. BONILLA

1. Introducción

A partir del entusiasmo despertado por el estreno ateniense en 442 a.C. de la tragedia *Antígona*, el texto de Sófocles se convirtió en “uno de los hechos perdurables y canónicos de la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política”, según señala George Steiner en el “Prefacio” de su renombrado libro (1987:13). Clásica y, por consiguiente, abierta a interpretaciones, variaciones y metamorfosis inagotables, la obra sofoclea se ha hecho carne en nuestro imaginario y en nuestro lenguaje como fuente privilegiada de reflexión y de creatividad, de un modo tal que no resulta exagerado asentir a la profecía final del mismo Steiner: “Nuevas ‘Antígonas’ están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana” (1987: 228).

Sin entrar en los análisis de autores como G.W.F. Hegel, S. Kierkegaard o M. Heidegger, desde un punto de vista estrictamente filosófico que, a su vez, retoma gran parte de la tradición hermenéutica sobre el particular, resulta plausible atribuir la perennidad y potencial ético de *Antígona* a un rasgo único de este texto, tal como lo ha sugerido Steiner. En efecto, la condición del ser humano, la cosa “más admirable” (v.333) de la Tierra, es presentada por el poeta como condición esencialmente trágica, pues el conflicto necesario e insoluble entre las “antinomias elementales” en las que éste se debate pone en juego una humanidad siempre a prueba y siempre discutible. Tales antinomias del conflicto esencial se vuelven explícitas en el enfrentamiento entre Creonte y Antígona de

los versos 441-581, cuya extensión y complejidad hacen que no sea éste el lugar para su comentario. En obsequio a la brevedad, entonces, retorno al *locus* mencionado de Steiner:

“Creo que solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre. Esas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses). Los conflictos procedentes de estos cinco tipos de enfrentamiento no son objeto de negociaciones. Hombres y mujeres, ancianos y jóvenes, el individuo y la comunidad o Estado, los vivos y los muertos, los mortales y los inmortales se definen en el proceso conflictivo de definirse el uno al otro” (1987: 179).

En las páginas de mi trabajo, no pretendo agotar la influencia que esta obra de Sófocles y las de los pensadores que han buscado allí inspiración tienen en las discusiones de la ética contemporánea. Más modestamente, me limitaré a sintetizar los diversos puntos de vista desde los cuales tres autores contemporáneos convierten a la tragedia y al lugar del personaje “Antígona” en ella en objeto filosófico y a señalar los aspectos comunes y las rupturas que surgen de las presentaciones, evaluando su relevancia para el desarrollo de una reflexión crítica acerca de las acciones humanas en nuestro tiempo. Siguiendo un orden cronológico, los textos para este ejercicio de reflexión ética son *La tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano; el capítulo 3 (“La Antígona de Sófocles: conflicto, visión y simplificación”) de *The Fragility of Goodness* (1986), de Martha Nussbaum; y el “Interlude. Le tragique de l’ action”, que introduce Paul Ricoeur al comienzo del estudio noveno de *Soi-même comme un autre* (1990).

Para mi elección he tomado en cuenta que los tres pensadores, cada uno en su estilo característico, han procurado mantener viva la presencia de Antígona entre nosotros. Además, estimo que puede resultar de interés para la reflexión contemporánea traer a colación trabajos en los que se defiende

un cierto narrativismo, según el cual la vinculación estrecha entre ética filosófica y literatura al menos integra el método filosófico adoptado. Me limitaré sólo a indicaciones sobre este aspecto, puesto que los textos indicados no brindan de modo parejo una exposición o defensa explícita de dicho método, que, sin embargo, los tres autores realizan con exhaustividad en otros lugares de sus obras.

2. La Antígona de María Zambrano

Por su factura dramática *sui generis* y su contenido filosófico-poético, *La tumba de Antígona* resulta una obra de difícil clasificación. Marie Poumier-Taquechel muestra que la pieza tiene propiamente la estructura de una audiencia. Antígona, que la preside, recibe en estado de delirio la visita de diversos suplicantes (Ismene, Edipo, Ana, la madre, la harpía, los hermanos, Hemón, Creonte). A resultados del diálogo que se genera, va despidiendo a cada uno (y despidiéndose definitivamente de todos ellos) con el rechazo de sus pretensiones; por otro lado, y otorgándoles una significación positiva en el contexto, cumple cabalmente la función mediadora y soteriológica del héroe y los libera del ciclo trágico (cf., 1998: 625-626). El personaje Antígona ocupó a Zambrano durante varios años, de 1946 a 1986 exactamente, si bien este texto y el "Prólogo" más teórico que lo antecede revisten un carácter central para entender el pensamiento de la filósofa. Por esta razón, nuestro análisis se centrará más en la figura de Antígona, protagonista absoluta de la obra, que en la de las sombras que acuden a su delirio.

El texto que analizamos fue publicado diez años antes que *Claros del Bosque* (1977), obra culminante de su "razón poética", la innovación metodológica filosófico-literaria de Zambrano. Todo indica, sin embargo, que la pensadora española había descubierto ya en la época de aparición de *La tumba de Antígona*, y quizá antes, los recursos adecuados para restaurar una palabra y un pensamiento liberados de las trabas que le fueron impuestas durante siglos por la filosofía monológica occidental, palabra y pensamiento, entonces, atentos a lo concreto y enraizados en las entrañas mismas del hombre, el cual

es concebido como el ser que pugna por trascenderse. En definitiva, Zambrano convoca un pensamiento que intenta superar la oposición tradicional entre filosofía y poesía en la exploración de las posibilidades expresivas, cognoscitivas y prácticas de una y otra.

Según Zambrano, en toda obra de arte, pero particularmente en la tragedia, la novela y la poesía, se expresa la existencia poética del hombre o alguno de sus momentos esenciales. La tragedia, al igual que la filosofía, nace en el momento de soledad del hombre frente a su destino, y, por ello, se manifiesta como el género del nacimiento humano (del hacerse humano) por excelencia: "la tragedia nacerá dando figura a las pretensiones de existir, a la pretensión de existir en que consiste la condición humana" (Zambrano, 1991 (1955): 62). Al prolongar la más filosófica de las tragedias de Sófocles, en un acto de salvación y de piedad por el personaje femenino central, que se anuncia en el "Prólogo" de *La tumba de Antígona* ("Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba"; 1967: 3), Zambrano visualiza desde la óptica de la razón poética y su operación propia la aurora de la conciencia humana misma. Antígona será la protagonista de este segundo nacimiento o del necesario desnacer naciéndose, toda vez que no podemos hacernos cargo del primer nacimiento porque proviene de sueños ajenos (cf., Zambrano, 1987:4). La conquista de una identidad personal, se evidencia, ante todo, como la de la identidad moral de quien se asume responsablemente en el contexto de una historia familiar y política. Figura auroral, fluyente, en el límite, en quien la noche sagrada de la conciencia y los íferos de las entrañas van perfilando una luz oculta, un sueño, que habrá de desvelar su transfiguración por obra del amor clarividente que la traspasa, arquetipo del alborear de la humanidad misma, Antígona, al entrar en su tumba, se sintió ser humano y vivió de modo efectivo por vez primera. Con su gesto creador, Zambrano otorga al personaje el tiempo y la soledad necesarios para que vaya revelando su propia aurora. Tiempo y soledad en propiedad, que la historia ha escamoteado a la mujer (muchas veces sola, pero a solas, sin la imagen especular creada por el varón, casi nunca):

“Mientras que Antígona estuvo sola. Se le dio una tumba. Había que dársele también tiempo y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones. Y un morir, un género de morir para que dejara algo, la aurora que portaba, y para que saliera purificada de lo que fue al mismo tiempo infierno y purgatorio, hacia su destino ultraterrestre” (1967: 8).

Si Zambrano pone en esta figura femenina, que no vivió su vida propiamente, la posibilidad en la tumba del nacimiento de la conciencia y, con él, el de su propia existencia trascendente al mero ser, esto sucede porque, siendo mujer, resulta más factible para Antígona el descenso a los ínferos, allí, donde el ser verdadero será dado en estado de sueño, de delirio. *La tumba de Antígona* dramatiza el método de la razón poética (tránsito del delirio a la conciencia; de los ínferos, a la luz) y la revela desde las posibilidades de lo humano encerradas en un ser femenino auroral, al punto de convertirlo en una auténtica reserva de humanidad. María Zambrano no podría mostrar el nacimiento de la conciencia en un sujeto restringido, el sujeto de la filosofía occidental, por ejemplo:

“Mas lo que el sacrificio de Antígona ofrece es la conciencia, sí. Una conciencia en estado naciente que se desprende del sacrificio de un alma, de un ser más bien, en su integridad. Una conciencia que más tarde en la filosofía aparecerá como nacida de un sujeto restringido, de un Yo que por ella cobra existencia” (1967: 24).

Antígona, en su tumba, está a la escucha de la palabra donadora de ser. El nacimiento por la palabra lo será por una palabra escuchada. Todo habla a la mujer que ha sabido, en aprendizaje de siglos de silencio, escuchar y, por consiguiente, aprender, someterse a lo escuchado. En varias obras suyas, Zambrano irá diciendo las múltiples palabras que brotan de las cosas, de los elementos, de las plantas, de los lugares, de los animales, de las ciudades, de los personajes reales o imaginarios, etc. A diferencia de los varones que no escuchan y,

que, por consiguiente, no podrán llegar a ser propiamente personas humanas, Antígona va naciendo a medida que, desde la audición del *lógos* de las cosas, se le va revelando la palabra creadora, nacida de la luz:

“Quise oírla siempre, la voz de la piedra, la voz y el eco, esos dos hermanos que son la voz y el eco; hermana y hermano, sí. Mas las humanas voces no me dejan oírlas, porque no escuchan, los hombres. A ellos, lo que menos les gusta hacer es eso: escuchar, pero yo, mientras muero, quiero oírte a ti, mi tumba, quiero oírlos a vosotras, piedras de esta tumba mía blanca como la boca del alba” (1967: 32).

El fragmento citado plantea un problema hermenéutico particular. Zambrano parecería aquí constituirse en heredera de esa tradición de lectores de Antígona que reconoce el amor fraterno entre hermano y hermana como el más elevado posible. Siendo el ritual de honras fúnebres a Polinices, que Antígona estima un deber sagrado que ha de ser cumplido aun al precio de la trasgresión de las leyes de la ciudad, la acción que desencadena la tragedia, esta acción, entonces, puede ser vista como resultado de una opción de Antígona por el cumplimiento de los deberes religiosos, pero, además, como resultado del amor particular profesado a uno de sus hermanos. Sin embargo, una lectura más atenta al trasfondo político subyacente, permite darse cuenta de que es intercambiable la posición de los hermanos, Caín y Abel alternativos en opinión de Zambrano:

“Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. Hay que matar, 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” (1967: 61).

Este afán de poder y de muerte fratricida llega a poner en cuestión los lazos de hermandad entre Antígona y sus hermanos varones:

“Sí, yo soy vuestra hermana. Pero vosotros dos ¿sois hermanos míos? ¿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?” (1967: 65).

Si se piensa que la idea originaria de la obra data de 1946, las referencias a la Guerra Civil y a la contienda europea resultan obvias. Sin embargo, Zambrano trasciende estos datos e intenta subrayar las dificultades inherentes a la visión occidental y masculina del poder y la dominación, tal como lo hizo en *La agonía de Europa*, de 1945, al tiempo que rescata la hermandad posible en la relación de Antígona con Ismene, una relación de sororidad que se plantea dada la determinación genérica de las hermanas, pero que las excede.

La historia occidental, en consecuencia, es una historia sacrificial, que exige víctimas y sacrificios propiciatorios de la victoria. El carácter sacrificial de la vocación “Antígona”, que Zambrano reconoce y dramatiza (cf., 1967: 24-25), se deriva sin duda de la condición femenina de la heroína trágica. El advenir de la conciencia y, con él, la salvación por el amor de los personajes del ciclo de Edipo, sus hazañas paradigmáticas, no podían acontecer sin la mediación del sacrificio de la doncella Antígona. La Antígona de Zambrano cumple un sacrificio doble: ante todo, el de la muerte, puesto que el delirio que prolonga su vida y permite el tránsito acontece en la dura región de la tumba, si bien transformada en nido y cuna de su existencia, en tanto “lugar donde se nace del todo” (1967: 45). Pero también cumple el sacrificio de la vida, de la vida de esposa y hermana no realizada y, a la vez, de la prolongación subterránea de la vida para nacer a la vida verdadera, la única, por otra parte, que permite una verdadera muerte: “Sólo viviendo se puede morir” (1967: 39). Una vez más Zambrano dejará entrever la distinción fundamental que hace en *Persona y Democracia*, entre una “historia sacrificial”, la historia en la cual hemos sido agentes, pero, las más de las veces, pacientes y víctimas, y una utópica “historia ética”, a la que se aspira.

En síntesis, las contribuciones que Zambrano realiza a la reflexión ética contemporánea en *La tumba de Antígona* se podrían esquematizar del modo siguiente: 1. una puesta dramática de la *construcción dialéctica que de sí mismo va realizando el ser humano (varón y mujer) como agente moral*, en su relación conflictiva consigo mismo (con su ser "recibido") y con los otros en el tiempo, tal como lo refleja la trama de la tragedia. El agente moral actúa al modo del héroe también con respecto a la formación de su propia identidad moral, puesto que va estableciendo mediaciones entre el sueño/delirio y la vigilia, entre los sentimientos y la razón, entre el lenguaje y el silencio, la actividad y la pasividad, etc. El valor filosófico del texto en cuestión, reside en que, tanto en el "Prólogo" como en diversos pasajes del cuerpo mayor de la obra, Zambrano ha logrado llevar a concepto los diversos matices de esta construcción, como ha quedado ilustrado en la exposición precedente; 2. como consecuencia de lo anterior, el intento de *asunción teórica de todas las dimensiones del ser humano*, insitiéndose así en el *valor ético* del delirio, estado de la conciencia que Zambrano pone en paralelo con el de los ensueños, cuyo valor para la realización moral y ética del ser humano ha estudiado en diversos textos. En otro trabajo (Bonilla, 1996) he puesto de relieve los rasgos característicos de la "ética del soñar" que Zambrano, en la línea fenomenológico hermenéutica de L. Binswanger (1931) y del "primer" M. Foucault (1954), desarrolló ampliamente; 3. *el desideratum de una historia ética*, propuesta anticipatoria a los esfuerzos contemporáneos por volver a plantear las relaciones de la ética con la política.

3. La Antígona de Martha Nussbaum

En los primeros años de la década del '70, se reedita en los círculos académicos norteamericanos la cuestión de la *Moral Luck*, problema que había preocupado a los filósofos de la Antigüedad y contemporáneamente debatido en particular por B. Williams y Th. Nagel. En este contexto, Nussbaum ubica su investigación sobre la fortuna y la ética en la tragedia y la filosofía griegas y, por lo tanto, su tratamiento de *Antígona*. La teoría ética que sirve de base a la autora proviene de una revisión de las posiciones de H. Sidgwick y J. Rawls, hecha a

la luz del pensamiento aristotélico, defendiéndose la idea de que “la teorización ética se realiza mediante un diálogo reflexivo entre las intuiciones y las creencias del interlocutor o lector y una serie de concepciones éticas complejas que se proponen para su estudio” (1995:38). El objetivo de dicha teorización es llegar a una verdad no relativista, si bien antropocéntrica, acerca de los problemas éticos. A mi entender, lo más interesante del intento de Nussbaum reside en el valor de verdad y de iluminación sobre los problemas éticos acordado a los textos trágicos, a partir de los cuales, según ella, ha podido Aristóteles pensar sus tratados de ética: “Introducir textos trágicos en el núcleo de una investigación ética permite (...) añadir al contenido de ésta un modo de ver los procedimientos y problemas de la razón difícil de transmitir por cualquier otro medio” (1995:43). Pero podría pensarse hasta aquí en una cierta instrumentalización de las obras literarias por parte del filósofo práctico. Sin embargo, Nussbaum insiste en el valor intrínseco de aquéllas en el doble sentido de una ampliación de nuestros conocimientos éticos, imposible de obtener por otras vías estilísticas, y de un medio óptimo para el reconocimiento de la propia situación práctica (cf., 1995: 44). En un trabajo posterior, *Love's Knowledge*, se extiende este método de “crítica filosófica” a la consideración de otras obras literarias.

