

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

REFLEXIONES HUMANISTAS

Nuevas lecturas sobre antiguos y modernos



BUENOS AIRES
2015

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
Compilador

REFLEXIONES HUMANISTAS

Nuevas lecturas sobre antiguos y modernos

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO
2015

Bauzá, Hugo Francisco

Reflexiones humanistas: nuevas lecturas sobre antiguos y modernos
Hugo Francisco Bauzá; compilado por Hugo Francisco Bauzá - 1ª ed.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias
de Buenos Aires, 2016.

112 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-537-141-5

1. Filosofía Clásica. I. Bauzá, Hugo Francisco, comp. II. Título.

CDD 180

Dirección Postal

Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires
Av. Alvear 1711, 3er. Piso - C1014AAE Buenos Aires
República Argentina

e-mail: info@ciencias.org.ar

página web: www.ciencias.org.ar

© Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires

Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

ÍNDICE GENERAL

Nota introductoria	1
Tenner, Pedro, <i>El plan "espiritual" de Esquilo</i>	3
Cherniavsky, Axel, <i>¿Un Edipo hercúleo o inocente? El psicoanálisis y El anti-Edipo</i>	23
Bieda, Esteban, <i>El complejo caso de Edipo. Una lectura de El Edipo rey en clave existencial</i>	35
Montezanti, Miguel Ángel, <i>Shakespeare: lírica y tradición</i>	47
Sarti, Graciela C., <i>Shakespeare, cercano y lejano</i>	67
Capitani, Pablo, <i>Entre presencia y recuerdo. Consideraciones sobre el Journal de Eugène Delacroix</i>	85

NOTA INTRODUCTORIA

El presente volumen recoge algunos de los trabajos llevados a cabo en el Centro de Estudios del Imaginario de esta institución durante el año académico 2014; así, pues, los correspondientes a las Jornadas “El humanismo en el arte” (celebrada el 26 de setiembre) en la que intervinieron Pedro Tenner (UNSAM) con su trabajo “El plan ‘espiritual’ de Esquilo” y el Mgr. Pablo Capitani (UNSAM) con su exposición sobre “Entre presencia y recuerdo. Consideraciones sobre el *Journal* de Eugène Delacroix”, y la jornada “Relecturas de Edipo” (del 28 de noviembre) con la participación de los doctores Axel Cherniavsky (UBA - CONICET) con su trabajo sobre “¿Un Edipo hercúleo o inocente? El psicoanálisis y *El anti-Edipo*” y Esteban Bieda (UBA - UNSAM - CONICET) con su exposición sobre “Los mitos de Edipo. Una lectura del *Edipo rey* de Sófocles en clave existencial”.

Incluye también los trabajos de la “Jornada en homenaje al dramaturgo William Shakespeare con motivo de cumplirse 450 años de su natalicio” de la pluma de los doctores Miguel Ángel Montezanti y Graciela C. Sarti llevada a cabo en este Centro en 18 de junio.

Desde una mirada crítica estas contribuciones pretenden ofrecer nuevos planteos de análisis sobre autores antiguos y modernos.

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Buenos Aires, 2015

EL PLAN “ESPIRITUAL” DE ESQUILO

PEDRO TENNER

Introducción

En *Los griegos y lo irracional*, Eric Dodds utiliza los términos “cultura de la vergüenza” y “cultura de la culpa” para establecer una diferencia entre el mundo de los poemas homéricos y el de la Grecia arcaica, representado principalmente en la poesía lírica y las tragedias de Esquilo. Según argumenta el autor, en una cultura de la vergüenza como la que se describe en la *Ilíada*, “el bien supremo lo constituye no una conciencia tranquila, sino [...] la estima pública”.¹ Dodds considera que en tales culturas existe una tensión entre los impulsos individuales y la censura social. De esa manera, los miembros de una cultura de la vergüenza tienden a proyectar los motivos de su deshonra sobre fuerzas externas a él. Ésta sería la función que en la cosmovisión homérica cumpliría *ate*, una suerte de obcecación o tentación que conlleva la ruina o la desgracia de quien la recibe. Los héroes homéricos consideran que *ate* es enviada por la divinidad, aunque Dodds habla de una “sobre-determinación”, ya que si bien la causa última sería la voluntad de Zeus, ésta se ejecutaría a través de las Erinias o Furias y de la *moira* o suerte personal.² De esta

¹ Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Londres, 1951, pág. 17.

² Dodds es renuente a hablar de *Moira*, con M mayúscula, ya que supone que no se trata del destino que rige el cosmos, sino simplemente de la “porción” que a cada individuo le toca en suerte. El orden cósmico hace su entrada, como veremos, ya avanzada la era arcaica.

manera, si bien no pretende desprenderse enteramente de la responsabilidad y siempre busca resarcirse por sus actos, el héroe homérico puede, mediante la multiplicación de las causas de su accionar, mitigar la deshonra que tal accionar conllevaría.

Dodds observa que en la cosmovisión que se refleja en la *Ilíada*, si bien sería una exageración hablar de una “arbitrariedad” divina, los dioses otorgan sus dones a los hombres según designios que no responden a nociones de justicia u orden cósmicos. De hecho en la visión homérica, *ate* no posee en absoluto un carácter moral; no se trata de un castigo por una falta cometida, sino simplemente de un eslabón en el plan que Zeus ha decidido poner en marcha. Dodds señala que los héroes de la *Ilíada* “temen a los dioses de la misma forma en que temen a sus señores humanos y no se sienten oprimidos por el futuro ni siquiera cuando, como Aquiles, saben que éste trae consigo la perdición inexorable”.³

Esta situación se modifica drásticamente en la cosmovisión que se trasluce en la poesía lírica y en la tragedia. Dodds señala que el cambio refiere al ingreso en lo que él denomina una “cultura de la culpa”. Como señala el autor, al examinar la literatura que se desarrolló avanzada la era arcaica, puede observarse tanto “un incremento en la percepción de la inseguridad y el desamparo a los que se encuentra sometido el ser humano”, cuanto la aparición de “un Poder y una Sabiduría supremos que constantemente sofrenan al hombre y evitan que se eleve por sobre su condición.”⁴ Así, Dodds entiende que como resultado de una necesidad de orden y justicia cósmicos, el hombre se volcó hacia la suposición de que los sufrimientos humanos son el resultado del *phthonos* divino, una suerte de “envidia” de los dioses. Esta envidia, aclara Dodds, no debe entenderse bajo su significado coloquial, sino más bien como reflejando la idea de que “los dioses resienten cualquier clase de éxito o felicidad que por algún momento nos eleve por sobre nuestra mortalidad y nos permita arrogarnos lo que es exclusivamente prerrogativa divina”.⁵

³ *Ibíd.*, pág. 29.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

La noción de *phthonos* deja entonces entrever la importancia de no excederse más allá de lo que el orden cósmico ha otorgado en suerte a hombres y dioses. Tal creencia, argumenta Dodds, no tardó en moralizarse bajo la idea de la “justa indignación” que los dioses sentirían ante la *hybris* o soberbia a la que un éxito desmedido empuja al hombre. De esta manera, “los hombres comprendían que es peligroso ser feliz”, ya que “*hybris* se ha convertido en el ‘mal primigenio’, el pecado cuyo fruto es la muerte”.⁶ Asimismo, asistidos por el lugar central que ocupa la familia en las culturas indoeuropeas, los griegos desarrollaron la noción de *miasma* o polución, según el cual la “mancha” que la *hybris* provocaba se transmitía de generación en generación e incluso por mera proximidad entre individuos. Así, si alguien no expiaba la culpa por su falta, otros, posiblemente sus descendientes, lo harían por él; de manera inversa y mucho más tortuosa, los hombres temían la posibilidad de sufrir alguna desgracia como resultado de alguna falta cometida por sus ancestros, o simplemente por haber entrado en contacto, sin saberlo, con algún portador del *miasma*.

Finalmente, Dodds indica que bajo este predominio de la culpa el concepto de *ate* adopta un sentido estrictamente moral: consiste principalmente en el castigo que espera a quien haya cometido *hybris* o a sus descendientes. Curiosamente, sin embargo, *ate* no pierde el significado de obcecación o persistencia en el error, de manera que bajo la visión de la era arcaica, el error debía pagarse mediante una profundización del error. Así, *ate* continúa sobre-determinada: si bien es la divinidad quien la envía como castigo y por tanto constituye su causa última, la causa más inmediata es uno mismo. En este caso, por supuesto, la sobre-determinación no puede ofrecer ninguna suerte de mitigación; por el contrario, el individuo se verá doblemente agobiado, ya que se sentirá responsable tanto por el hecho cuanto por haber incurrido en la ira de los dioses. Por otro lado, *ate* toma una dimensión aún más inquietante al considerar que, como señala Dodds, aparece no sólo como castigo por *hybris*, sino también como una tentación hacia un nuevo acto de impiedad, que presumiblemente generaría su propio castigo. Así, *hybris* y *ate* constituyen un círculo, del que sólo

⁶ *Ibíd.*, pág. 31.

hay escapatoria mediante algún ritual de *catharsis* o purificación.

Al hablar de los motivos de la transición de la cultura de la vergüenza a la de la culpa, Dodds adopta una postura freudiana, donde la *hybris* originaria, el mal primigenio, responde a la rebelión contra el padre. Así, Dodds relaciona la (en sus palabras) “afirmación de sí mismo” intrínseca en la *hybris* con los comienzos de la pérdida de centralidad de la familia en la sociedad y los inicios de la organización de la polis. Si bien no hay duda de que son hechos concomitantes, creemos que resultaría de provecho explorar las posturas de otros autores, para conseguir extraer una causa de la transición que supere el orden social y político y alcance una dimensión metafísica. Tal es la tarea que nos proponemos llevar adelante en este trabajo. Para hacerlo utilizaremos como eje de análisis la *Orestía* de Esquilo, obra en que creemos que mejor se observan los elementos de aquello que Dodds describe como “cultura de la culpa”. Habiendo ahondado en el origen y la causa de este sentimiento de culpa, estudiaremos la posición que Esquilo mantuvo ante el carácter tortuoso que primaba sobre la relación entre mortales y dioses en la Grecia arcaica.