Desde la óptica de su crítica filosófica, Nussbaum lee la *Antígona* poniendo de relevancia su potencial teórico. La obra, en efecto, no sólo plantea conflictos, sino que también expone la necesidad humana de solucionarlos y algunas vías practicables para ello. El subtítulo del capítulo esclarece este propósito: “conflicto, visión y simplificación” (1995:89). Según Nussbaum, *Antígona* versa sobre la razón práctica (se registran once términos relacionados con ella empleados por Sófocles: *boulé*, *boúleuma*, *boúleyo*, *éuboulos*, *euboulía*, *dysboulía*, *phrónema*, *phronéin*, *phren*, *dysphrón*, *dysnoús*) y las maneras cómo que ésta ve el mundo y lo organiza. Nussbaum sintetiza la justificación de su postura con un argumento que se apoya tanto en un análisis del lenguaje como en el del contenido:

“A diferencia de la mayoría de las obras de su tipo, se halla repleta de expresiones referidas a la deliberación, al

razonamiento, al conocimiento y a la visión de las cosas. Comienza con la pregunta '¿sabes?', relativa a una crisis práctica, y con una afirmación acerca del modo correcto de interpretar sus exigencias, para concluir con la declaración de que la prudencia (*to phronein*) es el elemento más importante del buen vivir humano (*eudaimonía*), (1348-1349). La obra trata asimismo sobre la enseñanza y el aprendizaje, sobre el cambio de la propia visión del mundo, sobre la pérdida de lo que parecía una verdad segura y la aprehensión de un saber más esquivo. Desde una manifestación de lo que se sabe en un caso difícil, el desarrollo dramático nos lleva a un 'no sé adónde mirar, hacia qué lado inclinarme', y, por último, a la afirmación de que se ha aprendido un saber menos arrogante (1353)" (1995:91).

Distinguiendo entre las valoraciones de una decisión y las reflexiones que conducen a ella, se indica también que los protagonistas (Antígona y Creonte) "adolecen de una significativa estrechez de perspectivas" (91). Ambos, a través de diversas simplificaciones (Creonte, por ejemplo, que asume algunas obligaciones familiares y parece ignorar otras), procuran eliminar la tensión conflictiva y sus actitudes, palabras y acciones promueven el descubrimiento de las "extrañas aventuras que corre la razón práctica en el mundo" (92). Este descubrimiento es intentado por la autora misma a través del hilo conductor de las apariciones de la ambigua palabra *deinón* en la obra, puesto que la considera representativa de su núcleo temático. Siguiendo las indicaciones del diccionario y las de la autora, *deinón* sería traducible por: "que inspira temor", "terrible", "espantoso", "funesto", "peligroso", "asombroso", "extraordinario", "extraño", "maravilloso". Así, "la *Antígona* de Sófocles puede ser interpretada como una investigación sobre el significado de *deinón* en todas sus facetas esquivas" (93). Ante la imposibilidad de un análisis satisfactorio de las cuarenta páginas dedicadas a la tragedia, nos concentraremos en los párrafos III a V, cuya temática conviene a los propósitos de este trabajo.

Nussbaum acepta, en principio, la idea de que Antígona, al igual que Creonte, simplifica excesivamente el mundo de los valores e impide así la posibilidad de aparición de obligaciones encontradas y la considera, junto con Creonte, un ser extrañamente frío e inhumano, en su caso con el objetivo claro del servicio piadoso a los familiares muertos conducido hasta sus últimas consecuencias (“La subordinación de Antígona al deber es, sin embargo, la aspiración a convertirse en *nekrós*, un cadáver amado por otros cadáveres”, 109). Todo ello no obsta para que se juzgue a Antígona como superior desde el punto de vista moral a su antagonista. ¿En qué consiste tal superioridad? Antígona da muestras de una comprensión más profunda de la comunidad y sus valores y su búsqueda particular de la virtud no acarrea daños a terceros. Por otra parte, Antígona muere desagarrada por su conflicto: de un lado, la ley de los dioses, que impone el deber de las honras fúnebres al hermano con el consiguiente riesgo de la vida; del otro lado, la imposibilidad de realizarse como mujer, en el amor a Hemón y la prolongación de la familia. Antígona se yergue de este modo como una de las grandes inmoladas del mito antiguo, pero con el añadido de que su muerte es, a la vez, consecuencia de sus propias decisiones y actos: “la virtud de Antígona posee un grado de complejidad tal que permite un sacrificio auténtico *dentro* de los límites de la defensa de la piedad” (1995: 111).

El acápite IV retoma una crítica de Hegel, a partir de un tratamiento reflexivo de la densa lírica coral de esta tragedia. Ello es posible, puesto que, según Nussbaum, los coros muestran un proceso deliberativo y de (auto)descubrimiento y lo suscitan en nosotros. Después de una evocación de los conflictos subyacentes que la receptividad visual “no hegeliana” del coro señala en la *párodos* (100-160), esta crítica se acentúa con la consideración de la oda al hombre (332-375), que “nos transporta más allá de nuestra crítica de los protagonistas y sugiere otra, de alcance más general, dirigida contra la ambición de suprimir el conflicto práctico” (1995: 119). Esta supresión del conflicto, a entender de Nussbaum, así como la carencia de sentimientos y de pasión, va en detrimento de una conciencia clara acerca de la riqueza del mundo moral. La crítica se profundiza con el recurso a la meditación que hace el coro cuando Antígona es

conducida a su tumba (944-987) y aquél indica cómo el destino trunca las esperanzas y parece anular las opciones. En este contexto, se tornaría más atinada la interpretación de Schopenhauer que la de Hegel, en tanto para aquél la finalidad de *Antígona* es describir el lado terrible de la vida. En este sentido, C. García Gual parece recoger la forma cómo podría pensarse la lectura de Schopenhauer que aquí hace Nussbaum, al decir: “La tragedia escenifica con la representación de ciertas secuencias míticas la lección de la fragilidad radical de la existencia heroica, ejemplo elevado de lo humano” (2000: 38).

El carácter elevado del héroe/heroína trágico, en realidad, imposibilita la aceptación última de la moraleja de Schopenhauer, que redundante en resignación y un acallamiento de la voluntad. La lección definitiva de *Antígona*, según propone en el acápite V, se muestra hacia el final de la tragedia, con la prédica de Tiresias acerca de la necesidad de la buena deliberación y la prudencia, relacionadas con el abandono de la obstinación y la práctica de una actitud flexible. Desde una posición similar a la anteriormente expuesta por Hemón, entre la actividad rígida y dominante y la pura resignación, se solicita un movimiento más sutil y flexible: “Sólo quien consiga el equilibrio entre, por una parte, la protección del yo y, por otra, la flexibilidad y la apertura, podrá ser amante o amigo, ya que la víctima puramente pasiva es incapaz de ayudar a otro, y el agente creóntico está ciego ante la otredad” (1995: 126). La *Aufhebung* hegeliana, atenta a la búsqueda de armonía última y, en último término, poco sensible al tejido de araña cuidadosa del texto de Sófocles, resulta generadora de mayores conflictos. En consecuencia, es puesta a un lado por la “crítica filosófica” de Nussbaum, ella también, como la danza dionisiaca del final de la tragedia, “terapéutica sin cura” (128) que da lugar teórico al denso misterio de la tensión insuperable planteada por la errancia de nuestras vidas entrelazadas y finitas de seres morales en el seno del tiempo ilimitado.

4. La *Antígona* de Paul Ricoeur

Si bien Ricoeur defiende el carácter neutral de lo imaginario, esto no obsta para un reconocimiento de la enorme

proyección de la literatura en tanto fuente de conocimiento de lo humano y de formación del juicio moral: “La literatura es una especie de exploración de nuestras capacidades extremas” (Aranzueque 1997: 433). Desde esta perspectiva, en realidad, no hay relato éticamente neutro, ya sea el ofrecido por la trama de una obra de teatro o el de la novela. Un relato organiza acciones y éstas sólo podrán ser elaboradas de modo temáticamente expreso en el marco de una ética (cf., 1990: 139). De esta forma, la literatura se convierte en “un amplio laboratorio donde se ensayan estimaciones, evaluaciones, juicios de aprobación y condena, a través de lo cual la narratividad sirve de propedéutica a la ética” (*Ibid.*).

En el contexto de la obra citada, Ricoeur llevará sus análisis en la dirección de una apropiación para la filosofía práctica de sus conclusiones acerca de la identidad narrativa, que trabajó intensamente en *Temps et récit III* (1985), en vistas a comprender más cercanamente qué se pone en juego en la cuestión de la identidad, sobre todo entendida como *ipseidad*, cuando ésta es referida a personas concretas y a comunidades. Así, la pregunta que preside del séptimo al noveno estudio es “¿quién es el sujeto moral imputable?” y se pone el acento sobre las determinaciones éticas y morales de la acción y su relación con el agente. Contar, en efecto, “es desplegar un espacio imaginario para las experiencias de pensamiento en las cuales se ejerce de manera hipotética el juicio moral” (1990: 200).

Para comprender el lugar especial conferido por Ricoeur al personaje “Antígona” y a su tratamiento de la tragedia en esta obra, se vuelve imprescindible una referencia a la distinción técnica que establece entre ética (momento teleológico) y moral (momento deontológico) y a las situaciones particulares conflictivas que se suscitan en el cumplimiento de las obligaciones, las cuales imponen un empleo particular de la sabiduría práctica. El empleo que Ricoeur hace de los términos ética y moral obedece a razones internas de sistematización de la *petite éthique* que aquí presenta. El párrafo que dedica a este asunto es una buena síntesis de su proyecto completo:

“Es, pues, por convención, que reservaré el término de ética para la *finalidad* de una vida realizada y el de moral

para la articulación de este objetivo en *normas* caracterizadas a la vez por la pretensión de universalidad y por un efecto de coacción (se diría, el momento que une estos dos rasgos entre sí). En la distinción entre finalidad y norma, se distinguirá fácilmente la oposición entre dos herencias, una herencia aristotélica, en donde la ética está caracterizada por su perspectiva *teleológica*, y una herencia kantiana, en donde la moral se define por el carácter de obligación de la norma, vale decir, por un punto de vista *deontológico*. Me propongo establecer, sin cuidarme de la ortodoxia aristotélica o kantiana, pero no sin una gran atención a los textos fundacionales de estas dos tradiciones: 1) la primacía de la ética sobre la moral; 2) la necesidad que tiene la finalidad ética de pasar por la criba de la norma; 3) la legitimidad de un recurso de la norma a la finalidad, dado que la norma conduce a atolladeros prácticos, que convocarán a este nuevo estadio de nuestra meditación las diversas situaciones aporéticas a las cuales ha de hacer frente nuestra meditación sobre la ipseidad. Dicho de otro modo, según la hipótesis de trabajo propuesta, la moral no constituiría más que una efectuación limitada, si bien legítima e indispensable, de la finalidad ética, y la ética en este sentido encerraría la moral” (1990: 201).

El *Interludio* acerca del carácter trágico de la acción comienza con un planteamiento de la necesidad de introducir la reflexión sobre la pieza de Sófocles, de ser instruidos por lo trágico, en tanto la tragedia tiene por tema la acción y está realizada por agentes, los cuales, sin embargo, ven comprometido su actuar en sentido pleno en tanto están sometidos a fuerzas que los exceden:

“Con el objeto de restituir al conflicto el lugar que todos los análisis llevados a cabo hasta aquí han evitado otorgarle, nos ha parecido apropiado hacer oír otra voz que la de la filosofía —aun la filosofía moral o práctica—, una de las voces de la *no-filosofía*: la de la tragedia griega. De esta irrupción intempestiva, esperamos el choque suscep-

tible de despertar nuestra desconfianza no sólo con respecto de las ilusiones del corazón, sino también con respecto de ilusiones nacidas de la *hybris* de la razón práctica misma” (1990: 281).

Sin embargo, Ricoeur otorga menor entidad a la obra trágica que la acordada por Nussbaum. En efecto, lo trágico no puede ser repetido íntegramente en el discurso de la ética y de la moral, casi como parte inherente al mismo, sino que la función de la sabiduría trágica consiste en reenviar a la sabiduría práctica a la prueba del juicio moral en situación. La elección de *Antígona* por Ricoeur es así, para decirlo con palabras de Nussbaum, en gran medida de carácter instrumental debido a las enseñanzas que puede brindarnos acerca del carácter “ineluctable” del conflicto en la vida moral y la sabiduría que ellas esbozan.

Siguiendo a Steiner, Ricoeur reconoce que *Antígona* tiene que ver con el fondo agonístico de la experiencia humana y, por consiguiente, con el aprendizaje costoso del reconocimiento de sí. En definitiva, de manera narrativa, la tragedia nos pone ante experiencias límite, “generadoras de aporías” (284). Ricoeur elabora una estrategia para hacer compatibles las interpretaciones de Hegel y de Nussbaum, dado que en ambas se pone de manifiesto el carácter rígido y empobrecedor de las posturas de los principales protagonistas. El filósofo también se pregunta acerca de nuestras preferencias por *Antígona*. Varias respuestas son posibles: nos conmueve la fragilidad de la mujer que hay en ella; se yergue como figura extrema de la no-violencia frente al poder; la sororidad que manifiesta revela una cualidad de la *philia* que no altera el eros; o porque el ritual fúnebre da testimonio de un lazo entre los vivientes y los muertos que revela el límite de lo político o el de la relación de dominación o, en definitiva, el carácter demasiado humano de toda institución.

Para Ricoeur, “la instrucción de la ética por lo trágico procede del reconocimiento de ese límite” (1990: 285), si bien la poesía no puede hacerlo a través de conceptos y trata de lograrlo en la tragedia a través de una sucesión de odas líricas que conllevan una conversión de la mirada, como la dedicada

a la celebración del sol, la oda sobre el hombre y la oda a Eros, para terminar, en los versos finales con el elogio del *phronein* como fuente de la *eudaimonía*. ¿Cuál es el resultado concreto de todo esto?:

“Al rehusarse a aportar una ‘solución’ a los conflictos que la ficción ha planteado como insolubles, la tragedia, después de haber desorientado la mirada, condena al hombre de la praxis a reorientar la acción, a sus propios riesgos y gastos, en el sentido de una sabiduría práctica en situación que se corresponde con la sabiduría trágica. Esta respuesta, diferida por la contemplación festiva del espectáculo, otorga la convicción más allá de la catarsis” (1990: 288).

Como conclusión de su *Interlude*, Ricoeur propone una máxima para sustraer a la convicción moral de la alternativa entre la univocidad o lo arbitrario y esta máxima preside el tratamiento de su noveno estudio, final de la *petite éthique* que se ha propuesto elaborar en la obra. Tal máxima reza: “Del *phronein* trágico a la *phrónesis* práctica”. Por consiguiente, al final de la lectura de Ricoeur, si comparamos su texto con los analizados anteriormente, subsiste la duda acerca de si efectivamente el filósofo se ha hecho “ilustrar” por la tragedia o si, por el contrario, no hace de ella un pre-texto, en el sentido de un simple texto preparatorio e ilustrativo, que no sólo no reemplaza la labor del filósofo sino que podría ser sustituido por ésta.

5. Conclusiones: el mito literario y la ética.

Al término de esta colaboración, después de haber trabajado de modo sintético con tres muestras contemporáneas de la incidencia de *Antígona* en las discusiones de la filosofía práctica, creo que estamos en condiciones de enunciar las conclusiones siguientes:

1. El carácter ineludible de la presencia y vigencia del mito “Antígona” en las discusiones que tienen como

- centro las características de la agencia moral, la constitución de la identidad moral de los agentes y las cuestiones vinculadas con la responsabilidad interpersonal, social e histórica y la *Moral Luck*, o suerte moral.
2. El potencial reflexivo encerrado en la tragedia de Sófocles, tal como queda enunciado en la cita de G. Steiner del comienzo. Las pensadoras y el filósofo citados en esta contribución han sabido explorar este potencial en diversas vertientes: los rasgos característicos de la agencia moral, la construcción del sujeto moral y el papel de la identidad moral en ello, el lugar de los ínfimos del ser, del deseo y de las pasiones en el razonamiento práctico, las categorías elementales de las que toman forma los conflictos morales, la responsabilidad por la palabra dada y la promesa, la formación del carácter y sus aspectos controversiales, la responsabilidad histórica, etc.
 3. La necesidad de incluir en nuestras investigaciones éticas el enfoque narrativista crítico de determinadas obras literarias, sin el cual no podríamos poner a la luz el conflicto que encierra el ámbito específico de las acciones e interacciones humanas y el esfuerzo inagotable por crear y reconstruir espacios de convivencia posible, el *ethos*, la morada, de los seres humanos.

Referencias bibliográficas

- Aranzueque, G. (ed.) (1997) *Horizontes del relato*. Madrid, Cuaderno Gris.
- Bailly, A. (1950) *Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette.
- Binswanger, L. (1930) "Traum und Existenz", *Neue Schweizer Rundschau*.
- Bonilla, A. (1991) Razón poética y género: arquetipos femeninos, *Analecta Malacitana*, Vol. IV, pp. 49-64.
- (1992) La transformación del lógos, *Asparkia. Monografic: María Zambrano*, pp. 13-29.
 - (1996) Ser y deber ser a través del espejo, *Escritos de Filosofía*, N° 29-30, pp. 217-229.
 - (2000) Escritura y pensamiento del exilio en María Zambrano (e/p).
 - (2001) Después de la espera, la esperanza (inédito).
 - y Grillo, V. (2000) The Narrative Construction of Moral Identity (e/p).
- Bundgard, A. (2000) *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid, Trotta.
- Foucault, M. (1954) "Introduction", en L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*. Trad. J. Verdeaux. Introduction et notes de M. Foucault. Paris, Desclée de Brouwer, 1954.

- García Gual, C. (2000) "Sobre la muerte y lo trágico en el teatro griego", *Archipiélago*, 42.
- Lacan, J. (1986) *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris, Seuil.
- Maillard, M. (1997) *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida, Editions de la Universitat de Lleida.
- Nussbaum, M. (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*. Madrid, Visor.
- (1990) *Love's Knowledge*. Oxford, Oxford University Press.
- Poumier-Taquechel, M. (1998) Antígona y María Zambrano, *Actas. II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*. Vélez-Málaga, pp. 621-638.
- Prezzo, R. (1996) Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la Antígona de María Zambrano, *Aurora*, N° 1, pp. 104-112.
- Ricoeur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- Sófocles, "Antigone", en Dain, A. ; Mazon, P. *Sophocle I*, 5 éd. Rev. Par J. Irigoin. Paris, Les Belles Lettres, 1981. Traducciones al español consultadas: L. Pinkler y A. Vigo (Sófocles, *Antígona*, Buenos Aires, Biblos, 1994) y José Ma. Lucas de Dios (Sófocles, *Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Madrid, Alianza, 1999).
- Steiner, G. (1987) *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa.
- Zambrano, M. (1967) *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI.
- (1991;1955) *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela.
- (1945) *La agonía de Europa*. Buenos Aires, Losada.
- (1992) *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela.

MITOS PLATÓNICOS SOBRE EL AMOR

VICTORIA JULIÁ

"El amante de los mitos (*philómytos*) es, de algún modo (*pôis*), filósofo".
Aristóteles, *Metafísica* 982b

El propósito de esta comunicación es mostrar cómo Platón resignifica en *Simposio*, mediante un notable procedimiento mitopoiético, el nombre de Eros, confinado por el uso corriente en una acepción extremadamente restringida (205b-d). Lo hace tomando como punto de partida cierto consenso cultural, propio del medio social que sus personajes representan, sobre la pederastia como la forma más elevada de esa concepción parcial del amor. La ampliación del campo semántico del impulso erótico queda sellada con la construcción del mito de Eros indigente – Eros filósofo que, tras dotar de un nuevo sentido a la relación pederástica la convierte en el primer paso de un ascenso pautado, a la manera de una iniciación, hacia esa belleza absoluta que todo amor, incluso sin saberlo y de modo imperfecto, busca como fin. Asimismo se señalará el carácter propedéutico de este diálogo en relación con *Fedro*, donde culmina la construcción platónica de su gran mito erótico.

El *Simposio* y demás diálogos platónicos a que se hace referencia son encarados aquí como piezas dramáticas en prosa en las que sus participantes, Sócrates incluido, actúan como personajes de ficción, que actualizan lo que con agudeza Christopher Rowe ha denominado "filosofía en acción";¹ en buena medida esa puesta en acción de la filosofía se lleva a cabo

¹Il Simposio di Platone. Cinque lezioni con un contributo sul Fedone, Sankt Augustin 1998.

mediante la exposición detallada (*diégesis*) de mitos que Platón crea o recrea como medio expresivo íntimamente asociado con el rigor de la argumentación. En el trazado del diseño de *pólis* justa que emprende en el libro II de *República*, dedica varias páginas² al tratamiento del mito como primer instrumento de que se valdrá la *paideia* –en su aspecto de cultivo del alma mediante la música– para la formación inicial de los futuros guardianes del orden político. Música y gimnasia deben concurrir en el modelado de alma y cuerpo de una personalidad armoniosa, amante de aprender y saber, apta para la trascendente función social que deberá cumplir.³ Es posible que en ese contexto se encuentre alguna de las claves que ayude a comprender el sentido de ciertos mitos platónicos, particularmente los que atañen a *Eros*.

La música así entendida incluye discursos (*lógoi*), que pueden ser veraces o engañosos (*pseudeis*), y entre los engañosos debemos incluir los mitos, que, no obstante, también encierran algo de verdad; de ahí la extremada preocupación por ese tipo especial de discurso que reciben los niños desde la cuna, de boca de sus madres o nodrizas, para que el necesario engaño de la fábula no perjudique de una manera irreversible el alma de quien la escucha. Esta inserción del mito en el proceso pedagógico de educación de los guardianes preside la severa crítica a que son sometidas las historias tradicionales sobre los dioses, provenientes de la gran tradición épica, es decir de Homero y Hesíodo; estos poetas han referido falsedades que se siguen repitiendo respecto del comportamiento de los dioses, en el modo propio de quien hace uso innoble del engaño (*mè kalôs pseúdetai* 377d).⁴ Por ello los organizadores de la comunidad política, sin pretender ocupar un lugar que no les corresponde, deben legislar en ese sentido pues su saber es arquitectónico:

²Especialmente II 376c – III 398c. La crítica platónica de la poesía es profundizada en el libro X 595a - 608c.

³Filósofo, fogoso, rápido y fuerte, por consiguiente, ha de ser por naturaleza el noble y buen guardián de nuestra *pólis*." (*Rep.* II 376c).

⁴Con estas críticas Platón se integra en una corriente revisionista de los mitos tradicionales de la que ya encontramos antecedentes entre los presocráticos, especialmente en Heráclito de Éfeso y Jenófanes de Colofón.

“En este momento ni tú ni yo somos poetas sino fundadores de una *pólis*, y a los fundadores corresponde conocer las pautas (*týpous*) según las cuales los poetas deben hacer mitos (*mythologeîn*), contra las que no deben volverse cuando los hicieren, pero no nos atañe a nosotros componer mitos.” (*Rep.* II 378e-379a).

La vinculación del relato mítico con el ámbito de lo divino es, en Platón, prácticamente excluyente;⁵ eso “divino” que nombra con las expresiones *tò theîon*, *ho theós*, *hoi theoí* es la realidad trascendente, eterna, bella, buena y absolutamente fiel a su identidad, difícil de atrapar con palabras, hacia la que debe conducir una educación orientada en el sentido de la *areté*. Atribuir a los dioses comportamientos indignos tal como hicieron los poetas cuyas narraciones se siguen escuchando, además de ser en sí mismo un acto impío, es severamente dañino para la salud de la comunidad política, sea que se lo haga en versos épicos, líricos o trágicos. No obstante, a pesar de las críticas de que son objeto, no se descarta la posibilidad de que los mitos tradicionales encierren un mensaje oculto, una *hypónoia*, pero no cualquiera —y menos aún un niño— está en condiciones de descubrirla adecuadamente:

“Narrar los encadenamientos de Hera por su hijo o que Hefesto fue arrojado por su padre fuera del Olimpo cuando intentó impedir que aquél golpeará a su madre así como cuantas batallas entre dioses ha compuesto Homero, no lo permitiremos en nuestra *polis*, hayan sido compuesto con o sin *hypónoia*. El niño, en efecto no es capaz de discernir lo que es *hypónoia* de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad recibe son las más difícil de borrar y las que menos pueden ser cambiadas. Por ese motivo debe ponerse el máximo cuidado en los primeros relatos que los niños escuchan, de modo que reciban los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista de la *areté*.” (378d-e).

⁵Esto sin perjuicio de que, en otro registro, use la palabra en un sentido más vulgar y amplio como, por ejemplo, en *Fedón* 61b, cuando Sócrates hace referencia a los “mitos” de Esopo.

Por ello las pautas que habrán de guiar la producción de mitos educativos, formadores con vistas a la *areté*, son las pertinentes al discurso sobre los dioses (*perì theologías*, *Rep.* II 379a), que debe ser claro y coherente con lo que el dios por esencia es, a saber, bueno y causa sólo de cosas buenas.⁶ Esto se extiende a todo mito aun cuando no esté específicamente destinado a la formación de los niños. Mitos menores y mayores han de regirse por las mismas pautas.

Por otra parte, el significado profundo que un relato de ese tipo pueda ocultar no surgirá a partir de una interpretación alegórica ingenuamente racionalista que, además de empobrecer su sentido, nos conduciría a un improductivo cuento de nunca acabar, como el procedimiento que se ridiculiza en *Fedro* 229d-230a a propósito de la extrañeza de Fedro por la aparente credulidad de Sócrates ante mitos como el del rapto de Oritiya por Bóreas:

“Fedro: Pero dime, por Zeus, Sócrates, ¿estás convencido tú de que ese cuento es verdadero?”

Sócrates: Si descreyera, como los sabios, no estaría yo fuera de lugar; diría, presumiendo de sabihondo, que el soplo del viento bóreas la despeñó desde las rocas vecinas mientras jugaba con Farmacia y que, por haber muerto así, se dijo que había sido raptada por Bóreas. (...). Pero yo, Fedro, aunque por una parte considero muy agradables tales explicaciones, las estimo, por otra, propias de un hombre muy hábil y laborioso aunque no demasiado afortunado; y no por otra cosa sino porque a continuación le será necesario rectificar la figura de los hipocentauros, y después la de la Quimera, y después vendrá, como en torrente, un malón de gorgonas y pegasos tales, y multitudes de otros seres extraordinarios, como también rarezas de entidades propias de los relatos fabulosos. Y toda vez que alguien, por no creer en ellas, intentare conducir a

⁶Sobre este punto, véase *República* II 377a – 380c. La crítica, que no se limita a la épica, también censura el modo en que los poetas han concebido y tratado las relaciones entre dioses y hombres: “Las cosas buenas que nos suceden son muchas menos que las malas, y si de las buenas no debe haber otra causa que el dios, de las malas debe buscarse otra causa.” (379c).

cada una hacia lo verosímil valiéndose de un burdo saber (*ágroikos sophía*), tendrá que disponer de mucho tiempo, y yo francamente no lo tengo en absoluto para semejante cosa; la razón, amigo, es que todavía no consigo conocerme a mí mismo, como prescribe la inscripción de Delfos, y, por cierto, me parece risible que, ignorando todavía eso, me ponga a considerar asuntos ajenos. Así, dejando de lado esas cuestiones y dando fe a lo que se cree, no examino a ellas sino a mí mismo.”

Lo hasta aquí expuesto es apenas un mínimo esquema de referencia para abordar los mitos platónicos sobre el amor en los dos diálogos que han recibido en la antigüedad calificación de *erotikoi*, a saber *Simposio* y *Fedro*. Ante todo es digno de ser señalado cómo difieren y cómo no obstante se aproximan entre sí en cuanto a la forma en que Platón nos compromete con el juego dramático.⁷ En el primero, un narrador, Apolodoro, vehemente admirador de Sócrates, en diálogo con un grupo de amigos, hace una prolija exposición sobre el modo en que ha llegado a saber sobre la famosa reunión habida muchos años atrás, cuando él era aún un niño, en casa de Agatón, como festejo por el triunfo del entonces joven poeta en el certamen trágico; lo que se dispone a narrar es la versión que recibió de Aristodemo, un antiguo enamorado (*erastés*) de Sócrates, que participó del encuentro. Pero Aristodemo no fue un cronista totalmente confiable en lo que hace a la literalidad de la transmisión —aun cuando Sócrates, consultado por Apolodoro, le confirmó, en lo general, lo contado por aquél—, ni lo es tampoco Apolodoro, quien al finalizar su exposición del primer discurso declara: “Tal fue, poco más o menos, el discurso que, según Aristodemo, pronunció Fedro. Después de Fedro, me dijo, hubo algunos otros oradores de los que no se acordaba muy

⁷Sobre los distintos modos en que Platón ordena la acción en los diálogos véase W.K.C.Guthrie, *A History of Greek Philosophy* vol. IV *Plato. The Man and his Dialogues*, Cambridge 1975. Por su parte Martha Nussbaum en *La fragilidad del bien* (traducción española del original inglés de 1986), Madrid 1994, Interludio 1, “El teatro antitrágico de Platón” observa: “Al escribir filosofía en forma dramática, Platón se dirige al lector para que participe activamente en la búsqueda de la verdad.”

bien, por lo cual los pasó por alto y me refirió el de Pausanias.” (180c). Éstas y otras consideraciones por el estilo sugieren que Platón ha querido abundar en señales de que la pieza entera tiene el *status* de una copia, una imagen de imagen de un suceso lejano en el tiempo, del que incluso circula otra, descalificada como errónea por el mismo Apolodoro, pese a que depende de la misma fuente que la suya. (v. 172a-173b). Transmisión oral, a la manera de un mito que pasa de boca en boca y, separado de la fuente, corre el riesgo de la desnaturalización.

A diferencia de este complicado *stemma* de transmisión, el *Fedro*, donde también se ofrece una sucesión de discursos eróticos, nos pone en directa relación con “los hechos”: un encuentro fortuito entre Sócrates y Fedro, vehemente amante de los *lógoi*, da inicio al desarrollo completo de la pieza, en la que las coordenadas espacio-temporales de la *res ficta* quedan claramente determinadas desde el principio. No obstante, así como en el *Simposio* es altamente sugestiva la profusión de detalles sobre el recorrido que va desde el encuentro de Apolodoro con sus amigos hasta la evocación de lo sucedido en el interior de la casa de Agatón, aquí lo es la prolija descripción del paisaje y del clima afectivo que Platón va construyendo, de camino, mientras los dos personajes se acercan al lugar donde habrá de cumplirse la representación, rica en muestras de la extraordinaria capacidad mitopoiética del autor.⁸ También, a la manera del *Simposio*, hay un recorrido preparatorio para el momento en que el magisterio socrático alcanzará una culminación. Cuando se llega a un punto en que se hace necesario hablar sobre la naturaleza del alma –tanto la divina como la humana– hace Sócrates esta consideración:

“Describir cómo es exigiría una exposición que en todos sus aspectos únicamente un dios podría hacer en forma completa y además sería muy larga. En cambio, decir a

⁸Aunque con algunas imprecisiones desde el punto de vista filosófico, Pietro Citati ha dedicado hermosas páginas a resaltar los valores literarios de estos dos diálogos, encarados como obras de ficción; véase “Amor filósofo” en *La luz de la noche* (trad. de A. Pentimalli del original italiano de 1996), Madrid 1997, pp. 40-52. Agradezco a María Bernarda Pérez, quien me hizo saber de esta obra.

lo que se parece (*éoiiken*)⁹ implica una exposición al alcance de cualquier hombre y de menor extensión." (246a).

En los dos diálogos, de distintas maneras, se pone al receptor dramático en situación de saber que lo que va a escuchar o leer es una muestra imperfecta, en un caso, de algo que *ha sucedido* bajo el modo de la temporalidad (*Simposio*, íntegro), en el otro, de algo que *es* bajo el modo de la eternidad (*Fedro*, mito sobre la naturaleza del alma). Pero también en ambos hay abundantes señales sobre los recursos adecuados para el contacto de lo temporal con lo eterno; entre ellos, el mito y el espacio dialógico se muestran como *lugares* por excelencia de tal encuentro.