Hybris y ate en la Orestía

La *Orestía* se encuentra constituida por una trilogía de tragedias (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*) que giran en torno de dos generaciones de la familia de los Atridas. Tradicionalmente considerada gobernante de Micenas, aunque en la trilogía lo será de Argos, la estirpe de los Atridas es el objeto de una de las más célebres maldiciones de la mitología clásica. Este *miasma* paradigmático se inicia con Tántalo, quien creyó tener el derecho de probar la omnisciencia de los dioses ofreciéndoles, subrepticamente, a su hijo Pélope como alimento en un banquete. Tras este momento de *hybris*, *ate* no se hizo esperar y el *miasma*, siempre cobrando la forma de desgracias y aberraciones, se repitió de generación en generación: Tiestes y Atreo, nietos de Tántalo, asesinaron a su hermano Crisipo; Atreo, fiel al ejemplo de su antepasado, asesinó a los dos hijos de Tiestes y se los sirvió a éste en un banquete; Tiestes cometió incesto con su hija Pelopia y concibió con ella a Egisto; Egis-

to asesinó a su tío Atreo; Agamenón, hijo de Atreo, ofreció en sacrificio a su hija y fue luego asesinado por Clitemnestra, su esposa, y por Egisto; y finalmente Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, asesinó a su madre y a Egisto en venganza por la muerte de su padre. Tiene razón Clitemnestra al hablar del “espíritu maligno” que asola la estirpe de su esposo: “de él se alimenta en el vientre esta pasión lamedora de sangre: antes de haber cesado el antiguo dolor se derrama de nuevo otra sangre”.⁷ Es casi como si cada generación recibiera, como castigo por el acto de *hybris* de Tántalo (el “mal primigenio” en términos de Dodds), no simplemente una desgracia, sino una perpetuación de la maldición misma; cada asesinato es un momento de *ate* en el que la divinidad castiga al culpable a través de su propia mano y lo obliga entonces a caer en una nueva *hybris*, una nueva “afirmación de sí mismo”, una nueva decisión que lo condena.⁸

Los personajes de la *Orestía* se ven entonces atrapados en una suerte de círculo de tormentos que a primera vista podría terminar únicamente con la muerte del último miembro de la estirpe. En la trilogía, este proceso de progresiva aniquilación mutua aparece regulado por las Erinias, divinidades despiadadas del orden telúrico, quienes no se limitan a dirigir este régimen del “ojo por ojo”, sino que se muestran deseosas de perpetuarlo.⁹ Orestes expresa con admirable precisión la sensación de desamparo que bajo el reinado de las Erinias debía

⁷ Esquilo, *Agamenón*, v. 1477-80. También el coro opina que “la acción impía engendra después otras muchas que son semejantes a su propia casta [...] una soberbia antigua suele engendrar una nueva soberbia”. (Ibíd., v. 759-65.)

⁸ El desamparo de los mortales frente a la justicia inquebrantable de Zeus se expresa claramente en la forma en que el coro habla del sacrificio de Ifigenia. Cuando Agamenón se mostraba indeciso, según cuenta el coro, “exhaló de su mente un viento distinto, impío, impuro, sacrilego, con el que mudó de sentimientos [...] que a los mortales los enardece la funesta demencia, consejera de torpes acciones, causa primera del sufrimiento”. (Ibíd., v. 220-4). Esta demencia no puede ser más que *ate* bajo la forma de tentación de la que habla Dodds. La divinidad empuja al hombre a cometer el acto que perpetúa su condena.

⁹ Su afán por la perpetuación de la maldición se hace evidente en *Euménides*, cuando aseguran vehementemente que Orestes “jamás estará libre, y, a donde vaya como suplicante, otro vengador atraerá sobre su cabeza.” (Esquilo, *Euménides*, v. 176-7.) El texto griego ofrece “*miastor*” para

agobiar a los miembros de la estirpe cuando anuncia que “ya sé yo que nuestros parientes más íntimos son nuestros crueles enemigos”.¹⁰ Efectivamente, ¿qué consuelo puede esperar el héroe, o su hermana Electra, si la destrucción proviene de la sucesión de errores ya irremisibles que se han gestado en el seno de su propia familia?

Y es precisamente en la dimensión de lo filial que verdaderamente se revela el espíritu trágico de la historia retratada en la *Orestía*. Si se considera con detenimiento, puede percibirse una suerte de patrón en los hechos que constituyen y perpetúan el *miasma* de los Atridas. El canibalismo, el incesto, el fratricidio, el filicidio, el matricidio; todos responden a una actitud que los griegos de la época hubieran sin duda percibido como antinatural.¹¹ Profundizaremos en el carácter aberrante de estos hechos para discernir qué es lo que se revelaba al griego arcaico al considerarlos.

Lo trágico y lo antinatural

Friedrich Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, observa un patrón similar, en este caso en la figura de Edipo en el *Edipo rey* de Sófocles. Según el filósofo, Edipo viola el orden natural a cada momento de su accionar: “aquél que descifró el acertijo de la naturaleza, esa Esfinge enigmática, debe también destruir el orden natural como asesino de su padre y cónyuge de su madre.”¹² Sugerentemente, el mito relata que Layo, el padre de Edipo, había recibido del oráculo de Delfos la orden de no engendrar un hijo con su esposa Yocasta. Así, Edipo habría incurrido en el “mal primigenio”, en un acto de *hybris*, por el mero hecho de haber nacido. En *Edipo rey*, entonces, el hombre aparece como aquello que la divinidad ordenó

“vengador”, literalmente “contaminador”. Evidentemente, las despiadadas Erinias buscan quien continúe el *miasma*, para luego poder atormentarlo.

¹⁰ Esquilo, *Coéforas*, v. 233-4.

¹¹ Incluso el asesinato del cónyuge poseía un carácter particularmente aberrante si hemos de creer las palabras de Apolo: “el lecho conyugal que asigna el destino al esposo y la esposa tiene más fuerza que un juramento, porque está custodiado por la justicia.” (Esquilo, *Euménides*, 216-8)

¹² Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv, Múnich, 1988., pág. 67.

que no existiera, aquello que *no debiera ser* y que por lo tanto comete a cada momento acciones que no debieran suceder. Tras esta percepción de la vida como un error trágico, como un acto anti-natural, puede percibirse aquella “sabiduría de Sileno” que Nietzsche entiende como la concepción subyacente a toda tragedia: al preguntarle Midas a Sileno qué era lo mejor para el hombre, el sátiro le responde que “lo mejor es para ti inalcanzable: no haber nacido, no ser, no ser nada.”¹³

Siempre siguiendo a Nietzsche, pero en este caso volviéndonos hacia su obra *La filosofía griega en la era trágica*, observamos una posición similar en la doctrina de Anaximandro, quien entiende “todo devenir como un reprochable acto de emancipación del Ser eterno, como un crimen que debe pagarse con la aniquilación”.¹⁴ Según Nietzsche, Anaximandro habría visto en el mero acto de separarse de la unidad primordial, en la mera *individuación*, un crimen que, siguiendo una causalidad casi mecánica e inevitable, conlleva necesariamente su propio castigo. Difícil es considerar la posición del pensador griego de manera aislada a la cultura de la culpa en la que vivió, y Nietzsche ve un claro vínculo entre el pensamiento de Anaximandro y el espíritu trágico: “él vivía [...] como si esta existencia fuera una tragedia en la que, con su nacimiento, le hubiera tocado el papel de héroe.”¹⁵ Anaximandro no hace más que reinterpretar el esquema de *hybris* y *ate* en términos según los cuales el mero hecho de llegar a ser, el hecho supremo de antinaturalidad, constituye el acto de *hybris* que iniciará el círculo tortuoso de *ate*, es decir, de la perpetuación de la antinaturalidad. De alguna manera, Anaximandro parecería ver una suerte de “espontaneidad” en la individuación, y la consideraría por ello un hecho reprochable. El sentido de *hybris* como “afirmación de sí mismo” que Dodds maneja, revela así su verdadera profundidad.

La visión pesimista de la individuación como crimen (y de la muerte y los inevitables sufrimientos de la vida humana como castigo por ese crimen) se encuadra perfectamente en una época del desarrollo humano en el que el espíritu comenzaba a

¹³ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv, Múnich, 1988, pág. 35.

¹⁴ Nietzsche, *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, versión digital.

¹⁵ *Ibíd.*

tomar conciencia de sí mismo. Al respecto podemos considerar la obra de Bruno Snell, *El descubrimiento del espíritu*, donde el autor realiza un estudio del lenguaje de la *Iliada* y concluye que en el poema homérico no existen palabras para designar el cuerpo ni el alma como totalidades. Snell indica también que en Homero “los actos mentales y espirituales son el resultado del impacto de factores externos, y el hombre es un blanco de una multitud de fuerzas.”¹⁶ Por otro lado, al considerar la inexistencia en el vocabulario homérico de un término que indique alguna clase de introspección, Snell observa que tal concepto implicaría para el hombre homérico “que el discurso intenta por este medio atravesar sus confines, invadir un campo prohibido de aventuras”.¹⁷ Es precisamente esta idea de una prohibición transgredida lo que se observa en la doctrina de Anaximandro y en el espíritu trágico en general: la *hybris* trágica refiere en su sentido último y esencial a un acto espontáneo de emancipación, un suponerse más importante que la totalidad primigenia. Si consideramos las conclusiones de Snell junto a la doctrina de Anaximandro que describe Nietzsche, observamos que detrás de la culpa de la era arcaica se encuentra la noción de que *haberse individuado* es un crimen contra la naturaleza misma. Se trata de un enfrentamiento entre la nueva espontaneidad del yo y el orden necesario de la totalidad, un enfrentamiento en el que el yo aparecerá como estando en falta.¹⁸

Así, el *miasma* que agobia al griego arcaico y por el que supone que merece el sufrimiento se revela como el hecho mismo de entenderse separado de la totalidad. Sin duda hay en esta idea una clara percepción de la individuación como paso previo al sufrimiento. Nietzsche manifiesta una opinión similar cuando, al

¹⁶ *Ibíd.* De hecho, Dodds considera esta característica como parte esencial de una cultura de la vergüenza, ya que la importancia de lo exterior por sobre lo interior es un prerrequisito para adjudicar los impulsos deshonrosos a fuerzas más allá del control del individuo. En cambio, el paso a la cultura de la culpa implica necesariamente un incremento del “espacio interior” del individuo, y con él la aparición de la responsabilidad.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 18.

¹⁸ Nietzsche considera que el tema del derecho de existencia del individuo frente a la totalidad, o en otros términos, de los mortales frente a los dioses, es el tema del *Prometeo encadenado* de Esquilo. Nosotros nos esforzaremos por demostrar que es también el de la *Orestía*, donde quizá incluso se observa con mayor claridad.

describir las orgías dionisiacas griegas, observa que el goce por el regreso al seno de la naturaleza pone de relieve el sufrimiento de los individuos: “en aquellas festividades griegas irrumpe lo que podría denominarse una tendencia sentimental de la naturaleza, como si suspirara por su desmembramiento en individuos.”¹⁹

El sufrimiento de la individuación en la *Orestía*

Observamos entonces la conciencia de un vínculo de causalidad inexorable entre la individuación y el sufrimiento, es decir, entre el crimen inicial y el castigo que acarrea. Tal vínculo se manifiesta con claridad en la noción de *ate* que maneja Esquilo. Dodds indica al respecto que “lo que se expresa [en la noción arcaica de *ate*] es la conciencia de un misterioso nexo dinámico [...] que vincula al crimen con el castigo; en un sentido amplio *ate* es los elementos de esa siniestra unidad.”²⁰ Por otra parte, la noción de que el mero existir conllevará necesariamente sufrimientos es evidente a lo largo de toda la *Orestía*, sobre todo en los versos del *Agamenón* en que se dice que “es igual llorarlo antes de que ocurra, pues ha de venir con toda claridad con los primeros rayos de la aurora”.²¹ De hecho, se podría suponer que la certeza del sufrimiento futuro es parte del castigo, como, más allá de suposición, sin duda lo es la certeza de saberse mortal que la individuación conlleva. En el contexto de la *Orestía*, este último conocimiento puede verse reflejado en el personaje de Casandra quien sabe que avanza inexorablemente a la muerte. Gracias a sus poderes de profecía, Casandra sabe que al entrar al palacio de Agamenón “me espera la espada del verdugo, que quedará ensangrentada con la sangre caliente de mi degüello.”²² Si recordamos que en el mito Casandra recibió, junto al poder profético, la imposibilidad de que sus profecías fueran creídas, no es difícil ver en ella un reflejo a la humanidad toda, condenada, debido a su individuación, a la certeza de su propia finitud y a la incapacidad de hacer algo al

¹⁹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv, Múnich, 1988., pág. 33.

²⁰ Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Londres, 1951, pág. 38.

²¹ Esquilo, *Agamenón*, v. 243-4.

²² *Ibíd.*, v. 1267-8.

respecto. La propia adivina maldice sus habilidades proféticas cuando pregunta “¿Por qué, entonces, debo tener lo que para mí constituye un escarnio?: el cetro y, en torno a mi cuello las guirnaldas de profetisa.”²³ Casandra desearía poder *no saber*, pero no saber necesariamente implicaría *no haber sido*. Nuevamente, la sabiduría de Sileno.²⁴

Sin embargo, Casandra no se limita a vaticinar su muerte, sino que asegura que será vengada. Aquella venganza (el asesinato de Clitemnestra por parte de su hijo Orestes) implica, en su renovada antinaturalidad, un nuevo momento de *ate*, una continuación de la maldición, del *miasma* de la individuación. Es decir que, si bien Casandra encuentra cierto consuelo en saber que será vengada, sus palabras encierran la certeza de que el destino trágico humano es inescapable y continuará de generación en generación, de la misma forma en que los Atridas, mientras existan, parecen destinados a aniquilarse mutuamente. Así, en la *Orestía*, Esquilo utiliza la maldición atrida para hacer un comentario profundo acerca de la condición humana: el *miasma* que condena a los descendientes de Tántalo no es otra cosa que el sufrimiento constante que cada generación de mortales deberá atravesar por el mero hecho de haber llegado a ser. La *hybris* inicial del ancestro de Agamenón y Orestes representa, en su carácter de “mal primigenio” y de espontánea “afirmación de sí mismo”, la introducción a la antinaturalidad que implica la emancipación de la totalidad; una emancipación que se percibe como reprobable y que implica su propio castigo. A modo de ilustración, volvámonos sobre la ominosa exclamación de Orestes al matar a su madre: “¡Mataste a quien no debías! ¡Sufre ahora lo que no debiera suceder!”²⁵

La identificación y la *catharsis* universal de Esquilo

Sin embargo, Esquilo no se limita a describir la situación del hombre de la era arcaica, sino que, como indica Werner

²³ *Ibíd.*, v. 1264-6.

²⁴ Que el sufrimiento de Casandra es el de todos los hombres se hace aún más evidente en los versos 1328-30: “¡Ay de las empresas de los hombres mortales! Cuando van bien, se pueden comparar a una sombra; y, si van mal, con aplicar una esponja mojada se borra el dibujo.”

²⁵ Esquilo, *Coéforas*, vv. 930-1.

Jaeger en su obra *Paideia*, el autor de la *Orestía* es el iniciador de una nueva cosmovisión. Jaeger sostiene que el alcance y la profundidad de la tragedia como medio de expresión le permitió al poeta comunicar a sus contemporáneos una nueva forma de entender su condición, sus sufrimientos y, sobre todo, su relación con una divinidad que podía a veces parecer implacable. Como indica Jaeger, "la tragedia [...] es la expresión suprema de un tipo de humanidad para el cual el arte, la religión y la filosofía todavía formaban una unidad indisoluble." Jaeger entiende que es precisamente esa unidad lo que otorga a la tragedia una fuerza educativa que él considera puramente humana.

En palabras de Jaeger, el propósito de Esquilo consistió en guiar "el esfuerzo de la totalidad de la población de escapar al caos de los cien años anteriores".²⁶ Es posible que Esquilo haya observado, y quizá incluso compartido, la necesidad de purificación, de *catharsis*, de sus contemporáneos. Como mencionamos, existían rituales que permitían "extraer" el *miasma* de aquellos afectados por él. Sin embargo, Esquilo posiblemente comprendió la necesidad de llevar a cabo una purificación de mucho mayor alcance, una que implicara un cambio de cosmovisión. En ese sentido, Jaeger sostiene que la tragedia "operaba por medio de sugestión sobre la audiencia y la hacía sentir las pasiones representadas sobre el escenario con la misma intensidad que alcanzarían si fueran propias".²⁷ Este efecto de sugestión es la base de la purificación universal que Esquilo pretende ejercer sobre sus contemporáneos. La actitud de Esquilo hacia el problema del *phthonos* divino y el sufrimiento humano se transmitía al espectador a través de los hechos representados: "cuando los espectadores participaban de la agonía de los personajes trágicos [...] la piedad y el terror, efectos psicológicos inmediatos de su experiencia, los forzaban a recluirse tras su última línea defensiva: su fe en el significado supremo de la vida misma".²⁸ A través del sufrimiento, el héroe trágico, y con él la audiencia, se percata de su pertenencia a un todo que lo excede, en la medida en que la individuación, en última instancia insuperable, se lo permite: "Al tomar su lugar en el orden

²⁶ *Ibíd.*, pág. 239-40.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 248.

²⁸ *Ibíd.* Así entiende Jaeger el efecto catártico de la piedad y el terror del que habla Aristóteles.

universal, la nueva figura del 'hombre trágico' [...] muestra la armonía oculta que lo une a la totalidad de la vida."²⁹ Este resultado de la introspección inherente a los momentos de mayor sufrimiento aparece magistralmente descrita en los piadosos coros del *Agamenón*: "porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento."³⁰

De esta manera, y más que ninguna otra obra de Esquilo, la *Orestía* es, creemos, una suerte de rito purificador que alcanza la *catharsis* al demostrar que el ciclo eterno de *hybris* y *ate* posee un significado oculto que a nosotros, seres individuales, se nos escapa, porque pertenece al ámbito de la totalidad primigenia. Profundizaremos ahora en este "significado oculto" y en el modo en que la *Orestía* lo describe.

Manifestaciones de la totalidad en el imaginario griego

Ante todo debemos preguntarnos, entonces, ¿qué es la totalidad primigenia de la que hablamos? O, para precisar la pregunta y adelantar también su respuesta, ¿quién es? En su obra *Dioniso: Mito y culto* Walter Otto nos habla del dios extranjero como el punto de encuentro de opuestos, como la paradoja: "la unidad misma se revela al mito y al culto griego como la deidad que está loca, como Dioniso."³¹ Según entiende Otto, Dioniso contiene en su esencia la antítesis infinita que "proclama el misterio de la unidad desde las últimas profundidades del ser".³² Dioniso aparece entonces como el ser más allá de toda determinación, como aquello que es un opuesto y otro siempre y simultáneamente. El proceso del devenir que horrorizaba a Anaximandro impone determinaciones a Dioniso, lo "fuerza" a mostrar un rostro u otro; pero el dios nunca cesa de poseer ambos rostros, nunca cesa de ser la totalidad.

El carácter de la relación entre el individuo y la totalidad aparece retratado con precisión admirable en el mito de Dio-

²⁹ *Ibíd.*, pág. 267.

³⁰ Esquilo, *Agamenón*, v. 177-80.

³¹ Otto, *Dionysus, Myth and Cult*, Indiana University Press, Bloomington, 1965, pág. 121.

³² *Ibíd.*, pág. 120.

niso. Como señala Otto, Dioniso es siempre el dios que viene. Conforme a su naturaleza como reunión de opuestos, el dios se encuentra siempre ausente, como siempre guardando la distancia; sin embargo, es también el dios que más familiar y más cercano nos resulta. Esta dualidad de lo familiar y lo ajeno tiene su paralelismo en el encuentro entre vida y muerte que Dioniso representa desde su nacimiento, a partir de la unión entre Zeus y Semele. Dioniso surge del cadáver de Semele, quien acaba de ser fulminada por el rayo de Zeus. Así, el joven dios se convierte en símbolo de la continuidad de la vida en la muerte y de ésta en aquella; su sabiduría reza que "la muerte no debe buscarse al final de la vida, sino en sus comienzos [y] posee profundas raíces en todos los actos de creación".³³ En este sentido, como la totalidad más allá de la finitud de la vida individual, Dioniso posee un carácter soteriológico.³⁴

Según Otto, la figura de Dioniso alcanza su mayor profundidad sólo en relación con Apolo. El autor sostiene que si bien ambos dioses parecen regir sobre esferas drásticamente opuestas la especulación teológica llegó a identificar a uno con el otro. Efectivamente, Dioniso sólo puede representar la totalidad y la reconciliación de opuestos en tanto que él mismo logre convertirse en su antítesis. Según Otto, la "asociación de Apolo y Dioniso considerada más allá de su aspecto superficial" revela que "la dualidad dionisiaca terrenal se eleva en una nueva y suprema dualidad."³⁵ El dios de la anarquía y el desorden puede alcanzar la dimensión de la totalidad sólo cuando, en su íntima y oculta unión con su antítesis, representa *el orden oculto en el caos*.

Sin embargo, si bien Dioniso representa la recuperación de la totalidad y la continuidad de la vida en la muerte, lo hace

³³ *Ibíd.*, pág. 139.

³⁴ Mucho se ha dicho acerca de las similitudes entre Jesucristo y Dioniso. Aunque excede a nuestro trabajo, queríamos hacer notar que si bien tales similitudes son ciertas, Dioniso es también quien preside las orgías de las ménades en los montes, es decir, una tarea que en el imaginario católico medieval sería llevada a cabo por el diablo. Precisamente, donde Dioniso aventaja a Cristo es en su capacidad de ser los opuestos simultáneamente. Mientras el cristianismo necesita de dos figuras para hablar de los paradigmas del bien y del mal, no podrá recuperar el sentido de la totalidad y la salvación que ofrece continuará siendo incompleta.

³⁵ *Ibíd.*, 208.

sólo en la forma que adopta como hijo de Sêmele y Zeus, es decir, como el Dioniso que finalmente reclamará su puesto entre los dioses olímpicos.³⁶ En cambio, existe una primera manifestación del dios, en la forma de Dioniso Zagreo. Diferenciándose de las opiniones más divulgadas, que hacen de Zagreo una figura perteneciente únicamente a los ritos órficos, Otto menciona la gran antigüedad del mito y considera a Zagreo como el Dioniso ctónico. También bajo este aspecto es hijo de Zeus, príncipe de los dioses y otorgador de la vida, pero su madre en esta ocasión será Perséfone, reina del inframundo. Semejantes progenitores parecerían dar a este aspecto del dios también la regencia simultánea sobre la vida y la muerte, sobre el encuentro de opuestos, sobre la antítesis que es la unidad. Sin embargo, el mito relata que Hera, celosa de las aventuras amorosas de su esposo, envió a los Titanes a que despedazaran a Zagreo, tras lo cual Zeus implantó el corazón del niño en Sêmele, lo que permitió, como mencionamos, el renacimiento de Dioniso. Así, en su forma olímpica Dioniso representa la totalidad restituida, mientras que en su forma ctónica representa la totalidad desmembrada, la “naturaleza suspirante” que Nietzsche menciona.