En todos los discursos que se suceden en el desarrollo del *Simposio* hay elementos míticos vinculados con *Eros*, unos propios de alguna tradición atestiguada en textos anteriores o contemporáneos de la obra, otros novedosos (al menos para nosotros, que debemos atenernos a los escasos testimonios disponibles);¹⁰ tres de esos discursos presentan características que, a la luz de su relación con el resto de la obra, resultan totalmente imprevisibles desde la perspectiva de lo acordado y anunciado en el comienzo de la pieza; son los de Aristófanes, Sócrates y Alcibíades; los tres se lanzan a la *mythopóiesis* mediante la parodia de los géneros institucionalizados en el teatro de la época y, de modo indirecto —a diferencia de Fedro, Pausanias, Erixímaco y Agatón—, con los elementos propios de la representación dramática ponen mitos en acción, acción que se recrea en cada nueva lectura con la indispensable participación del lector. Así, es posible presentarlos del siguiente modo:

⁹Forma verbal derivada de la misma raíz que *eikón* (imagen) y *eikós* (verosímil). Platón se vale con frecuencia de este tipo de recurso cuando el lenguaje convencional resulta insuficiente para dar cuenta de asuntos de suma importancia, por ejemplo, *República* 506 e ss. y *Timeo* 29a, 34c, 44d, 59c, 68d.

¹⁰La tradición mitológica de Eros como dios del amor no registra antecedente homérico. Antes de Platón se encuentra, entre otros, en Hesíodo, *Teogonía* 120-122, Anacreonte, frs. 47, 48, 62, Alceo, fr. 13, Esquilo, *Suplicantes* 1039 ss., Sófocles, *Antígona* 781 ss.

1. El mito de la humanidad arcaica o la tragedia de Aristófanes (189c-193d)

Aristófanes anuncia enfáticamente que abordará el tema en forma muy distinta de la de sus antecesores en el uso de la palabra; en general los humanos no han percibido el extraordinario poder de Eros, el más filantrópico de los dioses, servidor de los hombres y médico de sus males. Declara entonces la intención didáctica de su discurso e inmediatamente hace la arqueología mítica del género humano, repartido originariamente en tres sexos, varón, mujer y andrógino. Eran ellos dobles, de figura globosa, bifrontes, cuádruples en sus miembros, dotados de gran fuerza y velocidad en sus desplazamientos. Precisamente ese poder los condujo a la insolencia de pretender emprenderla contra los dioses. Zeus, molesto por la situación, tras deliberar con sus colegas sobre el modo de frenar esta desmesura, decidió cortarlos en dos, limitando de ese modo su poder y arrojándolos en una situación de penoso desgarramiento, de sentimiento de pérdida y, a la vez, de anhelo de recuperación de la mitad añorada, que se manifiesta en las tendencias sexuales de los humanos "históricos". Pero más tarde, apiadado de tan agudo sufrimiento, el gran dios enmendó en algo esta segunda naturaleza humana tanto en lo somático como en lo anímico, por mediación de Eros, "el que mayor servicio nos presta por conducirnos hacia lo que es afín a nosotros y, para el futuro, nos proporciona las mayores esperanzas de que si somos piadosos para con los dioses él, tras restablecer nuestra verdadera naturaleza, tras sanarnos, nos hará bienaventurados y felices." (193c-d).

Este mito de Aristófanes tiene mucho de tragedia; los matices risibles del relato evocan más cierto humor euripidiano que el desenfado de la comedia aristofánica y en nada atenúan su aspecto trágico: los humanos, cegados por el exceso de confianza en su propia fuerza, suscitan la ira de los dioses; condigno castigo y el padecimiento que éste conlleva, la ardua *symphorá*. Generación tras generación los hombres, como marca de una arcaica *adikía*, padecen esa nostalgia de unidad perdida que sólo la divina mediación y una prudente conciencia de los propios límites pueden restaurar. Aristófanes ha colocado

a Eros en el lugar de un redentor, artífice de la recuperación de la originaria plenitud, y abre así el camino hacia el indigente *daimon* que revelará Diotima en toda su desnudez, en contraste con el vistoso atavío más o menos convencional, más o menos previsible con que lo encubrieran los elogios de Fedro, Pausanias, Erixímaco y Agatón.

2. El mito del nacimiento de Eros o la comedia de Diotima (203b-204a).

La participación de Sócrates en la sucesión de elogios de Eros es resuelta por Platón como la reproducción dramatizada de los coloquios que el mismo Sócrates dice haber celebrado con un misterioso personaje femenino, la sacerdotisa Diotima de Mantinea, de la que recibió las enseñanzas que han hecho de él, según propia confesión, un experto en asuntos eróticos (cf. 177d). Durante una de esas pláticas, en respuesta a la curiosidad del discípulo, la maestra cuenta el mito del nacimiento de Eros. Según este relato Eros nace –como también estos discursos en su homenaje– en un ámbito festivo. Se celebraba el nacimiento de Afrodita. A la fiesta llega Penía,¹¹ demonio *Lumpen* que merodea en los lugares donde habitan los dioses; también de condición demoníaca es Poro, su ocasional e involuntario partenaire sexual. Penía es señalada como presencia habitual en las fiestas, aparece para pedir o recoger las sobras que puedan mitigar su hambre; Poro en cambio, hijo de Metis, es la personificación del recurso para superar dificultades, de la habilidad o maña para sortear obstáculos; ambos son caracteres apropiados para la comedia, y el momento más cómico de este entremés se da cuando un Poro sin recursos, anulado por la borrachera en su capacidad natural, es burlado por Penía que, aprovechando el momento, se acuesta a su lado y consigue hacerse un hijo de él; de este acoplamiento, consumado en el jardín de Zeus por la astucia de Penía, nace Eros, pobre pero hábil en recursos. Esa condición doble es vívidamente descrita en palabras de Diotima como un tipo

¹¹*Dramatis persona* también en *Ploutos* de Aristófanes vv. 415 ss., con las mismas características y virtualidades que Platón le asigna.

clásico de la picaresca; el hijo deseado por Penía parece reunir los rasgos risibles de un Sócrates cínico, que anticipa al singularísimo protagonista del elogio de Alcibiades:

“En primer lugar es siempre pobre y lejos está de ser delicado y bello como cree la mayoría; es más bien duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en los portales y a orillas de los caminos, compañero inseparable siempre de la indigencia por la naturaleza de su madre. Pero por otra parte, de acuerdo con la naturaleza del padre, está al acecho de lo bello y bueno, es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre tramando algo, ávido de saber y rico en recursos, amante del conocimiento a lo largo de toda su vida; formidable mago, embaucador y sofista” (203c-d).

3. El mito del Sócrates *erotikós* o el drama satírico de Alcibiades (215a-222c).

Es Sócrates en persona quien califica así al discurso de Alcibiades (222d), pero en realidad el carácter satírico no se limita sólo al discurso de este perdido enamorado del filósofo sino a toda su conducta, a partir de su ruidosa irrupción en el simposio (212c6 ss.); incluso la momentánea ceguera por las cintas que tapan sus ojos y no le permiten advertir la presencia de Sócrates cuando se acomoda a su lado parece un logrado remedo paródico de la temible *áte* que precipita a los humanos en errores de fatales consecuencias, como éste que lo obligará a hacer el elogio de su amor imposible. No bien descubre a Sócrates, su invocación de Heracles convoca al personaje habitual de esas piezas, como así también las menciones de Marsias, silenos y sátiros. El relato del fracaso de sus tácticas de seducción, los pasajes dedicados a la descripción del carácter de un estrafalario Sócrates en su comportamiento privado y público —incluso en 221b con palabras de Aristófanes— también se mueven en el tono de diversión grotesca del drama de sátiros. Ahora bien, en su aspecto más formal, este extraño elogio está marcado por alguno de los medios de que suele valerse Platón para introducir mitos: como en el pasaje de

Fedro previo al del carro alado, imagen del alma, Alcibíades anuncia aquí que va a hacer el elogio de Sócrates mediante imágenes, *di' eikónon*.¹² El símil elegido es el del sileno esculpido, tosco por fuera, que descubre ante quien lo abre la casi indescriptible belleza de las representaciones sagradas (*agálmata theôn*) que alberga en su interior; y es más, también sus discursos son asimilables a esa imagen, con lo que queda señalada la extraordinaria coherencia del personaje, uno de sus rasgos más perturbadores:

“(...) también sus discursos son totalmente parecidos a esos silenos que se abren. Por cierto que si un cualquiera pretendiera prestarles oído, le parecerían totalmente risibles en una primera impresión; de tales palabras y expresiones, cual pellejo de sátiro insolente, están revestidos por fuera. En efecto, habla de burros de carga, de herreros, talabarteros y curtidores, y siempre parece estar diciendo lo mismo con las mismas palabras,¹³ al punto de que cualquier persona inexperta y de pocas luces podría burlarse tranquilamente de sus dichos; en cambio, quien los haya visto cuando se abren y penetre en su interior los encontrará, en primer lugar, únicos con sentido entre todos los discursos, luego, absolutamente divinos y con cantidad de representaciones de *areté* en su interior, proyectándose hacia todo lo que condiga con quien habrá de llegar a ser cabalmente bello y bueno.” (221d-222a).

El rico y hermoso Alcibíades, con su verdad de borracho, a mitad de camino entre comedia y tragedia, ha descubierto, tras la máscara de Sócrates, una dimensión de Eros que él, arrojado en la situación de quien ve con extrema lucidez lo mejor pero no logra practicarlo, nunca podrá transitar cumplidamente.

¹²Cf. nota 6.

¹³Como ocurre en la transmisión que realizan los narradores de mitos, fábulas o cuentos populares. Platón parece poner esta modalidad en oposición a la práctica profesional rígida y mecánica de los rapsodas del tipo del criticado en el *Ion*.

Estos tres pequeños mitos incluidos dentro del mito mayor del *Simposio* son decisivos en la resignificación filosófica de Eros que, lejos de ser un dios, comparte con el hombre una constitutiva indigencia que, bien orientada, es condición óptima para iniciar ese camino de permanente búsqueda que es la *philosophía*, pues la *sophía* es sólo cosa de dioses. En este sentido, la pedagogía erótica de Platón culmina en el *Fedro*, en el marco de su grandioso elogio de la locura. El encuentro de Sócrates con el joven Fedro, amante de los discursos, da lugar a uno de los desarrollos más inquietantes que puedan hallarse sobre la dimensión erótica de toda creación y de todo saber; los oficios propios de las más calificadas de las musas no pueden prosperar en terreno afectivamente neutro, sin enamoramiento no hay *poiesis* ni *theoria*. También dentro del mito mayor del *Fedro* encontramos mitos “menores” como el de las cigarras o el de invención de la escritura; la *hypónoia* de este último como un “sembrar en el alma” acerca a Sócrates a uno de esos oficios rústicos que, según el testimonio de Alcibiades, son aludidos de manera recurrente en sus desconcertantes discursos. El desconcertante Sócrates es el gran mito erótico de Platón.¹⁴

En el breve texto de nuestro epígrafe, Aristóteles usa el (en su pluma) perturbador adverbio *pôs* para diferenciar el modo de hacer filosofía que reconoce en el amante de los mitos. Invertiendo los términos podría decirse que el *philosophos* es, de algún modo, *philomythos*, o tal vez algo más, que el filósofo ha de ser necesariamente amante de los mitos, so pena de llegar agatas al umbral de la filosofía.¹⁵

¹⁴Es de señalar que tanto el ascenso erótico expuesto por Diotima como el proceso de remisión del alma caída por mediación de Eros en el *Fedro* presentan los rasgos de una iniciación religiosa. Al respecto puede verse el artículo de André Motte “Le pèlerinage initiatique de la parole. Une lecture du *Phèdre* de Platón”, en *Méthexis. Revista Internacional de Filosofía Antigua* VIII (1995).

¹⁵Wolfgang Wieland en “La crítica de Platón a la escritura y los límites de la comunicabilidad”, *Méthexis* IV (1991) hace un profundo examen del especial carácter del saber filosófico y de las condiciones para su transmisión oral y escrita. En este sentido, fija su posición frente a la Escuela de Tubinga y la proyección que ésta ha tenido sobre los estudios platónicos del siglo XX con referencia a las enseñanzas orales de Platón.

EL MITO DE EROS Y SU RELECTURA EN ROMEO Y JULIETA DE SHAKESPEARE

CAMILA MANSILLA

*El amor es, en suma, un mal a la vez
que una palabra o una carta. Lo inventamos
cada vez, con cada amado forzosamente
único, en cada momento, lugar, edad...
O de una vez por todas.¹*

El teatro de Shakespeare, como producción cultural, está siempre esperando ser releído. Jan Kott expresa:

“Shakespeare es como el mundo, como la vida. Cada época encuentra en él lo que busca y lo que quiere ver”.²

El objetivo de este trabajo es realizar una relectura de *La tragedia de Romeo y Julieta* para establecer los esquemas simbólicos que la construyen y la transforman –todavía hoy– en un texto paradigmático del amor. Para esto se trazarán vínculos con el mito de *Eros* desarrollado por la literatura clásica.

En concordancia con la propuesta inicial –es decir la relectura del texto de Shakespeare– el presente trabajo se estructura a partir de niveles semánticos, cada nivel responde a una lectura que se encadena con la anterior, iluminándose mutuamente. Por lo tanto, en su aspecto formal, este trabajo está apoyado sobre el supuesto de la pluralidad de sentido.³

¹De Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 5.

²*Op. cit.*, p. 11.

³Recordemos que los textos teatrales de Shakespeare tenían un público heterogéneo y por lo tanto contienen distintos niveles de lectura en relación a la competencia del espectador.

Considero importante aclarar desde qué lugar es que produzco toda esta construcción. Me asumo como una lectora y como una posible puestista teatral, la relación que establezco con el texto es dialéctica. Transcribo un viaje, el de la interpretación, el de la construcción de sentidos, quizás este viaje abra otros viajes y quizás... producciones artísticas.

I. La tragedia de Shakespeare: la leyenda de todos

Partiendo de lo objetivamente observable en *La tragedia de Romeo y Julieta*, es decir del análisis textual, podemos señalar ciertos aspectos que se desconocen u olvidan en la lectura que comúnmente se produce del texto. Un fenómeno cultural importante sucede con *Romeo y Julieta* —con otras obras de Shakespeare también— y es que se conoce *Romeo y Julieta* más allá de la lectura concreta del texto. Lo que se conoce, lo que se recuerda y lo que se reelabora es la leyenda de amor trágico que dio origen al texto de Shakespeare.

La pregunta que se impone es ¿qué es lo que se descarta? y ¿qué es lo que la mayoría de los lectores olvidan? Básicamente el trabajo dramaturgico que Shakespeare hizo con la leyenda de *Romeo y Julieta*.

El teatro en la época isabelina y jacobina⁴ es un negocio de mucha rentabilidad y Shakespeare pertenece a este negocio; dentro de su compañía —debido a su formación— es el dramaturgo⁵, siendo su tarea la de producir los textos para su representación. Obviamente el fin de estos textos, una vez representados, es su éxito comercial. En este contexto de producción el valor que para nuestra cultura tiene la “originalidad” de los argumentos, no existe; es a la representación a la que se le exige el valor de “novedad”. Shakespeare —como el resto de los dramaturgos— se servían de argumentos de la literatura —en su mayoría italiana y española— que muchas veces eran relatos de la tradición oral pasados a la forma escrita. En el caso de *Romeo y Julieta*, Shakespeare toma este argumento,

⁴La producción de Shakespeare abarca parte de los reinados de Elizabeth I y Jacobo I.

⁵También se desempeñó como actor secundario.

que ya era conocido por muchos de sus contemporáneos como una "leyenda" italiana de amor trágico.

El primer antecedente literario conocido del texto de Shakesperae es la obra de Jenofonte de Efesio *Anthia y Abrocomas*, retomada a su vez por Massuccio de Salerna en 1476 en su obra *Novellino* (narración XXXIII). En esta obra la acción se ubica en Siena y cuenta la historia de dos jóvenes que deciden unirse en secreto, debido a los obstáculos que se les presentan. Cabe aclarar que dichos obstáculos son similares a los que aparecen en la obra de Shakespeare. En 1535 Luigi Da Porto relata la misma historia con otros nombres y la sitúa en Verona e incluye el personaje del Príncipe. En 1554 Mateo Bandello reescribe el cuento de Da Porto y lo incluye en sus *Novelle* (parte II, número IX) con el título de *La sfortunata morte di due infelicissimmi amanti de l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*. Esta obra fue traducida a distintos idiomas y recorrió Europa. En Gran Bretaña A. Brooke, en 1562, tituló su poema *The tragical History of Romeo and Juliet, written first in Italian by Bandell* y Painte incluyó la historia de los jóvenes amantes de Verona en su colección novelesca *Palace of Pleasure*.