Fue precisamente Nietzsche quien mejor comprendió que el tema oculto de la tragedia no es otro que el sufrimiento que produce a Zagreo el despedazamiento. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche asegura que “todas las aclamadas figuras del teatro griego [...] no son sino máscaras de aquél héroe Dioniso.”³⁷ Así, Nietzsche enfatiza la vinculación entre la tragedia y la circunstancia de la individuación como el principio y el motivo de todo sufrimiento. De todas formas, y con gran sutileza, Nietzsche entiende que la determinación y la individuación, de carácter esencialmente apolíneos, son los que nos permiten la contemplación del dios sobre el escenario trágico: “la claridad y la determinación épicas con las que [Dioniso] se aparece son obra de Apolo, el intérprete de sueños, quien indica al coro

³⁶ Importante es recordar incluso que en la tradición órfica, Dioniso no sólo se iguala a las divinidades olímpicas, sino que recibe el trono y el rayo de parte de Zeus. Así, en alguna interpretación, Dioniso como la totalidad *rige* sobre los otros dioses. (Ibíd., pág. 193.)

³⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv, Múnich, 1988, pág. 71.

su carácter dionisiaco a través de la metáfora que esa aparición constituye".³⁸ Así, el desgarrar de la totalidad a que Apolo nos somete aparece como motivo de horror, sí, pero también como bendición, en tanto que es el paso necesario para la *contemplación* de la totalidad. La tragedia incluye, para Nietzsche, un elemento marcadamente pesimista, pero también un consuelo metafísico: la esperanza de que la individuación pueda superarse, el consuelo de los misterios eleusinos en los que, de hecho, Esquilo había sido iniciado. Será precisamente sobre la base de estas dos manifestaciones de Dioniso, el ctónico Zagreo y el Dioniso olímpico, la necesidad del sufrimiento y la restauración de la totalidad, que Esquilo nos conducirá más allá del drástico pesimismo inherente a una cultura de la culpa.

Conflicto y reconciliación en *Orestía*

Si Nietzsche tiene razón en vincular al Dioniso ctónico con la continuidad del sufrimiento como resultado de la individuación, no sería una exageración reconocer en la *Orestía* una tendencia, por demás evidente, a vincular lo telúrico con la perpetuación del ciclo de *hybris* y *ate* en que se encuentran atrapados los Atridas (un ciclo que, como ya mencionamos, no es otra cosa que la perpetuación del sufrimiento de las generaciones de mortales individuados). El ejemplo más prominente lo constituyen, desde luego, las Erinias, de cuyo deseo de perpetuar el *miasma* de los Atridas ya hemos hablado. Pero existen otros, particularmente en *Coéforas*, el eslabón de la trilogía en que Orestes, mediante el asesinato de su madre, no hace más que quedar atrapado por *ate* y atraer el *miasma* de su familia sobre sí. Así, la primera frase de la tragedia es una invocación a la forma ctónica de Hermes, el Hermes Subterráneo. Electra, en su deseo de venganza exclama "¡Exijo venganza de los criminales! ¡Escúchenme, Tierra y Potencias subterráneas!"³⁹ Más curiosos, sin embargo, son los momentos en que de la intercesión de las divinidades telúricas se espera no sólo venganza, sino también un fin a la maldición. Tanto el coro como los hijos de

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Esquilo, *Coéforas*, v. 398-9.

Agamenón parecen suponer que de alguna manera el asesinato de Clitemnestra y Egisto liberará del *miasma* a la casa de los Atridas. Así, Orestes pide a las potencias reinantes sobre los muertos que se apiaden de su estirpe, y el coro asegura que la violencia traerá la purificación de la casa de los Atridas y que ésa es la voluntad “[del] himno de las deidades de bajo la tierra.”⁴⁰ Sin embargo, tras la muerte de Clitemnestra la salvación no llega: una vez ocurrido el matricidio, el coro observa, casi incrédulo, cómo Orestes huye despavorido de las Erinias. En ese momento, los coreutas exclaman que una nueva tormenta cae sobre la casa atrida y se preguntan si Orestes ha resultado un *sotér* (un salvador) o un mero vengador, destinado a morir en manos de otro vengador. Siguiendo nuestra clave interpretativa, basada en las observaciones de Nietzsche acerca del objeto “oculto” de la tragedia, podemos alterar la interrogante y plantearla de este modo: “¿rige el Dioniso renacido, soteriológico, o continúa su reinado el ctónico Zagreo?”

El comienzo de las *Euménides*, la tercera y última parte de la trilogía, ofrece un indicio para la respuesta a la pregunta. En él, la Pitia realiza una curiosa invocación en la que incluye a la Tierra y a Temis, deidades ctónicas, junto a Apolo, Atenea, Zeus y, más sugerentemente aún, Dioniso.⁴¹ No hay duda de que en esta invocación de divinidades telúricas junto a las principales divinidades olímpicas Esquilo pretende prefigurar la reconciliación con que la obra culmina. En efecto, Walter Otto señala que el hijo de Zeus y Sémele simboliza la perpetua unión de las esferas de lo terrestre y lo celestial: “la luz y el espíritu en el cielo deben siempre tener debajo de sí las profundidades maternas en las que todo el ser posee sus raíces”.⁴²

Lejana, sin embargo, aparece todavía la reconciliación. Si bien es cierto que Apolo purifica a Orestes de su crimen, tal purificación no basta, como es evidente por el hecho de que las Erinias continúan atormentando al héroe. Pero Orestes no está indefenso, como él mismo manifiesta: “como yo he aprendido

⁴⁰ *Ibíd.*, 470-5.

⁴¹ El nombre “Bromio”, así como la mención a la muerte de Penteo a manos del dios indica que se trata del segundo Dioniso, el olímpico.

⁴² Otto, *Dionysus, Myth and Cult*, Indiana University Press, Bloomington, 1965, pág. 208.

con las desgracias, sé muchos ritos de purificación."⁴³ Ésta es, como ya mencionamos, la base de la "reconciliación" que Esquilo pretende instaurar: los sufrimientos que envían los dioses sobre los mortales no constituyen meramente un castigo, sino también una puerta al aprendizaje. Si bien la individuación es el motivo último de nuestro constante sufrimiento, nos dice el trágico, es también el paso necesario para la contemplación de la totalidad; lejos de ser un crimen que encierra un castigo, es una maldición que encierra una bendición. Así, los "muchos ritos de purificación" que Orestes ha aprendido implican más que la salvación de su familia: el héroe es en realidad poseedor de un saber profundísimo. Portando tal conocimiento, Orestes se presenta como suplicante ante Atenea, quien instauro el tribunal del Areópago, y con él todo un nuevo orden basado no ya en la inacabable y tortuosa sucesión de *hybris* y *ate*, sino en el perdón y la reconciliación. Este tribunal, símbolo del cambio de perspectiva iniciado por Atenea, absuelve a Orestes de la culpa y pone fin al *miasma* de los Atridas.

En nada aparece con mayor claridad la intención de Esquilo que en el hecho de que, lejos de expulsar a las Erinias del nuevo orden, Atenea las coloca en el lugar central y les dice: "tendrán una sede honrosa junto a la morada de Erecteo y conseguirán de las procesiones de los varones y las mujeres lo que jamás podrían lograr de otros mortales."⁴⁴ Así, la *catharsis* que Atenea opera sobre el orden reinante no constituye tanto un cambio radical, dado que las divinidades ctónicas no quedan suplantadas, cuanto una reinterpretación del orden ya existente: lo telúrico y lo olímpico aparecen revelando su unión secreta e íntima. Si Nietzsche tiene razón en considerar a Dioniso como el héroe trágico por excelencia, y Otto en considerarlo como el símbolo de la reconciliación entre divinidades opuestas, nada nos impide concluir que lo que Esquilo pretende en los últimos pasajes de *Euménides* es presentar al orden de la democracia ateniense como el punto más cercano, dentro de las posibilidades de la individuación, a la concreción de la esperanza eleusina: la recuperación de la totalidad, el renacimiento de Dioniso.

⁴³ *Ibíd.*, v. 276-8.

⁴⁴ *Ibíd.*, v. 855-8.

Es en este sentido que Jaeger indica que Esquilo concluye la *Orestía* “con la imagen del cosmos; un orden armonioso que rige sobre el estado, que reconcilia todos los opuestos y se basa en el eterno orden cósmico.”⁴⁵ Ante la imposibilidad de superar la individuación, Esquilo pretende ayudar a los individuos a descubrir en el caos aparente el orden y la verdad ocultos e intrínsecos de la totalidad. En esa misma línea, Nietzsche supone que, gracias a la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco que se perpetúa en la tragedia, “a través de la influencia onírica de lo apolíneo se le revela [al individuo] la circunstancia que le es propia: su unidad en el principio más íntimo del mundo”.⁴⁶ Esquilo nos propone reconsiderar los sufrimientos en que inevitablemente estamos sumidos y, a partir de ellos, percibir nuestro vínculo esencial con el ser inmutable en el constante devenir.⁴⁷ A la imagen pesimista del devenir como un crimen contra la totalidad, Esquilo antepone la noción de la Justicia inherente al orden cósmico, a todo lo que es y *a lo que llega a ser*. Una justicia basada ya no en el orden que representan las Erinias en su forma telúrica, aquél de la perpetuación de *ate*, sino en el que representan bajo su nuevo nombre, Euménides: el orden de la reconciliación de opuestos, el orden que rige el cosmos, el orden oculto en el caos aparente, cuya expresión constituye el significado más profundo del dionisismo.⁴⁸

⁴⁵ Jaeger, *Paideia*, Basil Blackwell Oxford, Londres, 1946, pág. 267

⁴⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv, Múnich, 1988, pág. 31.

⁴⁷ El hecho de la proximidad entre Dioniso y los hombres ofrece perfectamente una imagen de nuestro íntimo vínculo con la totalidad. Asimismo, sólo un dios que posee sangre mortal puede representar la reconciliación entre el plano de la totalidad (lo divino) y de la individuación (lo mortal).

⁴⁸ Muy sugerente es la cercanía que encuentra Otto entre Dioniso y las Erinias, quienes en ocasiones eran adoradas como ménades. Así, en su asociación con el dios, podría vérselas ya no como perpetuadoras del sufrimiento, sino en su nueva tarea de guardianas del orden cósmico oculto en el caos. Por otro lado, no es difícil ver en la enseñanza de Esquilo una cierta influencia de la doctrina de Heráclito. Nietzsche, en su *Filosofía griega en la era trágica*, supone que Heráclito de alguna manera replica al pesimismo de Anaximandro: “Donde predomina la injusticia existe la anarquía, el desorden, la falta de regla, la contradicción; ¿cómo se puede suponer, entonces, que este mundo, donde reinan la ley y la hija de Zeus, Dike, constituye la esfera de la culpa, de la expiación, de la condena?” (Nietzsche, *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, versión digital.)

Conclusión

A pesar de su lúcido análisis, testimonio de su enorme erudición, Dodds se apoya, al explicar los motivos del cambio de la cultura de la vergüenza a la cultura de la culpa, en una teoría que parece apenas rasgar la superficie, y que podría considerarse más como otro síntoma entre los que hasta entonces había mencionado, que como la causa tras ellos. Nuestra investigación intentó demostrar que detrás de los cambios culturales evidentes en la era arcaica se encontraba un cambio metafísico en la percepción del yo, acompañado de una inevitable sensación de desasosiego y desamparo.