Además de estos antecedentes literarios, el argumento de *Romeo y Julieta* tiene antecedentes en la tradición oral, como una leyenda que aseguraba la existencia histórica de los acontecimientos en Verona alrededor del año 1300.

Ahora bien, esta leyenda conocida por todos a través de la oralidad o la escritura es reelaborada por Shakespeare en su texto dramático. Observemos algunas de las estrategias textuales del trabajo para la escena de Shakespeare.

Estructuralmente la obra empieza con el prólogo⁶ a cargo del "coro". Más allá de las inevitables relaciones con su homólogo de la tragedia griega, este coro de *Romeo y Julieta* es un personaje, constituido físicamente sólo por una persona. El coro resume la historia así:

⁶Cabe aclarar que el recurso del prólogo y el epílogo es parte de un sistema de representación propio de la época de Shakespeare. Dichos recursos funcionan como una instancia metateatral en la que el espectáculo se dirige al espectador, ubicándolo en la acción a representar y solicitándole buena disposición.

“En la bella Verona, donde situamos nuestra escena, dos familias, iguales una y otra en abolengo, impulsadas por antiguos rencores, desencadenan nuevos disturbios, en los que la sangre ciudadana tiñe ciudadanas manos.

De la entraña fatal de estos dos enemigos cobraron vida bajo contraria estrella dos amantes, cuya desventura y lastimoso término entierra con su muerte la lucha de sus progenitores.

Los trágicos pasajes de su amor, sellado con la muerte, y la constante saña de sus padres, que nada pudo aplacar el fin de sus hijos, va a ser, durante dos horas, el asunto de nuestra representación.

Si la escucháis con atención benévola, procuraremos enmendar con nuestro celo las faltas que hubiere” (acto I, prólogo).

Siguiendo con el aspecto estructural el texto finaliza con un discurso del Príncipe que, además de funcionar como “epílogo” y retomar lo metateatral, cumple también el papel del “clásico” *deus ex machina*⁷. El Príncipe cierra el texto a manera de justicia final.

“Una paz lúgubre trae esta alborada. El sol no mostrará su rostro, a causa de su duelo. Salgamos de aquí para hablar más extensamente sobre estos sucesos lamentables. Unos obtendrán perdón y otros castigo, pero nunca hubo historia más dolorosa que la de Julieta y su Romeo” (acto V, escena III).

Es un desenlace abrupto: los jóvenes acaban de suicidarse y los padres hablan de reparación mediante la construcción de dos estatuas. El Príncipe pone fin, como si –volviendo a lo metateatral– se hubiesen cumplido las dos horas de represen-

⁷Recordemos el procedimiento de la tragedia griega –que se adjudica a Eurípides– a través del cual el dios entraba al final del texto –desde la máquina, como su nombre latino lo indica– y sentenciaba el final de la acción. En el teatro moderno esta denominación se utiliza para referirse a los finales mágicos o arbitrarios en relación a la acción dramática.

tación. El final es abierto y el Príncipe nos invita a seguir hablando del tema fuera del espacio teatral.

Fuera de estas características estructurales, otro recurso dramático para destacar —que habitualmente también se omite o desconoce—, es la utilización de la ironía y el humor verbal (*calembours* y otros equívocos). Estos colaboran en la construcción de —por momentos— una tragicomedia. Esta característica textual se encuentra en estrecha relación con la naturaleza de los protagonistas de la acción de esta tragedia shakespeariana, dado que es la única, dentro de su *corpus* trágico, donde los protagonistas son dos familias enriquecidas pero sin educación. Como ejemplo de este hecho basta citar el momento inmediatamente posterior a la noticia de la muerte de Julieta, donde se hace referencia a la reutilización en el funeral de los elementos comprados y organizados para el frustrado casamiento de Julieta.

“Capuleto: ¡Todo aquello que dispusimos para la fiesta, desviémoslo y sirva para el negro funeral! ¡Nuestros instrumentos, para melancólicas campanas; nuestro festín de bodas, para luctuoso banquete funerario; nuestros epitalamios, para lúgubres endechas; nuestras flores nupciales, para guirnaldas sobre la tumba, y todas las cosas se cambien en su contrario!” (Acto IV, escena V).

Estos son algunos de los aspectos más relevantes de la dramaturgia de Shakespeare en *Romeo y Julieta* que no se incluyen en el recuerdo de los lectores ni en las reelaboraciones de los artistas. La intención al mencionarlas es observar que lo que la recepción habitualmente “desestima” es sumamente importante y, en ocasiones, produce una parcialidad de la lectura en la que se omiten sugerencias muchas veces significativas que enriquecen lo esencial de la pieza: la tragedia de amor de los dos jóvenes amantes.

Volvamos, pues, a la leyenda conocida por todos y veamos los principales elementos que la construyen: dos familias enfrentadas, dos jóvenes que pertenecen a esas familias irreconciliablemente antagónicas, se conocen por azar, se enamoran, se casan en secreto; más tarde, un asesinato “acciden-

tal" lleva al joven al destierro, la joven finge morir para evitar una boda concertada por sus padres, cruces de información y malos entendidos, finalmente, los jóvenes se suicidan.

Si observamos que esta leyenda trágica de los jóvenes amantes es lo que tanto hoy como ayer constituye el núcleo temático por excelencia, nos aproximamos al mito de *Eros*. Este acercamiento, más allá de la posible arbitrariedad inmanente del acto interpretativo, se justifica desde el rastreo de estructuras simbólicas occidentales que a lo largo de la historia intentan tanto explicar, cuanto nombrar comportamientos humanos semejantes. El mito de *Eros* se impone en nuestro trabajo como una construcción simbólica fundamental en la comprensión del mito del amor y de toda leyenda de amor.

II. Eros, Julieta y Romeo

Eros es el dios del amor en Grecia. En las teogonías es considerado un dios nacido al mismo tiempo que la Tierra, salido directamente del Caos. También era tenido como surgido del huevo original —el huevo engendrado por la Noche cuyas dos mitades al separarse forman la Tierra y su cobertura el Cielo—. Además de estos orígenes se le asignan otras genealogías como el mito platónico que en el *Banquete* aparece contado por *Diotima*, o bien como hijo de *Afrodita*. En este último caso la particularidad es que al distinguirse distintas *Afroditas* lo mismo ocurra con Amor; eso explica y justifica que a *Eros* se le atribuyan diferentes genealogías.

Su mito es recogido de la tradición oral por la literatura. Cabe recordar que, en especial, nos interesa señalar las relaciones que encontramos entre la leyenda de Romeo-Julieta y el episodio mítico de *Psyché-Eros* relatado por Apuleyo en *Las metamorfosis* (libros IV y V). La razón de este particular interés se debe a que en este episodio *Eros* es protagonista de una historia de amor.

Mencionaré algunos de los puntos de contacto entre estas dos historias:

1. *Los amantes jóvenes y bellos. Vírgenes del amor-dolor:* *Psyché* es la más joven y la más bella de tres hermanas. Nunca fue cortejada por ningún hombre, en tanto que sus

hermanas ya están casadas. *Eros* –aunque oculta su identidad ante *Psyché*– es joven y bello. Por su parte, Julieta y Romeo son también jóvenes, bellos y vírgenes del amor recíproco. Julieta aparentemente nunca pensó en hombre alguno y son los mayores quienes la introducen en el tema y lo hacen previamente a la fiesta en la que será presentada de manera formal a su futuro “marido”.

“Lady Capuleto: (...) - Hija mía: ¿Sientes inclinación a casarte?”

Julieta: - Es un honor con el que nunca he soñado.

Lady Capuleto: - Bien; ya es tiempo de pensar en el matrimonio. Hay otras más jóvenes que vos en Verona, damas de gran estimación, que ya son madres. Si no recuerdo mal, yo misma era madre mucho antes de esa edad en que vos sos todavía una doncella” (acto I, escena III).

Romeo está profundamente enamorado de Rosalinda y, como amante cortés, ama y se resigna a vivir condenado a amar sin reciprocidad.

“Romeo: (...) - El amor es humo engendrado por el hálito de los suspiros. Si lo alientan es fuego chispeante en los ojos de los enamorados. Si lo contrarían, un mar nutrido con lágrimas de amantes” (acto I, escena I).

“Romeo: - ¿Tierno el amor? No, ¡demasiado áspero, demasiado rudo, demasiado violento, y pincha como el abrojo!” (Acto I, escena III).

Tanto Romeo, como Julieta son vírgenes de sentimientos propios, imitan, en un mundo ya hecho por los mayores donde la única manera de pertenecer es imitar. Romeo, el amor cortés; Julieta, a su madre.

2. *Se descubren en la oscuridad, se aman más allá de los ojos, más allá de lo aparente*

Psyché ama a *Eros* sin haberlo visto y sin saber quién es. *Eros* la transportó a su palacio, durante el día ella permanece

sola y durante la noche llega para amarla. Julieta y Romeo se aman sin saber sus nombres. Además, los dos ocultan su identidad física: Romeo tiene una máscara para ocultar su rostro- y Julieta está disfrazada.

3. *Heridos por el amor*

Psyché hiere a *Eros* en el hombro con el aceite de una lámpara al espiar su rostro y *Eros* hiere a *Psyché* abandonándola. Los dos se han dañado al amarse. Los dos no van a poder librarse del estigma del amor, que es dolor. Julieta y Romeo hablan de su amor como de una herida. Lo sienten desde que se conocen.

“Romeo: - Se burla de las llagas el que nunca recibió una herida”. (Acto I, escena I).

“Julieta: - ¡Mi único amor, nacido de mi único odio! ¡Demasiado pronto le vi, sin conocerle, y demasiado tarde lo conocí! ¡Prodigioso principio de amor que tenga que amar a un aborrecido adversario!” (Acto I, escena V).

La distancia se vive como muerte.

“Romeo: - ¡Fuera de los muros de Verona no existe mundo, sino purgatorio, tormento y el infierno mismo! ¡Estar desterrado de aquí es estar desterrado del mundo, y el destierro del mundo es la muerte!(...)”

Romeo: - Es suplicio y no favor! El cielo está aquí, donde vive Julieta; y todo gato, perro y ratoncillo, cualquier cosa, por indigna que sea, vive aquí en el cielo y puede contemplarla” (Acto III, escena III).

4. *Se aman más allá de la legitimación de su amor*

Psyché y *Eros* se aman alejados del mundo. Esa circunstancia preserva su amor.

Julieta y Romeo se aman a escondidas. Eligen legitimar la unión con el matrimonio, pero esta legitimación es sólo ante Dios y Fray Lorenzo.

5. *El amor, el instante y la noche*

Psyché y *Eros* no conviven en lo cotidiano. Sólo se aman a la noche, en la oscuridad. Es un amor construido de instantes nocturnos.

Julieta y Romeo tienen sólo tres encuentros en vida. Todos suceden a la noche.

6 . *El amor rodeado de odio*

Psyché es perseguida por Venus, la madre de *Eros*, que está encolerizada. Las hermanas de *Psyché*, por envidia, quieren destruir la unión. Julieta y Romeo viven en un mundo de encono. Sus familias se odian desde hace tiempo y todos han sido educados en esta enemistad ancestral.

7. *El amor y la muerte.*

Psyché intenta suicidarse por no poder retener a *Eros*. Julieta y Romeo se suicidan.

“Romeo:- ¡Tú no puedes hablar de lo que no sientes! Si fueras joven, como yo, Julieta, y (...) si como yo, amaras con delirio, y si, como yo, te vieras extrañado, ¿entonces podrías hablar, entonces podrías mesarte los cabellos, y entonces arrojarte al suelo, como hago yo ahora, tomando por anticipado la medida de mi tumba!” (Acto III, escena III).

El mito de *Eros* está presente en el texto de *Romeo y Julieta*, pero no sólo por estas similitudes anteriormente indicadas, sino también por la presencia de *Eros* como hacedor de esta unión. Mencionemos algunos de los principales ejemplos:

“Romeo: - Amor, fue el primero que me incitó a indagar, él me prestó consejo y yo le presté mis ojos.” (Acto II, escena II).

“Romeo: - Llámame sólo “amor mío” y seré nuevamente bautizado” (acto II, escena II).

Julieta incluso menciona la naturaleza contradictoria de *Eros*, niño alado travieso e ingenuo, pero, a su vez, dios potente y cruel.

“Julieta: - ¡Oh corazón de serpiente, oculto bajo el semblante de flores! ¿Habitó jamás un dragón tan seductora caverna? ¡Hermoso tirano! ¡Demonio angelical! ¡Cuervo con plumas de paloma! ¡Cordero con entrañas de lobo! ¡Horrible sustancia de la más celestial apariencia! ¡Exactamente opuesto a lo que exactamente semejas, santo maldito, honorable malhechor! ¡Oh naturaleza! ¿Qué criatura tenía reservada para el infierno cuando alojaste el alma de un demonio en el paraíso mortal de cuerpo tan agraciado?” (acto III, escena II).

La leyenda de Romeo y Julieta es una más de las acciones de *Eros* sobre la tierra.

Podría también pensarse que *Eros*, como un dios original, flecha a los dos jóvenes en un mundo de caos. El texto de Shakespeare inscripto dentro de la cosmovisión isabelina se puede leer como un aprendizaje que se hace en Verona sobre el orden y el caos. En Verona reina el caos desde hace tiempo, y la tragedia de los dos jóvenes tal vez sirva a los mayores como *anagnórisis* —‘reconocimiento’— para comprender la importancia del orden y el poder -cruel- del amor. Y en ese aspecto es *Eros* es el que precipita ese aprendizaje, sacrificando a los jóvenes amantes.

Tylliard resume de este modo el pensamiento de la época:

“Fue el amor creador el que primero persuadió a los átomos en guerra a desplazarse”.⁸

De todas formas la recepción del texto shakespeariano parece exceder la cosmovisión isabelina y el relato mítico de *Eros*. Evidentemente, somos herederos de determinadas construcciones simbólicas, lo que se aprecia con claridad en la construcción que nuestra cultura hizo y hace del mito del amor.

⁸*Op. cit.*, p.169.

III. El sentido mítico del amor. El sentido mítico de Romeo y Julieta

Decimos "mito" al aludir al amor y no es que sólo nos estemos refiriendo a *Eros*, sino también a esa fuerza transformadora que, más allá de los nombres y de las construcciones iconográficas y literarias, existe como creencia. Leszek Kolakowski⁹ plantea que el amor funciona como un mito en la medida en que más allá de lo empírico, de lo observable, lo verificable y lo justificable, sucede. Lo que le permite existir es la fe y su motor es –al igual que todas las experiencias míticas– el darle sentido al mundo.

Si enumeramos las características principales del sentido mítico del amor iluminaremos nuestra reflexión y nuestra relectura de *Romeo y Julieta*.

1. El anhelo de la unión total, la esperanza de unirse hasta disolverse en el otro.

2. La vivencia de realización absoluta en la unión.

3. La certeza de amar sin error, sin necesitar comprobación.

4. La ausencia de pretensiones dado que todo lo que nos da el amor es demasiado.

5. La supresión del tiempo, el amante sólo espera ese instante de amor con lo que la vida deviene sólo una espera hasta culminar en ese instante.

Podemos observar todas estas características, tanto en la leyenda de Romeo y Julieta, cuanto en el relato mítico de *Eros* y *Psyché*.

En este sentido podemos inferir que el texto de Shakespeare es releído desde un sentido mítico y que la leyenda que Shakespeare toma para producir su texto teatral *sabe* a *mito* –el del amor– y ahí radica su permanente vigencia.

IV. Hoy, *Eros* y Occidente.

Nuestro último nivel semántico, nuestra última relectura del texto de *Romeo y Julieta*, parte de la siguiente pregunta:

⁹Nos referimos a *La presencia del mito* (ver Bibliografía)

¿Cuál es el mito del amor hoy que revive en Romeo y Julieta?