Por otro lado, si bien Dodds reconoce, como mencionamos, que Esquilo pretendía guiar a sus contemporáneos más allá de la mera apariencia de inseguridad y de un constante y excesivo reproche divino, no profundiza en cuál fue el plan espiritual del poeta ni en cuáles fueron los métodos que utilizó para llevarlo a cabo. Nuestra investigación pretendió demostrar, al incluir las nociones de la totalidad representadas por las formas de Dioniso (héroe perenne de la tragedia, según Nietzsche), que la intención de Esquilo en su trilogía es la instauración de una nueva forma de contemplar el cosmos y la vida misma, no revolucionando el orden establecido, sino por el contrario, *percatándose* de ese orden, por medio de la enseñanza inherente al sufrimiento, hasta hallar su significado más profundo.

Bibliografía

- Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Londres, 1951.
- Esquilo, *Agamenón*, trad. B. Perea, en *Esquilo: Tragedias*, Gredos, Madrid, 2006.
- Esquilo, *Coéforas*, trad. B. Perea, en *Esquilo: Tragedias*, Gredos, Madrid, 2006.
- Esquilo, *Euménides*, trad. B. Perea, en *Esquilo: Tragedias*, Gredos, Madrid, 2006.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, trad. Gilbert Highet, Basil Blackwell Oxford, Londres, 1946.

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, en *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv, München, 1988.

Nietzsche, Friedrich, *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, versión digital.

Otto, Walter, *Dionysus, Myth and Cult*, trad. Robert B. Palmer, Indiana University Press, Bloomington, 1965.

Snell, Bruno, *The Discovery of the Mind*, trad. T.G. Rosenmeyer, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1953.

¿UN EDIPO HERCÚLEO E INOCENTE?

El psicoanálisis y *El anti-Edipo*

AXEL CHERNIAVSKY
UBA - CONICET

Cuando aparece *El anti-Edipo*, en la primavera de 1972, Jacques Lacan solicita a los miembros de la Escuela Freudiana de París guardar silencio, no participar de ningún debate ni realizar declaraciones oficiales. No obstante, una discípula desobedece. Tironeada entre su orientación lacaniana y su admiración por Gilles Deleuze, Élizabéth Roudinesco publica una reseña del libro en *Les Lettres françaises*. “El barco ebrio del esquizo desembarca en lo de Al Capone”¹ es igualmente irónico con los dos frentes: la filosofía es asimilada a la poesía y a la locura; la Escuela, a la mafia. Principalmente, Roudinesco considera que Deleuze y Félix Guattari erraron el blanco ya que Lacan no adhiere más que ellos al complejo de Edipo. Sin embargo, recomienda la lectura de ese “bello libro”, tanto a los psicoanalistas como a los marxistas.

Lo que sigue es una anécdota tan simpática como llamativa. Deleuze, que también le guardaba afecto a Roudinesco dado que ya hace dos años asistía a sus cursos en la Universidad de Vincennes, la invita a un café para prolongar el diálogo. “Entonces, Simone Simon... así que se me ataca?”, le pregunta. Si-

¹ “Le bateau ivre du schizo débarque chez Al Capone” apareció en la edición del 19 de abril de 1972 de *Les Lettres françaises* y se reeditó como “Édipe et la schizophrénie” en Roudinesco, E., *Un discours au réel*, Mame, Paris, 1973, pp. 195-204.

mone Simon era una famosa actriz de la época que, a juicio de Deleuze, se parecía mucho a la joven psicoanalista. Roudinesco le contesta que no está de acuerdo con lo que entiende que son los propósitos del libro, que de seguir en esa dirección, vamos a terminar todos víctimas de los grandes laboratorios y esclavos de los medicamentos. Entonces Deleuze, con la mayor gentileza, le dice: “todo eso es muy amable... pero por el momento Ud. no es capaz más que de imitar o de criticar a sus maestros. ¡Piense en encontrar su objeto!”²

Es, en efecto, llamativo que quien parece estar en el lugar del crítico del psicoanálisis replique tan psicoanalíticamente. ¿Cómo distinguir esta respuesta de, por ejemplo, la sentencia lacaniana según la cual, de lo único que se es culpable, es de ceder ante el propio deseo?³ Se trata de una pregunta que, en realidad, se inscribe en un problema mucho más amplio y anterior, a saber: *¿en qué medida El anti-Edipo es una crítica del psicoanálisis?*

“No podemos decir que los psicoanalistas sean muy alegres, vean la mirada muerta que tienen, su nuca rígida.”⁴ “Mierda a todo su teatro mortífero, imaginario o simbólico.”⁵ Si se afirmase que *El anti-Edipo* es una crítica del psicoanálisis, se entendería rápidamente qué se quiere decir. Por eso justamente es difícil comprender en qué sentido preciso lo es. “Crítica”, en filosofía, se dice de modo técnico y de actividades distintas. En su acepción kantiana originaria, significa el enjuiciamiento de la razón por la razón, la delimitación de los usos de sus síntesis entre legítimos e ilegítimos, la determinación de los límites de la experiencia. En un segundo sentido que podemos hacer corresponder a Nietzsche, “crítica” quiere decir evaluación o valoración de un fenómeno dado, determinación de si es bueno o malo según un conjunto de valores, según una ética que, en el caso de Nietzsche, tiene a la vida

² Para toda esta anécdota, remitirse a Dosse, F., *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, París, La Découverte, 2007, pp. 253-254. Las citas son tomadas de una entrevista con el autor. Todas las traducciones del francés son nuestras.

³ Lacan, J., *Le séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1986, p. 368.

⁴ Deleuze, G., y Guattari F., *L'anti-Œdipe*, París, Minuit, 1972, p. 471.

⁵ Deleuze, G., y Guattari F., *op. cit.*, p. 400.

y a su fortalecimiento como criterio. De este modo, incluso la crítica en su primera acepción es susceptible de una crítica en la segunda. ¿Es la crítica kantiana *buena* en cuanto a la estimulación de la vida? A estas dos acepciones, es necesario para el presente propósito agregar una más, deleuziana, que conduce al límite mismo de la noción. Desde un extremo hasta el otro de su obra, Deleuze no dejó de afirmar que, en filosofía, no hay críticas⁶. Es curioso, se podría tener la impresión de que la filosofía no hace más que criticar. Kant y Nietzsche, de hecho, cada uno a su manera, no hacen otra cosa. Críticas, dice no obstante Deleuze, en filosofía, no hay. ¿A qué se refiere entonces? A que si un filósofo está de acuerdo con otro, no necesita decir nada más; y, si no, no es una crítica lo que tiene que hacer, sino su propia filosofía. “¿Cómo discutir si no se tiene un suelo común de problemas, y por qué discutir si se lo tiene?”⁷ Hacer filosofía no es discutir, objetar, criticar, sino crear conceptos. Si de eso se sigue una crítica, es una cuestión secundaria y tal vez corresponda menos llamarlo una “crítica” que una *divergencia*.

El psicoanálisis no es algo más fácil de definir. De afirmarse que *El anti-Edipo* sería una crítica del psicoanálisis, ¿qué se estaría entendiendo por él? ¿Es una ciencia, como quería Freud? ¿Una religión, como Lacan no descarta?⁸ ¿Una técnica o una metafísica? ¿Un *corpus* orgánico o una sucesión de exploraciones con sus aciertos y sus fracasos?

Para intentar dar una respuesta a este interrogante, es entonces necesario considerarlo desde un punto de vista formal y desde un punto de vista material. Lo primero concierne al modo o a la forma de la crítica, al *cómo* de la crítica. Lo segundo, a su objeto, el *qué* de la crítica. Veremos, sin embargo, cómo ambas cosas están íntimamente ligadas y, de hecho, cómo una forma de crítica conduce a la otra.

¿De qué crítica se trata en *El anti-Edipo*? De ser una crítica, ¿cuál es su forma?

⁶ Ver Deleuze, G., *Empirisme et subjectivité*, París, PUF, 1953, p. 120 y *Deux régimes de fous*, París, Minuit, 2003, p. 355.

⁷ Deleuze, G., *Deux régimes de fous*, París, Minuit, 2003, p. 355.

⁸ Lacan, J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Seuil, 1973, pp. 9-22.

“Si utilizamos una vez más términos kantianos es por una razón simple. Kant se proponía, en lo que llamaba revolución crítica, descubrir criterios inmanentes al conocimiento para distinguir el uso legítimo y el uso ilegítimo de las síntesis de la conciencia. En nombre de una filosofía *transcendental* (inmanencia de los criterios) denunciaba entonces el uso transcendente de las síntesis tal como aparecía en la metafísica. Del mismo modo, debemos decir que el psicoanálisis tiene su metafísica, a saber, Edipo.”⁹

Si *El anti-Edipo* es una crítica, lo es, primero, al modo de la crítica de la razón pura. ¿En qué consiste? “En nombre de una filosofía *transcendental* (...) – dice nuestro pasaje – [Kant] denunciaba entonces el uso transcendente de las síntesis tal como aparecía en la metafísica.” ¿Qué quiere decir? Que la crítica kantiana es una delimitación, una distinción. ¿Entre qué y qué? Entre usos legítimos y usos ilegítimos de las síntesis de la razón. ¿Qué hacen estas síntesis? ¿En qué consiste la actividad sintética? En, a una determinada materia de la sensación, es cierto, ya informada por la sensibilidad, ya dotada de una forma espacio-temporal, pero todavía no menos heterogénea y cambiante, asignarle, por medio justamente de la actividad sintética, una forma, la forma estable de un objeto, de una causa, de una sustancia. La síntesis es como una función en sentido matemático. Hay algo que entra y algo que sale, pero lo que sale no es lo mismo que lo que entra. En la teoría del conocimiento kantiano, lo que entra, es la experiencia. Y la experiencia, en su materialidad, no es más que cambio, heterogeneidad. Lo que sale, es un objeto, una entidad estabilizada, idéntica a sí, una causa, una sustancia, según la categoría que apliquemos. Sale algo que podemos conocer, algo que puede ser objeto de ciencia, algo que no se sustrae constantemente a su descripción. El problema, dice Kant, es cuando aplicamos estas categorías a algo que no se da a los sentidos, cuando sintetizamos algo que no es experiencia sensible. Llegamos así a formulaciones como “Dios es eterno” o “el mundo es infinito”. No construimos ciencia sino un dogma. De aquí, que sea importante distinguir un uso legítimo de un uso ilegítimo de las síntesis, lo que es conocimiento de lo que no es más que metafísica. La

⁹ Deleuze, G., y Guattari F., *op. cit.*, p. 89.

crítica no hace otra cosa que esto: distingue, delimita la ciencia de la metafísica.