Se trata de un sincretismo donde operan diversos elementos; por un lado, la fusión cultural entre el mundo clásico –vgr. la mítica figura de *Eros*–, por el otro, el mundo celta –representado por parejas antinómicas: sol-luna, caos-orden–, y, entre otros componentes clave, el mundo cristiano –representado, por ejemplo, por el matrimonio oficiado por Fray Lorenzo–; esta *liaison* es parte constitutiva –y esencial– del texto dramático de Shakespeare.

Además, a esta fusión de elementos heterogéneos se le suma nuestra visión: la contemporánea.

Volvamos a la leyenda.

Romeo y Julieta tienen un amor recíproco, de apariencia irracional, trasgresor de la ley de los padres, construido por instantes e inestable a causa de ellos y sus circunstancias. Por lo demás, prenuncian sus muertes desde que se conocen y las concretan en un acto erótico.

En esta nueva sinopsis argumental lo único que modificamos es la manera en que nombramos la acción. Nos encontramos ante elementos fundamentales del planteo que Denis de Rougemont expone en su obra *L'amour et l'Occident*.

El amor se opone a lo estable, a lo coherente y a la ley. El matrimonio es su opuesto ya que es justamente la continuidad del instante. En consecuencia, como plantea de Rougemont, amor y matrimonio necesariamente se rechazan.

En la obra de Shakespeare el personaje de Fray Lorenzo afirma en relación al amor-pasión:

“Estos transportes violentos tienen un final igualmente violento y mueren en pleno triunfo, como el fuego y la pólvora, que al besarse se consumen. La miel más dulce empalaga por su mismo excesivo dulzor y al degustarla embota el paladar. Ama, pues, con mesura que así se conduce el verdadero amor” (acto II, escena VI).

Y también, el mismo Fray Lorenzo, hablando del matrimonio, explica:

“No está bien casada la que vive mucho casada, sino que está mejor la que muere joven casada” (acto IV, escena V).

Clandestinidad, secreto, desafío, máscaras, seudónimos, oscuridad, noche, ceguera, son parte constitutivas del amor. La muerte en este sentido también lo es ya que está latente desde el momento en que aparece el amor. La vida implica una continuidad que se consigue con el matrimonio -la muerte del amor- o, con la espera permanente, el desafío de encontrarlo.

Romeo y Julieta buscan su muerte, la presienten y, a la vez, la desean.

“Julieta: - ¡Qué negros presentimientos abriga mi alma! Se me figura verte ahora, que estás ahí abajo, semejante a un cadáver en el fondo de la tumba” (acto III, escena V).

“Romeo: - (...) mi corazón presiente alguna fatalidad (...) comenzará amargamente su temible curso con los regocijos de esta noche y pondrá fin a la despreciable vida que encierro en mi pecho. (Acto II, escena IV).

Julieta, incluso, desea la muerte de su amado:

“Verdaderamente nunca quedaré satisfecha de Romeo hasta que no lo vea muerto” (acto III, escena V).

Eros y Thánatos aparecen así como inseparables. Romeo y Julieta se aman, concretan su amor en la muerte, el acto erótico por excelencia, como diría G. Bataille “la aprobación de la vida hasta en la muerte”.¹⁰

Bibliografía consultada

- Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992.
Conejero, Manuel Ángel, *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Barcelona, Península, 1980.
De Rougemont, Denis, *Amor y Occidente*, Buenos Aires, Sur, 1959.
Kolakowski, Leszek, *La presencia del mito*, Madrid, Cátedra, 1990.

¹⁰*Op.cit.*, p. 23.

- Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Kristeva, Julia, *Historias de amor*, México. S. XXI Editores, 1999.
- Tylliard, E. M. W., *La cosmovisión isabelina*, México, F.C.E., 1984.
- Shakespeare, William, *Obras completas*, versión de A. Marín, Madrid, Aguilar, 1951.
- Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, versión de M. Caparrós, Buenos Aires, Ed. Norma, 2001.
- Spencer, T., *Shakespeare y la naturaleza del hombre*, Buenos Aires, Losada, 1954.

ORFEO EN LA CASA SIN SOSIEGO, ÓPERA DE CÁMARA DE GERARDO GANDINI Y GRISELDA GAMBARO

JORGE DUBATTI

Volvemos, mucho tiempo después, sobre el mito de Orfeo¹. En esta ocasión nos detendremos, nuevamente, en un caso textual que registra su presencia dentro de la cultura argentina. Pondremos atención en la reescritura del mito órfico en *La casa sin sosiego* (1992), ópera de cámara de Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, de referencia ineludible en la historia de la modernización del teatro musical nacional.

La casa sin sosiego fue estrenada el 27 de junio de 1992, en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, en coproducción con el Centro de Experimentación en Opera y Ballet (CEOB) del Teatro Colón. Fue escrita por encargo del Instituto Torcuato Di Tella y la Fundación San Telmo. Se realizaron cinco funciones: 27, 28 y 30 de junio y 1 y 2 de julio. La dirección musical estuvo a cargo de Gerardo Gandini, al frente de una agrupación orquestal del Teatro

¹Dedicamos por primera vez un estudio a la figura de Orfeo en 1984, en una investigación sobre textos líricos de Alberto Girri, David Martínez, Antonio Esteban Agüero, Basilio Uribe, Daniel Devoto y otros poetas argentinos. El trabajo fue publicado: "Orfeo, emblema del 'combate por la poesía' (Estudio sobre la lírica neorromántica argentina)", *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, n. 15-16 (abril-agosto 1986), pp. 42-63.

Colón. La puesta en escena y el diseño coreográfico correspondieron a Laura Yusem².

Nos limitaremos, por razones de extensión, a consideraciones sobre el libreto de Gambaro desde una perspectiva comparatista, que involucra las categorías de internacionalidad y supranacionalidad a través del estudio tematólogo³.

Desde que en 1965, en el marco de las experiencias vanguardistas del Instituto Di Tella, Griselda Gambaro estrenó con resonante polémica su pieza *El desatino* (adaptación de su cuento homónimo, publicado un año antes), el reconocimiento a su dimensión artística e intelectual se ha consolidado firmemente tanto en el ámbito local como en el internacional⁴.

²La ficha técnica de *La casa sin sosiego* se completa de la siguiente manera: elenco de cantantes: Lía Ferenese (Teresa), Virginia Correa Dupuy (Mujer I/Madrigalista), Silvia Gatti (Mujer II/Madrigalista), Marta Culleres (Mujer III/Madrigalista), Alberto Herrera (Orfeo/Madrigalista), Marcos Devoto (Madrigalista). Elenco de actores: Fernando Martín (Juan), Martha Rodríguez (Ruth), Roberto Castro (Padre de Juan), Juan Carlos Pérez Sarre (Bobo), Luis Campos (Cantinerero/Guardia), Daniel Sansota (Hombre de bar/Comensal), Marcelo Mirelman (Hombre de bar/Comensal). Bailarinas: Bettina Muraña y Alejandra Pita (Otras Teresas). Músicos: Miguel Angel Bertero (violín), Gabriel Falconi (viola), Jorge Pérez Tedesco (cello), Patricia Da Dalt (flauta-flauta en sol), Raquel Dottori (oboe-corno inglés), Mariano Rey (clarinete-clarinete bajo), Fernando Pérez (piano), Arianna Ruiz Cheylat (arpa), Luis Favero (percusión), Rodolfo de Luca (percusión). Iluminación: Jorge Pastorino. Escenografía: Graciela Galán. Dirección musical asistente: Erik Oña. Asesoramiento coreográfico: Bettina Muraña. Caracterización: Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

³J. Dubatti, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, 1995. Sobre perspectiva tematólogo, remitimos a Manfred Beller, "Tematología", en M. Schmeling (comp.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, pp. 101-133; Philippe Chardin, "Temática comparatista", en P. Brunel e Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, pp. 132-147; Claudia Garnica de Bertona, "La tematología comparatista: de la teoría a la práctica", AAVV., *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, 1998, tomo II, pp. 227-236.

⁴Junto con Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro es la dramaturga argentina contemporánea más estrenada en el circuito internacional. Sus obras han sido traducidas a diversos idiomas y han sido montadas en Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia, España, Alemania y varios países hispanoamericanos. La misma Griselda Gambaro escribió sobre la fortuna de su obra teatral en Europa y Estados Unidos, a pedido del director Alberto Ure, en el artículo "Los caminos del exterior (I)", *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, a. I, n. 1 (1991). De la vasta bibliografía que le ha sido dedicada a su teatro, destacamos tres aportes centrales: Diana Taylor (comp.), *En busca de una imagen. El teatro de Griselda Gambaro y José Triana*, Ottawa, Girol Books, 1989; Nora Mazziotti (comp.), *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989; Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2001, tomo V.

En casi cuarenta años de trabajo ininterrumpido, Gambaro ha escrito una veintena de piezas dramáticas memorables: *El desatino* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *Nada que ver* (1972), *Puesta en claro* (1974), *Decir sí* (1981), *La malasangre* (1982), *Del sol naciente* (1984), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989), *Penas sin importancia* (1990), el referido libreto de la ópera *La casa sin sosiego* (1992), *Es necesario entender un poco* (1995) y *De profesión maternal* (1998), entre otras⁵.

Paralelamente Gambaro ha desarrollado una intensa producción narrativa que incluye novelas y cuentos: entre otros, *El desatino* (1964, relatos), *Ganarse la muerte* (1976, novela), *Dios no nos quiere contentos* (1979, novela), *Lo impenetrable* (1984, novela reeditada con cambios en 2000), *Después del día de fiesta* (1994, novela en la que el poeta italiano Giacomo Leopardi reaparece en una Argentina actual, metafóricamente invadida por inmigrantes negros e hindúes), *Lo mejor que se tiene* (1998, cuentos) y *El mar que nos trajo* (2001, novela)⁶. Reunió además escritos breves de carácter ensayístico en *Textos inocentes* (1999).

La producción teatral de Gambaro –sin duda la más importante contribución femenina a la dramaturgia nacional hasta hoy– diseña en sus cuarenta años de trayectoria diferentes poéticas. A pesar de dicha diversidad constitutiva, se advierte en su obra dramática una constante: el trabajo de tensión entre dos modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido, archipoéticas que Gambaro sabe integrar y cruzar sabiamente en el seno de sus textos. Llamamos a estos modelos confrontados *poética de la univocidad* y *poética de la multiplicidad*. Respectivamente⁷, a

⁵Ediciones de la Flor reunió su *Teatro completo* en seis tomos publicados entre 1984 y 1996.

⁶Los trabajos más completos dedicados a su narrativa son: Malena Lasala, *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Biblos, 1992, y Susana Tarantuviez, *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Los Libros del GEC, 2001.

⁷Seguimos la estructura binaria X-Y del comparatismo; en este caso el término X corresponde a la poética de la univocidad y el término Y a la de la multiplicidad.

ellos responden los siguientes términos enfrentados por parejas en el mismo nivel textual:

- transparencia/opacidad;
- monodia semántica/semiosis ilimitada;
- ancilaridad/autonomía;
- ilustración de un saber *a priori*/devenir del sentido *a posteriori*;
- teatro tautológico (de signos conocidos)/teatro "jeroglífico" (de signos que remiten a un alfabeto por descifrar)⁸;
- recepción objetivista/recepción abierta;
- entrega de mundo explicitada verbalmente/entrega de mundo cifrada en la metáfora epistemológica;
- omnisciencia/infrasciencia;
- redundancia pedagógica/construcción de ausencia;
- metonimia/metáfora;
- teatro de ratificación/teatro de revelación;
- teatro de identificación/teatro de contraposición.

En sus primeros textos la autora manifestó un abierto interés por las posibilidades del absurdismo y la vanguardia surgidos en la década del cincuenta, cuyos modelos europeos (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Harold Pinter) comenzaron a traducirse y estrenarse con frecuencia en el Buenos Aires de los sesenta⁹. Sin embargo, el "absurdo gambariano" (que involucró tres piezas fundamentales: *El desatino*, *Las paredes* y *Los siameses*) siempre fue puesto al servicio de una indagación de la sociedad argentina y nunca se limitó a un mero epigonismo de las poéticas centrales de Europa¹⁰. *El desatino* (dirigida por Jorge Petraglia en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella) así lo demuestra: la historia de Alfonso, su madre Viola,

⁸Retomamos para este concepto a Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

⁹Puede consultarse al respecto el ensayo de Griselda Gambaro "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy", Revista *Universidad*, Santa Fe, n. 81 (julio-diciembre 1970).

¹⁰Sobre el carácter "situado" de la producción vanguardista de Gambaro, remitimos a nuestros trabajos "Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en *El desatino*", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, a. III, n. 5 (abril 1989), pp. 87-93 y "El teatro del absurdo en Latinoamérica", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, a. IV, n. 8 (octubre 1990), pp.115-123.

su amigo Luis, su esposa Lily y el Muchacho que logra librarlo del extraño aparato que apresa su pie tiene como finalidad no el mero disparate irracional sino la desarticulación paródica de ciertas formas de sociabilidad propias de la vida argentina. Gambaro selecciona determinadas concretizaciones del imaginario popular masculino (las concepciones ideales de "madre", "esposa" y "amigo") y las transgrede mediante los procedimientos paródicos de la poética del absurdo. Si —por ejemplo— en el plano de la representación ideal la "madre argentina" es la encarnación del amor, la comprensión, el amparo, la resignación, el sacrificio y una vida asexual (piénsese en las figuras incluidas en el tango y el sainete o en los poemas seleccionados por María Elena Walsh para la antología *A la Madre*), el personaje de Viola constituye una sistemática reversión de estos rasgos del estereotipo. En este sentido, contra lo sostenido ciegamente por la línea izquierdista de la crítica teatral del sesenta, Gambaro compartía entonces plenamente el mismo referente de los autores realistas: Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Carlos Gorostiza, Germán Rozenmacher. Gambaro absurdizaba, deformaba paródicamente la sociedad local con vistas a producir una catarsis social más honda y reveladora que la generada por los autores realistas. Como puede verse, incluso en el momento de mayor opacidad semántica, el teatro de Gambaro ha privilegiado mecanismos semióticos que preservan elementos para una recepción objetivista.

Entre las obras más valiosas del ciclo Teatro Abierto 1981 se destacó por su fuerza estética y simbólica *Decir sí*. Esta pieza elaboraba veladamente, en clave, una máquina para leer la situación política del país. Para la expresión de esta compleja problemática en un contexto adverso Gambaro diseñó una poética del extrañamiento, con una definida inflexión hacia lo siniestro, en el sentido freudiano del término: la velada manifestación del mal en lo familiar y cotidiano. Planteada como una gradación *in crescendo*, la expresión de lo siniestro recorre la pieza de lo cómico-enigmático inicial a la rotunda imagen final del crimen y la imposibilidad de comprender la identidad del macabro Peluquero. *Decir sí* evidenciaba una vuelta a ciertos elementos del absurdismo de los sesenta a

través de una nítida deuda con la estructura narrativa y la construcción de figuras sociales de una pieza absurdista europea: *La lección* de Eugène Ionesco. En *Decir sí* Gambaro parte de una imagen familiar: un Peluquero espera al último cliente del día en su negocio, de puertas abiertas a la calle. Pero inmediatamente comienzan a sembrarse las marcas de extrañamiento: el Hombre que viene a hacerse atender, por su falta de decisión, por miedo y timidez, es llevado a la inversión de su rol y debe limpiar la peluquería, halagar, afeitarse y cortar el cabello al Peluquero, cantar para él, con el consecuente sentimiento de humillación. El espectador siente que el Hombre ha ingresado en un mecanismo kafkiano, a primera vista inofensivo, pero amenazante, que anuncia un desenlace trágico, una verdadera trampa. El extrañamiento se expande en diferentes niveles de la pieza: en las acciones, por la inversión de roles del Peluquero y el Cliente; en la evolución del personaje del Peluquero, de su mutismo y su “mirada inescrutable” al estremecimiento que produce el verlo quitarse la insospechada peluca; en la construcción del espacio de la peluquería, que cumple con las características “normales” de este tipo de negocio en Buenos Aires, pero está equipada con accesorios e instrumentos inutilizables (la navaja vieja, oxidada y sin filo, la colonia de olor nauseabundo).