“Del mismo modo – afirmaban Deleuze y Guattari –, debemos decir que el psicoanálisis tiene su metafísica, a saber, Edipo.”¹⁰ El psicoanálisis también tiene su metafísica, nos dicen los autores, y por eso es necesario hacer una crítica. ¿Cuál es esa metafísica? Edipo. ¿Y qué quiere decir? Que también hay una actividad sintética. Que también algo se aplica a algo. Que también hay una función en la que entra algo y sale algo distinto. Simplemente, esa función, no son las categorías de objeto, causa o sustancia, sino Edipo. Lo que entra, no es la experiencia sensible, sino el deseo, la experiencia como deseo. Y lo que sale, es un deseo transformado, un deseo informado, un deseo formateado. ¿Cómo sucede eso? Hay tres síntesis a juicio de los autores: la conectiva de la producción, la disyuntiva de registro y la conjuntiva de consumo. ¿Y qué hace sobre el deseo? Una lo determina como deseo de lo que no se tiene o de lo que no se es, como deseo de lo opuesto. Otra, marca o registra a quien desea como hombre o mujer. Y la tercera, hace de cada hombre o mujer un sujeto deseante, es decir, una entidad idéntica a sí. El resultado de la triple síntesis es un deseo invariablemente masculino o femenino que desea lo otro de sí. Ahora bien, previo a esta actividad sintética, el deseo no era nada de esto, era simplemente fuerza, producción, potencia, creación. Observemos qué sobria es la concepción vitalista del deseo. En un sentido, procede por limpieza, por purificación. Como decía Miguel Ángel: *Tu vedi un blocco, pensa all'immagine: l'immagine è dentro, basta soltanto spogiarla*. El deseo no es más que deseo, querer. No sabe nada de todo el resto: de sexo, de géneros y menos que menos de identidades. Todo eso se lo agrega Edipo, caja mágica de donde el deseo sale sexuado, genérico e identificado. Deseo masculino (y por lo tanto no femenino) deseando una mujer, o lo inverso. Poco importa la cuestión del reconocimiento de la homosexualidad, de la bisexualidad, de la transexualidad mientras se realice con las mismas categorías. Poco importa que las personas reales no se superpongan luego con los conceptos. La cuestión consiste en si es una lógica que sirve para dar cuenta de

¹⁰ Deleuze, G., y Guattari F., *op. cit.*, p. 89.

las formas siempre únicas, siempre variadas, siempre nuevas que tiene el deseo, sexual o no sexual.

El anti-Edipo es una crítica, pero en un primer sentido muy técnico y preciso. Es una crítica de corte kantiano en el sentido que intenta distinguir un uso ilegítimo de las síntesis, no de la razón, sino del inconsciente. ¿Cuál sería el uso legítimo? El que no limita el deseo al deseo de lo otro, el género a dos sexos y quien desea a una identidad. Ahora bien, al mismo tiempo que se especificó la forma de la crítica, se determinó su materia. El objeto de la crítica no es el psicoanálisis sin más, sino el psicoanálisis como metafísica, como dogma. No es el psicoanálisis sin más, sino la rápida aplicación de Edipo a cualquier fenómeno. Freud tenía sus motivos, se dirá sin embargo. No inventa Edipo, descubre Edipo. Y tras una cautelosa, variada y exhaustiva observación empírica, lo confirma una y otra vez. De ahí que lo instituye como complejo. Freud, en una palabra, está haciendo ciencia. Y es, efectivamente, una forma de hacer ciencia lo que constituye el blanco del *Anti-Edipo*. En un sentido, ciencia y dogma no se oponen. Cuando el conocimiento se reduce únicamente a la identificación de constantes y determinación de universales, es cuando se pierde el espíritu crítico, la sagacidad para ver lo que se sustrae a las leyes. La libertad, el tiempo, la creación, el espíritu eran para Bergson, objetos que no admitían una consideración científica, sino metafísica (en un sentido distinto al kantiano). Tal vez el deseo sea otro. Simplemente, Deleuze y Guattari no lo consideran distinguiendo la ciencia de la metafísica, sino dos tipos de ciencia, una “mayor” y una “menor”, una en busca de constantes y universales, otra en busca de variaciones y singularidades. La primera tarea positiva del esquizoanálisis lo enuncia bien: “Descubrir en un sujeto la naturaleza, la formación o el funcionamiento de *sus* máquinas deseantes, independientemente de toda interpretación.”¹¹ Descubrir, en vez de interpretar. Sus máquinas, en vez de mi aparato.

Curiosamente, la presentación de esta primera tarea positiva del esquizoanálisis, es la ocasión para Deleuze y Guattari de formular una nueva crítica al psicoanálisis.

“No hace falta volver a empezar esta historia en la que el psicoanálisis culmina en una teoría de la cultura que retoma la

¹¹ *Ibid.*, p. 385.

vieja tarea del ideal ascético, Nirvana, caldo de cultivo, juzgar la vida, depreciar la vida, medirla con la muerte, y no guardar de ella más que lo que la muerte quiere de la muerte dejarnos, sublime resignación.”¹²

Culpabilidad, mala conciencia e ideal ascético son las tres enfermedades que Nietzsche diagnostica en la *Genealogía de la moral* y que Deleuze y Guattari atribuyen ahora al psicoanálisis. Son el indicio de que la crítica, ahora, ha adoptado una nueva forma. Ya no concierne a una delimitación de los usos de las síntesis del inconsciente, sino a una evaluación del psicoanálisis en cuanto a su salubridad, en cuanto a la concepción de la vida que propone. ¿Pero en qué sentido encontramos, primero, en los textos freudianos, pero luego también en su recepción, un tal ideal ascético? ¿A qué correspondería? Deleuze, en su lectura de Nietzsche, define el ideal ascético como el conjunto de operaciones que dependen de la ficción de otro mundo, de la ficción de un más allá.¹³ No debe extrañarnos entonces que sea en *Más allá del principio del placer* donde Deleuze y Guattari vayan a buscarlo. Pero contra lo que se piensa usualmente, no es tanto contra el dualismo en sí contra lo que Deleuze y Guattari argumentan gracias a un monismo que extraen de las filosofías de Nietzsche, Spinoza y Bergson. Tampoco es la trascendencia en sí de una de las dimensiones del ser lo que critican desde el marco de una teoría de la inmanencia. En el fondo, contra lo que Deleuze y Guattari argumentan, es contra la concepción de este mundo que resulta de todo dualismo en el que una de las dimensiones del ser trasciende a otra. La hallamos en la siguiente sentencia de *Más allá del principio del placer*: “*La meta de toda vida es la muerte*”.¹⁴ Esto es lo que evalúan Deleuze y Guattari; esto es lo que critican. Y a juicio de esta crítica, poco importa que esta concepción parta de un dualismo o de una dialéctica como será luego el caso con Lacan. De hecho, es él quien, al cabo de una lectura dialéctica del mito de Edipo, nos recuerda la frase de Freud: “*No crean que la vida es una diosa exaltante surgida para alcanzar a la más bella de las formas, que haya en la vida la menor fuerza*”.

¹² *Ibid.*, p. 342.

¹³ Deleuze, G., *Nietzsche et la philosophie*, París, PUF, 1962, p. 167.

¹⁴ Freud, S., *Más allá del principio de placer*, en *OC XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984, p. 38.

de producción [accomplissement] y *de progreso*. *La vida es una protuberancia* [boursoflure], *un moho* [moisissure], *no se caracteriza por nada más que (...) por su aptitud a la muerte*".¹⁵ La formulación a la que llega es la siguiente: "La vida no sueña más que en reposarse lo más posible esperando la muerte".¹⁶ Que baste distinguir respecto de estas afirmaciones, el triunfal final del capítulo III de la *Evolución creadora* de Bergson, cuya ontología es una de las fuentes fundamentales para la teoría del deseo de Deleuze y Guattari:

"Todos los seres vivos se abrazan y todos ceden al mismo formidable impulso [*pousée*]. El animal se apoya en la planta, el hombre cabalga sobre la animalidad, y la humanidad entera, en el espacio y en el tiempo, es un inmenso ejército que galopa al lado, delante y detrás de cada uno de nosotros, en una carga arrolladora capaz de derribar todas las resistencias y de franquear muchos obstáculos, incluso quizá la muerte."¹⁷

Un ejército en vez de un hongo. Una vida capaz de superar todos los obstáculos, en vez de una vida que tiende a la muerte. El sueño de la inmortalidad, en vez del cansino sueño del reposo. Esto es lo que Deleuze y Guattari comparan, esto es lo que evalúan, lo que miden y respecto de lo cual toman partido.

El anti-Edipo es entonces una crítica del psicoanálisis en un segundo sentido no menos preciso que el anterior. Es una crítica nietzscheana en el sentido que juzga lo que debilita la voluntad de poder. Como entrando en el último cuarto del siglo XX la vida no se ve amenazada por el cristianismo sino por el psicoanálisis, Deleuze y Guattari no escriben un *Anticristo*, sino un *Anti-Edipo*. Sin embargo, esta crítica también excede ampliamente al psicoanálisis, dado que concierne al sistema en el que el psicoanálisis se inserta. Lejos de ser la causa primera de esta depreciación de la vida, el psicoanálisis simplemente se halla en una relación de co-funcionamiento con un sistema que alienta la liberación parcial del deseo sólo para luego reprimirlo. Más aún, ese sistema tampoco es la causa última, dado que lo hacemos entre todos, sino una determinada configura-

¹⁵ Lacan, J., *Le séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1978, p. 317.

¹⁶ *Ibid.*, p. 319.

¹⁷ Bergson, H., *L'évolution créatrice*, París, PUF, 2003, p. 271.

ción del deseo mismo. Así, desde un punto de vista material, el objeto de la crítica nietzscheana no es el psicoanálisis como tal, sino la configuración de fuerzas que lo rige.

La *Presentación de Sacher-Masoch, Lógica del sentido, Diferencia y repetición* son textos que sin duda manifiestan diferencias en relación con ciertos puntos de la teoría psicoanalítica: con la unidad del cuadro sado-masoquista, con una teoría semántica del sentido, con una muerte irrepresentable. Sin embargo, todas estas distancias pueden comprenderse como ajustes o aportes a una ciencia que se pretende desarrollar. Existe todavía, por decirlo de algún modo, una fe en el psicoanálisis. No es el caso ya en *El anti-Edipo*, y no es sólo una cuestión de tono. Existen tres elementos en los que puede apreciarse la voluntad de construir un análisis distinto. En primer lugar, el elemento al que la crítica nietzscheana nos conduce como hasta la puerta de entrada: la construcción de una nueva *ontología*. Así empieza, de hecho, el libro, y no es poco elocuente. Sin duda, la crítica, desde un punto de vista lógico, precede este comienzo. Pero es como si, luego de haber hecho la crítica, en el borrador, antes de escribir el libro, Deleuze y Guattari se dijeran que, finalmente, hay que hacer otra cosa. Y eso hacen, entonces, al principio del *Anti-Edipo*: presentan una nueva ontología. A la noción de aparato, como sede de desplazamientos y condensaciones o como *tópoi* de metáforas y metonimias, se sustituye la noción de máquina como dispositivo productivo e incluso creativo. El acoplamiento entre máquinas, lejos de constituir una unidad perdida o un par que, sin ser una unidad, se define por la imposibilidad de alcanzar esa unidad, se sustituye un cuerpo sin órganos bien real que no es otra cosa que el sistema de sus conexiones. El deseo, por su parte, dejará de requerir de una falta, de un vacío para correr y fluirá por su propia naturaleza, que es fuerza. En términos más generales, la realidad entera ya no será pensada en términos molares, no se considerarán personas, individuos, sujetos, sociedades, sino moléculas. No se trata de una diferencia de grado. Las moléculas no son los cuerpos simplísimos de la física de Spinoza. La molécula es la más pequeña diferencia. No hay dos moléculas iguales y ninguna molécula es igual a sí misma. No se trata, en el fondo, de una metafísica, sino una de metabiología, o de una microbiología, tal como Foucault hablaba de microfísica.

Desde el momento en que el deseo no dice, sino que hace, es de esperar que la *técnica* analítica también se vea reemplazada. En efecto, la interpretación como técnica no se encuentra en una relación contingente con la teoría del deseo. Es porque el deseo habla de que hay que preguntar qué significa. Desde el momento en que no significa nada, en que su actividad es un puro hacer, no tiene sentido preguntar qué dice. Por eso la pregunta del esquizoanálisis es *cómo funciona*. ¿Cómo funcionan, dado un sujeto, dada una sociedad, las máquinas que los componen? Se dirá que siempre se trata de una pregunta, es decir, de hablar. Pero no es tanto el hecho de que el inconsciente sea o no sea un lenguaje lo que separa a Deleuze y Guattari de, en este caso, el psicoanálisis laciano. Es la filosofía del lenguaje. Es si el lenguaje debe pensarse como semántica o sintáctica, o bien como pragmática. *Cómo funciona*, es una pregunta que no presupone nada. No se trata, en un caso, de confirmar lo que en el fondo ya sabemos, a saber un Edipo no resuelto. Ni siquiera de descubrir una verdad, en el sentido que el descubrimiento presupone una realidad anterior. Se trata, propiamente, de crear, con el paciente, su deseo.

Otra ontología entonces, otra técnica también, otra *clínica*, finalmente, que se expresa en las tareas positivas del esquizoanálisis: “Descubrir en un sujeto la naturaleza, la formación o el funcionamiento de *sus* máquinas deseantes”¹⁸ y “llegar a las catexis de deseo inconsciente del campo social, en tanto que se distinguen de las catexis preconscientes de interés y pueden no sólo oponerse a ellas, sino coexistir con ellas en modos opuestos”.¹⁹ Es decir, dado un sujeto y dada una sociedad, diagnosticar cuál es la singularidad de su deseo, determinar qué dosis de ese deseo es capaz de tolerar, conducir, facilitar la progresiva y paulatina liberación de esa dosis.

La nueva ontología, la nueva técnica y la nueva clínica son los tres indicios del punto en el que esquizoanálisis deja de ser una crítica y se vuelve una divergencia respecto del psicoanálisis, el punto en el que deja de construirse contra Edipo y pasa a construirse más allá de Edipo.

¹⁸ Deleuze, G., y Guattari F., *op. cit.*, p. 385.

¹⁹ *Ibid.*, p. 419.

Desde un punto de vista material, no es el psicoanálisis en sí mismo, como profesión, disciplina, teoría, práctica, conjunto de instituciones, saber o discurso lo que considera *El anti-Edipo*. Lo considera, primero, como caso de un tipo de ciencia; luego, como el tipo de ciencia funcional a un determinado sistema; y, previamente, como una determinada configuración del deseo que da cuenta de esa ciencia y del sistema al que pertenece. Desde un punto de vista formal, es una crítica. Pero una crítica en ciertos sentidos muy precisos: una delimitación de los usos de las síntesis del inconsciente, una evaluación de su capacidad para potenciar o debilitar la vida y, finalmente, una divergencia ontológica, técnica y clínica que apenas merece ya el nombre de crítica. De algún modo, las tres formas de la crítica, en la medida que cada una es más radical que la anterior, retrazan la evolución de Deleuze en relación al psicoanálisis: voluntad de ajustes en los primeros años de su producción, confrontación tras el encuentro con Guattari, posterior olvido luego de los años '80. En cuanto a Edipo, sabemos – y nosotros en particular gracias a los trabajos de Hugo Bauzá²⁰ – que, antes de ser complejo, Edipo fue un mito. Es decir, antes de cristalizarse en la interpretación freudiana, fue objeto de innumerables reelaboraciones. En *Lógica del sentido*, Deleuze ofrece la propia: “hay que imaginar un Edipo hercúleo e inocente” dice. Se trata sin duda de un Edipo nietzscheano que, más allá de las diferencias entre los libros, todavía se aplica bien al *Anti-Edipo*. Es un hombre que no sólo no sabe quién es su madre. Es un hombre que no sabe lo que una madre es, que tampoco sabe lo que es ser un hombre, ni siquiera un ser humano, en síntesis, un héroe.

²⁰ Bauzá, H., “Edipo en el universo mítico y cultural. ‘Edipo: de la historia al mito’”, en *Revista de psicoanálisis*, tomo LXXI, n° 2/3, Asociación Psicoanalítica Argentina, julio-septiembre, 2014, pp. 387-405.

EL COMPLEJO CASO DE EDIPO

Una lectura del *Edipo rey* de Sófocles en clave existencial

ESTEBAN BIEDA

UBA - UNSAM - CONICET

Ya desde la antigüedad, la tragedia *Edipo rey* de Sófocles se erigió como una de las fuentes principales del mito del nieto de Lábdaco: el asesinato violento del padre, procrear con la propia madre, arrancarse los ojos y huir al destierro acabaron formando parte del repertorio cultural de Occidente. Sin embargo, hay episodios del mito de Edipo que, sin estar presentes en la obra de Sófocles, constituyen elementos fundamentales para comprender el alcance de la historia y del personaje. En la presente exposición voy a ofrecer cierta lectura del *Edipo rey* de Sófocles a la luz de algunos elementos propios del mito tradicional, así como también de ciertos conceptos filosóficos más o menos contemporáneos a su composición, con vistas a justificar lo que denominaré “veta existencialista” del personaje de Edipo.

I

Ante todo, nunca está de más recordar que el *Oidípous týrannos* (en lo sucesivo *OT*) de Sófocles es tan sólo una *versión* del mito de Edipo¹. Para comprender esto sin entrar en

¹ Cf. Bauzá, H., “Edipo: entre historia y mito”, en *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, 2011.

detalles, basta con la mención de Edipo en el canto XXIII de la *Iliada* (v.679) y en la *katábasis* de Odiseo en el canto XI de la *Odisea* (vv. 271-280). A estos testimonios deben sumarse dos poemas épicos –no conservados– dedicados, según sabemos, a Edipo y la saga tebana: *Edipodia* y *Tebaida* (s.VII a.C.). Lo más interesante de estas versiones es lo que las diferencia de la de Sófocles: Edipo no se exilia, sino que continúa reinando en Tebas, donde es enterrado con honores; no hay referencia a los cuatro hijos con Yocasta (según la *Edipodia*, los habría tenido con una segunda esposa, Euriganea); en *Odisea* Yocasta se llama Epicasta; no hay referencias explícitas al oráculo según el cual habría de matar a su padre y desposar a su madre; entre otras². La posibilidad misma de estas variaciones da cuenta de que el nombre “Edipo” estaba asociado, para un griego antiguo, con ciertos núcleos fundamentales del mito, pero no necesariamente con todos los detalles del mismo. Es así que un dramaturgo como Sófocles, como tantos otros, podían introducir cambios en la versión tradicional aunque, claro está, sin modificar el mitema³.

Omito detalles de la versión tradicional, más o menos conocida por todos⁴, y voy a cuestiones puntuales: ya ciudadano de Corinto, criado por Pólipo y Mérope, Edipo marcha a Delfos a consultar por su filiación, pues un extraño le ha reprochado que no es hijo de quienes cree. El oráculo le vaticina que será parricida y que cometerá incesto. A partir de aquí comienza un derrotero que, disfrazado de huida y omisión de Delfos, constituirá una investigación de la que el propio investigador, paradójicamente, no es consciente. Tal investigación consiste en una búsqueda. Y hablo de búsqueda porque el oráculo

² Cf. Gantz, *Early Greek Myth*, 1993. Si bien es cierto que los tragediógrafos atenienses no inventaban sus tramas de cero (Cf. Arist., *Poét.* XIV, 1453b23-26), no es menos cierto que cada nueva versión de un mito presentaba cierta tensión con la tradición. Cf. v.g. la discusión de Fidípides con su padre Estrepsíades en *Nubes* 1360 ss.

³ Antífanes, fr. 191, 1-8 (Kock): “La tragedia es una producción bienaventurada en todo sentido, pues los discursos son conocidos desde el principio por los espectadores, antes de que alguien hable. De modo que sólo es necesario que el poeta recuerde. Pues si yo sólo dijese ‘Edipo’, todos saben el resto: el padre, Layo; la madre, Yocasta; hijos e hijas; qué cosa padecerá, qué ha hecho”. Cómico sg. IV a.C.

⁴ Cf. Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III. Sg. II d.C.

que recibe Edipo no tiene otro medio de concreción, no tiene otra causa eficiente, *que el propio Edipo*. El concepto griego de “destino” (*moîra*), incluso desde Homero, no supone un hombre inactivo, incapaz de operar por sí mismo, mero títere de la necesidad o de los dioses: la *moîra* griega no se contradice con cierta forma de libertad⁵. Y me interesa destacar esto porque, desde el momento en que recibe el oráculo, es *Edipo mismo* quien toma decisiones, y tales decisiones, en la medida en que no son forzadas por nada ni por nadie, son en cierto sentido libres. Esta libertad, desde ya, no es absoluta (cosa que ningún griego antiguo llegó a concebir), sino que se halla enmarcada en el plan o ‘parte’ que a cada uno le toca en suerte, es decir: en su *moîra*. El oráculo afirma que Edipo matará a su padre. Frente a eso, Edipo *decide* no volver a Corinto y *decide* marchar a Tebas. El oráculo no le ha ordenado nada de esto; son decisiones propias. Luego, *no sabiendo todavía a ciencia cierta quién es su padre* —por ese motivo había ido a consultar a Delfos—, *decide* matar a un desconocido en un cruce de caminos, desconocido *con edad de ser su padre*. Más adelante *decide* responder el enigma de la Esfinge que, como sabemos, resulta en la salvación de Tebas, en el trono y en la mano de la reina Yocasta. A propósito de esta serie de decisiones que, si bien enmarcadas en cierto plan, no por ello dejan de ser libres, Eric Dodds ha insistido en que no debe buscarse en el *OT* una oposición entre “libre albedrío” y “determinismo”⁶. Esto último, el determinismo, es un modo de entender el destino, en todo caso, de factura estoica. De allí que, si bien el parricidio se lleva a cabo conforme el plan délfico, la automutilación, por ejemplo, surge sin más del propio Edipo. La tragedia sofoclea, concluye Dodds, trata de la grandeza del hombre que se hace *responsable* por sus actos. Algo similar afirma Knox: “Sófocles nos presenta por primera vez lo que reconocemos como ‘héroe trágico’: alguien que, sin ser apoyado por los dioses, toma una *decisión* que brota de los niveles más profundos de su natura-

⁵ Cf. v.g. el ya clásico capítulo de J. Lasso de la Vega “Hombres y dioses en los poemas homéricos”, en Gil, L. (ed.), *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963, Parte Quinta.

⁶ Dodds, E., “On misunderstanding the Oedipus rex”, en *Greece & Rome* XIII, 1966.

leza, y luego la mantiene ciega, ferozmente, hasta el punto de su autodestrucción”⁷.

El destino de Edipo es, en definitiva, su propio carácter, su propio talante inquisidor, idea que circulaba entre ciertos intelectuales más o menos contemporáneos a Sófocles: “el *êthos* es el *daímon* para el hombre” (Heráclito, DK B 119); “el alma es la residencia del *daímon*” (Demócrito, DK B 171); “el intelecto es un dios en cada uno de nosotros” (Eurípides, fr. 1018 N.).