La comedia dramática distinguida en 1995 con el Premio Nacional, *Penas sin importancia*, es una de las creaciones más logradas de Gambaro. La dramaturga despliega en ella los artificios del realismo poético para vincular en contrapunto e interrelación dos mundos complementarios protagonizados por criaturas cuya experiencia está hecha de soledad y desamparo: la historia de los personajes de *Tío Vania* de Anton Chejov (Sonia, Astrov, Elena Andrievna, Serebriacov y Vania) y un triángulo de jóvenes argentinos (Rita, Pepe y Andrés). El punto de vista pasa por las miradas femeninas de Sonia y Rita. La experiencia del personaje chejoviano y la búsqueda de la propia identidad llevan a Rita a definir una visión de mundo en la que el desamparo se convierte en un estímulo existencial: “Hay que mejorar la vida. Como uno pueda”. El descubrimiento del verdadero amor (no el atractivo pero mentiroso Pepe sino el tímido Andrés) y de una causa por la que vivir cierra la pieza

con una afirmación de esperanza novedosa en la obra de la autora: "Vamos a esperar juntos –afirma Rita–, los débiles, los robados. Antes de que llegue nuestra hora, vamos a aprender juntos cómo ser fuertes, cómo vivir. De otra manera".

Nuevamente tensionando los modelos textuales de la univocidad y la multiplicidad, Gambaro recurre al esquema de la "historia de vida" y la problemática de la incomunicación en la pieza *Es necesario entender un poco*, que cuenta la historia de un chino que, en 1730, viaja de Cantón a Francia contratado como copista. Gambaro plantea el conflicto de un ser diferente inmerso en una cultura que no comprende, en un mundo donde "los desdichados no se reconocen". El nexo entre los personajes es el de la imposibilidad de comprenderse, el de reconocerse mutuamente extraños y extranjeros, sin duda una perspectiva adecuada para pensar la despiadada realidad de fin de siglo, propiciadora del narcisismo solipcista, la introspección y el soliloquio¹¹.

En la ópera *La casa sin sosiego* vuelve a observarse esa tensión entre las poéticas de la univocidad y la multiplicidad. Aunque escrito por encargo del Instituto Di Tella y la Fundación San Telmo, no se trata de un texto de "circunstancia" porque supera las exigencias y la compulsión del compromiso contraído. Tanto Griselda Gambaro en el libreto, como Gerardo Gandini en la música, dan desarrollo a sus íntimas obsesiones, a su definida personalidad y a sus constantes estéticas.

El tema, libre –según lo pautado en el encargo–, fue determinado por Griselda Gambaro en una línea solidaria con su pieza anterior *Antígona furiosa* (1986): la dramaturga optó por la recreación de un mito clásico en clave interpretativa de la realidad argentina inmediata. En esta elección se combinan equilibradamente univocidad y multiplicidad, como veremos.

Gambaro reescribe el mito de Orfeo y Eurídice en la historia del marino Juan, quien desesperado de amor, sale en

¹¹Sobre la figura de lo extranjero en esta pieza de Gambaro, sugerimos la consulta de Laura Cilento, "*Es necesario entender un poco* de Griselda Gambaro: puesta en forma de la internacionalidad", en J. Dubatti (comp.), *Poéticas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998, pp. 377-385.

busca de su mujer Teresa, cuya muerte no quiere reconocer. La versión de Gambaro se distingue, por su nuevo sentido y su singularidad poética, en la extensa lista de piezas teatrales en torno a la leyenda órfica: *El marido más firme* de Lope de Vega, *El divino Orfeo* de Calderón, *Orfeo* de Jean Cocteau, *Eurídice* de Jean Anouilh, *Orfeo descende* de Tennessee Williams, *Orfeo de la Concepción* de Vinicius de Moraes o, en el panorama teatral argentino, *Los tangos de Orfeo* de Alberto Rodríguez Muñoz y *Tinieblas de un escritor enamorado* de Eduardo Rovner (ésta última estrenada con posterioridad a *La casa sin sosiego*)¹².

Gambaro establece como fundamento de la pieza un sistema alegórico según el que Orfeo-Juan es personificación de una abstracción —la patria argentina— y Eurídice-Teresa de otra abstracción: la imagen unificada de todas las víctimas asesinadas, que han padecido una muerte sin consuelo, injusta y cruel, de quienes han desaparecido secuestrados, torturados y asesinados. La persecución de Orfeo a Eurídice y de Juan a Teresa alegoriza la actividad de la memoria, de una evocación sin descanso, conciencia viva del genocidio de la dictadura.

Gambaro escribió en el programa de mano para el estreno: “Orfeo vuelve y de nuevo descende a los infiernos. No es la mordedura de serpiente la que le arrebató a su amada, sino una muerte oculta y secreta que no concede paz a los muertos ni a los vivos. No es la decisión de un dios que la revive, para que Orfeo la pierda nuevamente por la ansiedad de una mirada antes de llegar al reino de la luz, sino el crimen y la coacción despiadada de no ver, de no saber, de no oír sobre los muertos. Orfeo no conocerá la paz hasta que no emprenda, y finalice, el itinerario de la búsqueda en esa casa sin sosiego que es una Argentina sin memoria, donde el silencio y el olvido se imponen (...) Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena”.

¹²Para la consideración de otras múltiples proyecciones de la figura de Orfeo en la literatura argentina —y especialmente en la poesía—, remitimos a los diversos estudios de Víctor Gustavo Zonana, investigador de la Universidad Nacional de Cuyo.

En *La casa sin sosiego*¹³, por detrás de la multiplicidad de la historia de Juan y Teresa, se desarrolla a partir del procedimiento alegórico, una esquemática moralidad medieval. La alegoría incorporada como procedimiento productivo, según la acertada distinción de Eco¹⁴. Preocupada por el avance de la insignificancia y la cultura del olvido en la sociedad argentina de comienzos de los noventa, en el contexto de la amnistía a los militares juzgados, asumiendo la responsabilidad de dar cuenta de las zonas más traumáticas de nuestro imaginario social, Gambaro escribe un texto de decantada poesía -cuya síntesis e impersonalidad recuerdan el estilo de T. S. Eliot- pero de fondo básicamente educativo.

“La ópera se propone mantener vivo –nos explicó Griselda Gambaro en una entrevista realizada en junio de 1992, poco antes del estreno de *La casa sin sosiego*– algo que hoy se quiere asesinar en la Argentina: la memoria colectiva. Es muy peligroso para los pueblos olvidarla. Siempre voy a insistir en mi obra, de manera directa o tangencial, sobre este tema. A mí me importa mucho, no sólo por deseo de justicia o por mi propia responsabilidad personal, sino también porque los pueblos que no tienen un pasado o no lo tienen en cuenta, no pueden avanzar. Yo me erizo cuando escucho decir: ‘Olvidemos el pasado, ahora vayamos para adelante’. Eso es imposible. La memoria colectiva argentina implica reconocer el genocidio que sucedió en nuestro país, reconocer la injusticia de sus métodos, la crueldad de esa represión indiscriminada, la falta de ley y la falta de respeto a la justicia. Cuando uno tiene bien claras las cuentas, traslada esto al presente y desde ahí puede defender mejores condiciones de vida”¹⁵.

La casa sin sosiego encierra una dimensión pedagógica que la aproxima al modelo textual de la poética de la univocidad: los argentinos no deben olvidar, deben recuperar la

¹³Citamos el texto por la siguiente edición: Griselda Gambaro, *La casa sin sosiego* (libreto, edición bilingüe castellano-italiano), Buenos Aires, Ricordi, 1992. Más tarde fue incluido –sólo en castellano- en el tomo VI del *Teatro completo* de Gambaro, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1996.

¹⁴Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

¹⁵J. Dubatti, “Los artistas no tienen nada que ver con la cultura oficial” (entrevista con Griselda Gambaro), *El Cronista*, 29 de junio de 1992.

memoria de los hechos funestos de su historia, porque la casa-país estará sin sosiego mientras no asuma los acontecimientos de su terrible pasado.

El libreto, escrito en una prosa rítmica –puesta al servicio de la música–, consta de una introducción, seis escenas y cinco interludios. Como en *La tierra baldía* de Eliot, se aprovechan, sin declararlos durante la representación, algunos breves textos provenientes de otras obras: fragmentos del *Orfeo* de Claudio Monteverdi (uno de los cuales ha sido tomado, a su vez de la *Divina Comedia*, Infierno, Canto III: “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”), del poemario *El mundo salvado por los niños* de Elsa Morante, de los *Sonetos a Orfeo* y del epitafio compuesto para su tumba por Rainer María Rilke. Las escenas enmarcan el descenso órfico al infierno, estructurado en cuatro estaciones: un bar, un loquero, una oficina de antesala y el infierno mismo. Las estaciones quiebran la percepción del realismo de la primera escena: están matizadas con elementos expresionistas, rasgos deformes e irracionales, perfiles siniestros, que evocan los sucesivos estadios que atraviesa Joseph K. en *El proceso* de Franz Kafka –especialmente la Escena IV, versión de la imagen de “Ante la ley”–. Pero, por otra parte, son evidente estilización de escenas reales: recuerdan las dolorosas iniciativas realizadas infructuosamente por los familiares de desaparecidos durante la dictadura.

En el infierno, Teresa, junto a otros comensales inmóviles como robots, bebe y come eternamente sin poder saciar nunca su sed ni su hambre. Es un alma en pena, sin descanso, que se lamenta monótona y perpetuamente. Recuerda la muerte-envidia de los “musulmanes” en los campos de concentración¹⁶. Gambaro imagina un infierno no cristiano: Teresa, inocente, no merecía castigo. El infierno gambariano es representación simbólica de la “casa de la pena”, la memoria.

Gambaro concreta una apropiación política del mito de Orfeo. De las principales invariantes que conforman la leyenda (el amor de Eurídice, la catábasis y el poder del canto)¹⁷,

¹⁶Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, especialmente Cap. II.

¹⁷Hugo F. Bauzá, “El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética”, en su *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997, Cap. III, pp. 79-94.

Gambaro retoma la imagen de la amada y el descenso al mundo de los muertos, pero excluye la capacidad órfica de aquietar los tormentos del Averno y enternecer a las deidades infernales. No hay posibilidad de rescatar a Eurídice/Teresa, no hay piedad posible, no hay siquiera comunicación con los muertos. La experiencia de la muerte es recuperada en su dimensión radicalmente trágica: no hay compensaciones ni reparaciones, no hay otra oportunidad, sólo hay dolor sin descanso. El de Griselda Gambaro es, en conclusión, un Orfeo degradado: su canto carece de poder, y por extensión la palabra poética carece de *dynamis*, de potencia frente a la muerte. Un Orfeo “desencantado”, que sólo puede recuperar a los muertos a través del ejercicio de la memoria. Un Orfeo, en suma, sin metafísica poética, incapaz de compensar la muerte y el dolor a través de la fascinación/dominación del mundo.

Conciente de las limitaciones esquemáticas de la alegoría, Laura Yusem -quien tuvo a cargo la puesta en escena y el diseño coreográfico y dirigió anteriormente cuatro obras de Griselda Gambaro: *La malasangre*, *Antígona furiosa*, *Del sol naciente* y *Penas sin importancia*, y luego de la ópera otras obras: *Es necesario entender un poco* y *De profesión maternal*- dio vida a un espectáculo que incorporó signos nuevos y polivalentes para ampliar el margen de sugerencia de la estructura alegórica del libreto y enriquecerlo. Yusem potenció los componentes de la poética de la multiplicidad.

En primer lugar, triplicó la presencia de Teresa en escena, con el desempeño simultáneo de la soprano Lía Ferenese y las bailarinas Bettina Muraña y Alejandra Pita. Desdobló también la figura de Orfeo en Juan y en el cantante Alberto Herrera -vestido de frac, con una lira-.

En segundo lugar, hizo que estas imágenes multiplicadas de Orfeo y Teresa se deslizaran, como por un calvario destinado a las almas sin memoria, sobre los derruidos bloques de hormigón y hierros oxidados diseñados por la escenógrafa Graciela Galán, que evocaban a la vez las utopías de la dictadura -las faraónicas autopistas de una ciudad “ordenada”, ahora abandonadas- y un muelle o una costanera destruidos por la fuerza del mar. El suelo, cubierto de diminutas piedrecitas blancas,

sugirió simultáneamente la arena de la playa y la blanca sal dolorosa que llena la boca de Juan.

Por otra parte, la música contemporánea de Gerardo Gandini, cargada de distante frialdad y de tragedia, ilustró sugestivamente los climas de las siniestras estaciones del descenso infernal y los angustiantes interludios de Teresa. Sobre la partitura de Gandini escribió Gambaro en el programa de mano: “En esta ópera la música, verdadero *texto* del texto del libreto, no es un arte sospechoso, al decir de Nietzsche. Con su dimensión dramática y sonora nos coloca frente a un destino que aún nos pide respuesta (...) La música –la intensidad de su sonido, su belleza exigente– [es la encarnación de] nuestro reclamo [de memoria y justicia]”.

El éxito de la versión se debió en gran parte al brillante trabajo de Lía Ferenese en el papel de Teresa, quien puso su magnífica voz al servicio de los tonos, a la vez lúgubres y cálidos, de su rol de muerta, de conmoviente alma en pena que requiere ayuda y salvación pero, al mismo tiempo, es distante e irrecuperable.

Equilibrando alegoría y semiosis ilimitada, univocidad y multiplicidad, *La casa sin sosiego* constituyó un espectáculo de calidad y de honda significación para la vida cultural y, por supuesto, política, de la Argentina. A la manera del “teatro inmediato” de Peter Brook¹⁸, supo recuperar la ancilaridad que restablece los vínculos entre arte y praxis social¹⁹ pero a la vez mantener un amplio margen para la autonomía de la poesía, para la literaturidad/teatralidad.

¹⁸Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1994.

¹⁹Un teatro que mueve –retomando las palabras de Emilia Ferreiro– “a la acción reflexiva y a la reflexión predisuelta para la acción” (*Pasado y presente de los verbos leer y escribir*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 9).

EL MITO DE NARCISO

LUIS OSWALD

1. Narciso en la tradición mítica

Narciso, en el mito griego, era un joven, sobresaliente por su belleza, que despreciaba el amor. Su leyenda es referida de diferentes maneras. La versión más conocida es la que nos transmite Ovidio (*Metamorfosis*, III 339-510). En ella, este personaje es hijo del dios Cefiso y de la ninfa Liríope, a quien Cefiso, un río mitológico, tras aprisionar entre sus aguas, violó *-inplacuit clausaeque suis Cephisos in undis / uim tulit* (Ov., *ibid.*, 343-44); ese acto de violencia (*uim tulit*) perdurará en el vástago concebido en esa unión intempestiva como una huella imperecedera y será el que, finalmente, incidirá en su muerte trágica.

Al nacer, sus padres consultaron al adivino Tiresias sobre el pequeño y el vate ciego les respondió que el niño «viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo». Llegado a la edad viril, Narciso fue objeto de la pasión de numerosas doncellas y ninfas, pero siempre permanecía insensible ante los dictados del amor. Finalmente, la ninfa Eco, a quien Hera había privado del habla -en castigo porque siempre que Zeus se unía en los montes con las restantes ninfas, Eco la distraía en largas conversaciones para ocultar los desvaríos amorosos del olímpico- se enamoró apasionadamente del joven, pero no consiguió más que las otras; entonces, desesperada, se retiró a un lugar solitario, donde adelgazó tanto, que de toda su persona no quedó sino una voz lastimera y desvaída que sólo puede repetir palabras ajenas. Las otras ninfas despreciadas por Narciso piden venganza al cielo y Némesis (la deidad vengadora, hija de la Noche) las escucha y hace que, en un día muy caluroso,

después de una cacería, Narciso se inclina a beber sobre una fuente para calmar la sed. Ve allí la imagen de su rostro en el espejo del agua, tan bella, que súbitamente se prenda de él, e insensible ya al resto del mundo, se deja morir, esclavo de su propio hechizo egoísta. Aun en la Estigia (refiere la leyenda), trata de contemplar los amados rasgos. En el lugar de su muerte brota una flor, a la que dio nombre —el *nárkissos* (*ad hoc*, cf. Luc., *V.H.*, II 17)-.

En la versión de Conon (*Narr.*, 24; *Mit. Vat.*, II 180), esta leyenda presenta ciertas variaciones. En ella se decía que Narciso era un habitante de la ciudad de Tespias. Joven y muy bello, despreciaba los placeres de Eros, pero de él estaba enamorado un joven llamado Aminias (Amenio, en otra versión, y cuyo nombre también remite a un río que fluye entre la Elide y la Arcadia) mas él no sólo no le correspondía en esos sentimientos, sino que lo rechazaba constantemente e, incluso, acabó enviándole una espada como significativo presente.

2. Amor pasional

Aminias, que interpretó el mensaje, se suicidó con esa arma ante la puerta de Narciso, no sin antes maldecir al cruel amado. Como castigo, un día en que el joven se vio reflejado en una fuente, se prendó de sí mismo y, desesperado ante su pasión, buscó la muerte. Consecuencia de esa acción, los tespios tributaron un culto al Amor, cuyo poder quedaba patente en esta historia trágica y en el lugar en que Narciso había hallado su muerte —más precisamente, donde la hierba había quedado impregnada con su sangre-, nació una flor: el narciso.

Pausanias, por otra parte, refiere que Narciso tenía una hermana gemela a la que se parecía en extremo; ambos sorprendían por su belleza. La muchacha murió, aparentemente en un accidente de caza, y Narciso, que la quería con devoción, experimentó gran pesar. Un día, al verse en una fuente, creyó por un instante contemplar a su hermana, y ello mitigó su pena. Aunque sabía a las claras que no era su hermana a quien veía, se acostumbró a mirarse en las fuentes para consolarse de su pérdida. Ello, dice Pausanias, habría dado origen a la leyenda tal como se contaba de ordinario. Esta versión es un

intento de interpretación lógica y racionalista del mito preexistente.

3. El simbolismo en la constitución de la leyenda

La flor del narciso ha sido considerada muchas veces símbolo de primavera y de resurrección, pues, tras morir en la estación fría, reaparece con los primeros calores. Late en ella, en consecuencia, la idea de muerte asociada a la de un nuevo nacimiento.

Otra versión nos recuerda que esta flor fue dedicada a las Furias y a las restantes potencias infernales.

Al margen de la interpretación simbólica que puede hacerse del *nárkissos*, el Medioevo, atento a la mitología colindante con el amor implícita en su leyenda, creyó ver en esta flor poderes afrodisíacos —una versión recogida por el folklore, que tuvo muchos cultores, aseguraba que la loción obtenida de esta flor aumentaba considerablemente, en los hombres, la secreción de la esperma y, en las mujeres, endurecía los senos—.

4. El mito de Narciso y la ilusión engañosa

Los motivos principales del mito de Narciso, como expresa claramente A. Misseroni son, entre otros, la *ilusión* de creer ver en el espejo a otra persona y el amor a sí mismo, que se hace consciente en el momento en que se desvanece la ilusión. Pero el mito encierra también cierta cuota de *imaginación*, vale decir, la facultad tanto de formar imágenes, cuanto de deformar las suministradas por la percepción.

El acto de la imaginación nos permite trasladarnos: pensar en una imagen ausente y hacer presente, a través de ese acto, una realidad que no está en lo fáctico, sino en el solo hecho de pensar.

El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria y constituye, dentro del psiquismo humano, la posibilidad misma de la apertura y la experiencia de la novedad. Especifica y determina, más que cualquier otra potencia, ese psiquismo; sobre el particular G. Bachelard nos ha aportado reflexiones muy sugerentes en cuanto al valor y dinamismo del campo del imaginario.

Conviene además tener presente que la imaginación, más que un estado, es una suerte de “disparador” que condiciona y determina estratos profundos de la psique; por lo demás, toda vez que una imagen abandona su principio *imaginario* —entendido en el sentido dinámico— y se fija en una forma definitiva, adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente, que son débiles con relación a la vivencia originaria. Muy pronto, en vez de hacernos soñar y hablar, nos hace actuar. Esto equivale a decir que una imagen estable y acabada *corta las alas* a la imaginación. Nos destrona de esa imaginación soñadora que no se encierra en ninguna imagen estable y a la que —si vale la paradoja— podríamos llamar, en una suerte de *oxýmoron* irreductible, *imaginación sin imágenes*, que debemos aceptar de la misma manera que reconocemos un *pensamiento sin imágenes*. Sin duda, en su vida prodigiosa, lo imaginario abre un horizonte que se presenta siempre allende sus imágenes, siempre un poco más allá que ellas mismas.

La poesía —y el arte en general— constituyen *una aspiración a “crear” imágenes nuevas* y ese impulso está en consonancia con esa necesidad esencial de novedad que caracteriza al psiquismo humano. Por otra parte, a la hora de ver cómo se constituye un cuerpo de imágenes, hay que advertir que existen tanto armonías cuanto tensiones que operan a la hora de su conformación, y en ese orden, la psicología, antes que atender al estudio morfológico de las imágenes, atiende, en cambio, al de la movilidad de las representaciones psíquicas.

Para una psicología “plena”, la imaginación es, sobre todo, un tipo de dinamismo espiritual, el tipo de movilidad más grande y más vivaz. Por lo tanto, es preciso añadir sistemáticamente al estudio de una imagen particular, el de su mudanza donde radican su fecundidad y su vida.

Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva. Un ser privado de la función de lo irreal es tan neurótico como el hombre privado de la función de lo real.

En Ovidio la desdicha de Narciso proviene del hecho de que imagina su belleza y de la que, finalmente, es su víctima, pero también —y sobre todo— porque a la postre reconoce que se trata

de sí mismo. ¿Puede hablarse entonces de narcisismo?; sí, si se entiende por ello una excesiva complacencia consigo mismo.

5. La narcosis de los espejos

Si atendemos al sentido profundo del mito, nos percatamos de que Narciso no se ama; el reconocimiento de su error y la consciencia de haberse tomado por otro lo reducen a la desesperación. Muere desgraciado por no ser diferente de sí mismo, muere víctima de su autoerotismo, muere víctima de la narcosis o embotamiento producido por los espejos (los antiguos griegos efectuaban un cotejo etimológico entre las propiedades calmantes de *nárkissos* 'la flor del narciso' —Sófocles, *Ed. Col.*, 684— y *nárke* 'el embotamiento' —Platón, *Men.*80a; Aristót., *Hist. Anim.*, 937—), ilusiones visuales que, como las acústicas y olfativas, no quiere ni oír ni ver las tentaciones incestuosas de su madre-amante (Liríope-Eco), que lo persiguen con insistencia, por eso se refugia regresivamente, por eso disocia y proyecta.

Narciso se mira en el lago y el lago —en una lectura psicoanalítica, como la que me compete— mira a Narciso.

El desdoblamiento que permite que Narciso vea su rostro y toda su apariencia actúa como una droga —el citado *nárke*—, cuyo abuso constituye una sobredosis sin lugar a dudas, que puede entenderse como el reconocimiento por el dolor que experimenta su progenie filicida y, en cierto aspecto, incestuosa, lo que, en nuestra interpretación, marca su destino fatal, que no es un mero accidente, sino un proceso interior cuya génesis habría que buscarla en la violación de la que su madre fue víctima. Por lo demás, conviene advertir que el relato de Ovidio no aclara la modalidad de su muerte. Podemos entender la muerte de Narciso a la luz de la interpretación que formula Julio Granel respecto de muchas muertes "accidentales" de adolescentes. J. Granel ha trabajado alrededor de la hipótesis de que muchos accidentes de adolescentes no son sino realizaciones sangrientas del mito sacrificial, donde estos jóvenes son las víctimas expiatorias de ansiedades que dominan de manera inconsciente a los seres humanos.

6. En búsqueda de la identidad

Narciso se avergüenza como la mayoría de los adolescentes de su madre joven. En la época de la adolescencia los jóvenes salen, en forma torpe y excéntrica, de la infancia y se alejan de la dependencia materna para encaminarse a tientas hacia su condición de adultos. El crecimiento no es una simple tendencia heredada filogenéticamente, sino, además, un entrecruzamiento ontogenético de suma complejidad con el ambiente "facilitador". Los mismos problemas que existían en las primeras etapas, cuando los jóvenes eran infantes o niños más o menos indefensos, aparecen en la pubertad y en este sentido, creemos, cobra relieve nuestra hipótesis sobre la muerte de Narciso en su adolescencia, cercana a los dieciséis años.

Resulta valioso entonces comparar las ideas adolescentes con las de la niñez: si en la fantasía del primer crecimiento hay un contenido de *muerte*, en la adolescencia el contenido será de *asesinato*. Aunque el crecimiento en el período de la pubertad progrese sin grandes crisis (poco se sabe de Narciso desde su nacimiento hasta su pubertad, creemos que no es casual que la leyenda silencie el vínculo con sus padres; los escasos datos que el mito nos proporciona sólo aluden a lo excelso de su belleza), puede que resulte necesario hacer frente a agudos problemas de comportamiento, dado que, en un joven, crecer significa ocupar el lugar del padre. *Y lo significa en grado sumo.*

En la fantasía inconsciente el crecimiento es, intrínsecamente, un acto agresivo. Y, acorde con ese temor inconsciente, no hay que perder de vista que el mito de Narciso recuerda, por parte de sus padres, una consulta al oráculo. ¿Qué se oculta en esa consulta?, mejor dicho ¿por qué se consulta a Tiresias? ¿qué poderosa razón moviliza el interrogante? (Recordemos que el pasaje ovidiano referido a Narciso en las *Metamorfosis* viene inmediatamente después del consagrado al citado Tiresias). Podemos imaginar que tanta belleza heredada, que se hace ostensible ya en su nacimiento, hubiera podido despertar la envidia de los dioses (el *phthónos theôn*; Bauzá: 58-60) y que, precisamente, su vulnerabilidad en este caso radique en la percepción de su belleza y por lo que el placer individual se alcance sólo tras el pago de las exigencias y las reglas impuestas por el medio.

Por lo demás, el hecho de ser hijo de una violación, de un abuso sexual, denuncia un final violento; la simbología del lirio –semánticamente vecina a la del *nárkissos* a causa de su madre, Liríope– lo muestra como emblema de castidad, pero, en este caso, una castidad mancillada –a causa del arrebato y violación de los que habla Ovidio–, por lo que el final debe ser atroz: en el caso del joven Narciso, su suicidio.

7. El rostro materno como precursor del espejo

En el desarrollo emocional individual el precursor del espejo es el rostro de la madre. Este hecho se explica porque en las primeras etapas del proceso emocional del niño el ambiente desempeña un papel de suma importancia. Poco a poco se produce la separación del no-yo y el yo, y su ritmo varía según las condiciones que impone el ambiente. Los principales cambios se producen en la separación de la madre, como mero “rasgo ambiental” percibido por el niño de manera objetiva. Si no hay una persona que sea la madre, la tarea de desarrollo del niño resulta infinitamente complicada. Cuando un infante es sostenido y manipulado de manera satisfactoria y, en esas condiciones óptimas, se le presenta un objeto, de tal forma que no se viole su legítima experiencia de omnipotencia, el resultado puede ser el de que el infante sepa usar el objeto y sentir que se trata de un objeto subjetivo, creado por él. Todo ello corresponde al comienzo, y de ahí nacen las inmensas complejidades que abarcan el desarrollo mental y emocional de la criatura en sus estados de infante y, luego, de niño. En cierto momento el bebé echa una mirada en derredor. Es posible que cuando se encuentre ante el pecho materno no lo mire. Lo más probable es que un rasgo característico sea el de mirar la cara de madre.

¿Qué ve en ella? ¿Qué ve el pequeño cuando contempla el rostro materno? Por lo general se ve a sí mismo. En otras palabras la madre lo mira *y lo que ella parece se relaciona con lo que ve en él*. Pero yendo directamente al caso del infante cuya madre refleja su propio estado de ánimo o, peor aún, la rigidez de sus propias defensas, imaginemos qué podía ver Narciso en los ojos de Liríope en quien debía de pesar el recuerdo de una violación.

Por lo demás, muchos pequeños tienen en su haber el hecho de no recibir de retorno lo que dan: miran y no se ven a sí mismos. Surgen así consecuencias diversas. Primero empieza a atrofiarse su capacidad creadora, y de una u otra manera buscan en torno, de manera sustitutiva, otras formas de conseguir que el ambiente les devuelva algo de sí. En segundo lugar, éste se hace a la idea de que cuando mira ve el rostro de la madre. Este rostro, en esta ocasión, no es un espejo. Vemos de modo que la percepción ocupa el lugar de la a-percepción, en otras palabras, la percepción obtura la imaginación; lo que habría podido ser el comienzo de un intercambio significativo con el mundo —un proceso bilateral en el cual el auto-enriquecimiento alterna con el descubrimiento del significado en el mundo de las cosas vistas— no alcanza a darse dificultado por la percepción.

Es evidente que en este esquema hay etapas que se detienen a mitad de camino. Algunas criaturas no abandonan del todo las esperanzas y escudriñan atentamente “el objeto” y hacen todo lo posible para discernir en él algún significado. El mito de Narciso sugiere que lo intentó de manera no feliz —reitero el caso de la violación— y vivió de ese modo con un tormento inconsciente hasta su adolescencia. Otros, cuando no logran su cometido, atormentados por este tipo de fracaso en cuanto a la identificación de la madre, sienten la amenaza de un caos, y el niño, en consecuencia, se repliega o, si mira, lo hace sólo a manera de defensa; el que pasa por esta situación traumática, crecerá con desconcierto en lo que respecta a los espejos y a lo que éstos pueden ofrecer. Si el rostro de la madre no responde a su llamado, un espejo será entonces lo que se mira, no algo dentro de lo cual se mira.

Narciso está embotado —dijimos que *nárke*, la raíz de su nombre, alude al embotamiento—, no siente hambre, ni sed, ni fatiga y se siente morir. Ovidio, por medio de una frase significativa —“*Perque oculos perit*” (y murió por los ojos)—, nos muestra una vida que, sin haber cumplido plenamente su jornada, parece por el solo acto de mirar.

A modo de conclusión, transcribo la exhortación de Jesús en la cruz que Arnaldo Rascovsky evoca en su trabajo *El*

filicidio, que considero clave a la hora de interpretar la muerte de Narciso: “¿Por qué me has abandonado?”.

La queja en el instante postrero revela *la imposibilidad de vivir sin la presencia amorosa de los padres*. Y, atento a lo indispensable que ésta resulta en los momentos iniciales de la vida, que son los que marcan verdaderamente la personalidad en lo por venir, es lícito pensar en lo que ese hecho puede haber significado respecto de la primera etapa de vida de Narciso, presumiblemente víctima de abandono a causa de la violación que experimentó su madre. El abandono en sus diversas variantes, tan destructivo para el niño, se manifiesta incluso cuando la presencia de los padres está desprovista de la protección afectuosa o del mínimo amor necesario para vivir. Probablemente ésta debe ser la causa inconsciente que llevó a Narciso a contemplarse en el espejo del agua y la que, necesariamente, lo llevó a la muerte.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1980.
- Bauzá, Hugo F., *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México-Buenos Aires, FCE, 1998.
- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México-Bs.As., FCE, 1992.
- Id., *Los mitos, su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Kairós, 1994.
- Frazier, James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1998.
- Freud, Sigmund. “Introducción del narcisismo”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.
- “Psicología de las masas y análisis del yo”, en *op. cit.*.
- “Moisés y la religión monoteísta”, en *op. cit.*.
- Granel, Julio A., *Accidentarse, acontecer humano, motivaciones psicológicas*, Buenos Aires, Centro de investigaciones para el estudio y prevención de accidentes, s. d.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Krickeberg, Walter. *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y muisecas aztecas*, México, FCE.
- Mircea, Eliade y Couliano, Ioan P., *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Misseroni, Albino, “Ilusiones acústica y óptica en el mito de Eco y Narciso”, en *El ver y el oír en el mundo clásico*, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1995, pp. 193-200.
- Ovidio, *Metamorfosis*, versión española de A. Ruiz de Elvira, Barcelona, “Alma Mater”, 1964.
- Platón. *El Banquete*, Madrid, Alianza, 1989. Editorial.
- Rascovsky, Arnaldo, *El filicidio*, Buenos Aires, Ed. Orión, 1974.
- Winnicott, D. W., *Realidad y Juego*, Buenos Aires, Gedisa, 1986.

Edición realizada por **Estudio Sigma S.R.L.** - J. E. Uriburu 1252 - 8º F - Buenos Aires
Tel.: 4824-9431 / 4821-2702 - E-mail: estsigma@sinectis.com.ar
Impreso en el mes de Febrero de 2002