Así interpretadas las cosas, podemos comprender un poco mejor por qué Edipo asume la responsabilidad por lo ocurrido y se automutila. Quiero decir: al enterarse de que el hombre a quien mató era Layo y la mujer con quien se casó, Yocasta, podría haberse exculpado aduciendo ignorancia⁸. Pero hace todo lo contrario. El hecho de asumirse responsable incluso por aquello que era su destino, da la pauta de que tal destino lo tuvo como protagonista activo, es decir, como alguien no meramente pasivo frente a los acontecimientos⁹. Hegel da cuenta de este punto: “el carácter heroico se responsabiliza por toda su acción, con toda su individualidad. Edipo mata a su padre sin saberlo. Sin embargo, se adjudica la totalidad de este delito y se castiga como parricida, aun cuando no estaba en su voluntad ni en su deseo matar a su padre. La totalidad del carácter heroico no sabe nada de la antítesis entre los propósitos subjetivos y la acción objetiva y sus consecuencias”¹⁰.

Lo central en una lectura como la que propongo es, pues, que supone que Edipo no termina siendo lo que es debido a cierta *fatalidad* que se cierne sobre su persona, sino que él es *actor* principal en tal devenir¹¹.

Insisto en estas decisiones y en esa clase de libertad porque lo que quiero sugerir es que *Edipo rey* es, entre los tantísimos matices con los que se la puede interpretar, una tragedia

⁷ B. Knox, *The Heroic Temper*, Univ. of California Press, 1964.

⁸ Cosa que ocurre *passim* en el *Edipo en Colono*.

⁹ Recuérdese, como caso contrario a éste, la famosa “explicación de Agamenón” en la *Ilíada*; cf. E. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, cap.1.

¹⁰ *Lecciones de estética*.

¹¹ Distinta parece ser, en este punto, la tragedia de Esquilo, en la que la *moîra* dispone y realiza la realidad humana. Cf. *v.g. Eum.* 1042 ss. y *Prom.* 515 ss.

de corte *existencialista*. Y digo ‘existencialista’ en el sentido que da Sartre al término en *El existencialismo es un humanismo*¹². Sugiero, pues, que en este hombre, en Edipo, *la existencia precede a la esencia*. Esto es: Edipo termina siendo quien realmente es a partir de las distintas decisiones que va tomando. Edipo es lo que hizo y cómo lo hizo¹³.

II

Quizás el segundo gran episodio del mito que contribuye a esta lectura que estoy proponiendo es el de la Esfinge. Enviada por Hera para castigar a los tebanos que no habían ajusticiado a Layo por haber violado a Crisipo, hijo de Pélope, el desafío de este monstruo es, a diferencia del caso de la Medusa (a quien Perseo corta la cabeza) o del de la Hidra (a quien Hércules decapita), de corte netamente *intelectual*. Edipo no es, así, un héroe físico o guerrero, sino un héroe intelectual. Es el héroe que responde la pregunta fundacional, la pregunta por el hombre. Pero este heroísmo intelectual no consiste, a mi juicio, en la mera respuesta a la Esfinge¹⁴. La respuesta “hombre” es, más bien, *el comienzo* de la respuesta, su primer eslabón. “Hombre” es, entiendo, una respuesta *parcial*. Es cierto que la criatura bípeda, trípode y cuadrúpeda por la que se pregunta es el hombre, pero, ¿qué es un hombre? ¿Es Edipo un hombre? ¿Él, que

¹² “El hombre empieza por existir, surge en el mundo, y después se define [...], no es otra cosa que lo que él se hace [...]; es, ante todo, un proyecto en lugar de ser un musgo o una coliflor; nada existe previamente a este proyecto”. Sartre, J.-P., *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Del 80, p.16.

¹³ De más está aclarar que dicha “esencia” no debe comprenderse en sentido metafísico, sino ético-práctico. Esto es: Edipo no termina siendo un “animal racional” luego de actuar racionalmente, sino que termina siendo la persona *moral* que es, luego de obrar como lo hace. Estoy pensando, en definitiva, en términos de una de las notas fundamentales de la ética aristotélica: “adquirimos las virtudes como resultado de actividades anteriores [...]: practicando la justicia nos hacemos justos, practicando la moderación, moderados, y practicando la valentía, valientes” (EN 1103a30).

¹⁴ Gramático Aristófanes (s. III-II a.C.): “Existe sobre la tierra un ser bípedo y cuadrúpedo, que tiene sólo una voz, y es también trípode. Es el único que cambia su aspecto de cuantos seres se mueven por la tierra, aire o mar. Pero, cuando anda apoyado en más pies, entonces la movilidad de sus miembros es mucho más débil”.

viajó a Delfos para resolver sus dudas filiatorias, que no sabe quién es, de quién es hijo? ¿Él, que mató a un hombre, que en breve será rey de Tebas, una patria extranjera que, no obstante, y aunque él no lo sepa, es la suya propia? En definitiva, la respuesta al enigma de la Esfinge comienza con “hombre”, pero se completa con la respuesta por la identidad de Edipo mismo. Porque es Edipo quien, cuadrúpedo, fue abandonado en el Citerón con los tobillos agujereados, y también es Edipo quien, bípedo, huyó de Corinto queriendo evitar que se cumpla aquello que, por tratar de evitarse, será realizado, y también será Edipo quien marche, trípode, apoyado en Antígona cual si fuera su bastón, al exilio.

La respuesta al enigma de la Esfinge es, al igual que la criatura por la que pregunta, triple: en primer lugar, “hombre”; en segundo lugar, “Edipo”, hijo de Pólipo y Mérope; en tercer y definitivo lugar, “Edipo”, primogénito de Layo y Yocasta. *Esta última* respuesta es la que se construye a lo largo de la obra de Sófocles. Retomando aquella veta existencialista que proponía más arriba, no hay, en Edipo, una *esencia* a ser desarrollada, sino una serie de *actos y decisiones* que irán constituyendo, en tanto se realicen, su ser y su razón de ser. El personaje se define, en definitiva, por el signo impreso por la máxima délfica: “conócete a ti mismo”. Este autoconocimiento, a su vez, se lleva a cabo conforme otra máxima célebre del mundo clásico, inmortalizada en el *Agamenón* de Esquilo: “aprendizaje mediante el sufrimiento” (*tôi páthei máthos*, v. 178). Edipo se desconoce a sí mismo. El camino del (re)conocimiento será el sufrimiento.

A propósito de este auto-reconocimiento, el camino de autoindagación que Edipo inicia con la consulta filiatoria a Delfos y luego, según hemos propuesto, con la respuesta al enigma de la Esfinge, hace que Edipo mismo se vuelva un enigma para sí mismo. De allí que uno de los elementos centrales de la tragedia a criterio de Aristóteles, a saber: el reconocimiento (*anagnórisis*) que debe darse entre quienes no sabían quiénes eran, este reconocimiento, decía, en el caso de *OT* es especial, pues se realiza en la propia persona de Edipo. Si la forma habitual de reconocimiento es entre dos personajes —piénsese *v.g.* en Orestes y Electra—, en Edipo se da el caso de quien se reconoce a sí mismo. Cito a Vernant: “el reconocimiento que realiza Edipo no se refiere a nadie más que al propio Edipo. Como la palabra del

oráculo, Edipo es doble, enigmático, y se revela inverso a lo que era al comienzo: el extranjero corintio es en realidad tebano; el descifrador de enigmas, un enigma en sí mismo; el justiciero, un criminal; el clarividente, un ciego; el salvador de la ciudad, su perdición”¹⁵.

III

Hasta el momento he insistido en dos cosas: primero, en el rol *activo* de Edipo en la realización de su destino; segundo, en dar a su *páthos* un marco existencialista: la esencia de Edipo es el resultado de su existencia. En breve volveré a este segundo punto. Permítanme, ahora, un breve rodeo aristotélico para insistir en el primer punto, el rol activo de Edipo.

En el capítulo XIII de la *Poética*, Aristóteles explica lo que entiende por *hamartía* (“error”), como uno de los modos en que puede darse la peripecia, es decir: el pasaje, por parte del héroe trágico, de la buena a la mala fortuna. Hay casos, afirma Aristóteles, en que este pasaje de la dicha a la desdicha no se da debido a la maldad del personaje, sino al hecho de haber cometido un error. El héroe no cae en desgracia por su maldad, sino porque se ha equivocado. Pero, ¿qué es exactamente este “error”, esta “*hamartía*”? En *Ética nicomaquea* V, 8 se diferencian tres tipos de situaciones prácticas aparentemente similares: (i) un infortunio (*atýkhēma*) es algo que se produce de manera para-racional (*paralógos*): sin una lógica humanamente clara, es algo imprevisible que al agente *le ocurre*; (ii) una injusticia (*adíkēma*) es una acción moralmente negativa que, para ser tal, supone voluntariedad por parte del agente: en el universo moral aristotélico, se es injusto sólo si se comete una injusticia *a sabiendas*. En la lectura que estoy proponiendo, ninguno de estos casos sería el de Edipo, que no es ni un mero infortunado (*i.e.* alguien a quien simplemente le ocurre lo que le ocurre, sin participación activa ni explicación posible), ni un injusto (*i.e.* alguien que comete un delito a sabiendas). El tercer concepto de esta tríada que analiza Aristóteles es (iii) el error (*hamártema*), un acto que ocurre debido a la ignoran-

¹⁵ En “Ambigüedad e inversión en *Edipo rey*”, en Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia clásica*, Paidós.

cia (*áгноia*) del agente, que no tuvo intención de hacer lo que hizo. La *hamartía* no es, pues, un yerro *moral*, sino *cognitivo*: el agente no obra como obra porque es malo, sino porque es ignorante. Este es el caso de Edipo que, así, transita su peripecia trágica por error o, lo que es lo mismo, por ignorancia. La ignorancia es, precisamente, aquello en lo que Edipo insiste una y otra vez en el *OC*: “llegué donde llegué sin saber nada” (273), “no sabía ni lo que hacía ni contra quiénes lo hacía” (976)¹⁶.

Podemos decir, así, que la peripecia de Edipo –*i.e.* el pasaje de la buena a la mala fortuna– se da, en su caso, debido a su *hamartía*, cosa que, a diferencia del infortunio, supone un rol activo por parte del agente: Edipo no sabía lo que hacía, pero fue él quien hizo lo que hizo.

IV

Ya he anticipado que, a mi juicio, este rol activo del personaje permite realizar una lectura de corte existencialista, en la medida en que sus acciones y decisiones se llevan a cabo con el solo objetivo de averiguar quién es en realidad Edipo. De este modo, transitando el dolor, recorriendo las distintas alternativas de la investigación de la muerte de Layo, Edipo acaba descubriéndose a sí mismo y, más importante aún, *siendo quien realmente es*. Porque, una vez que llega al final de su investigación, ese hombre que reina en Tebas simplemente por haber respondido el enigma, se vuelve legítimo heredero de Layo; a su vez, recordando las palabras de Vernant que cité hace un momento, el extranjero de Corinto se vuelve tebano y el esposo de Yocasta se vuelve su hijo. En este sentido, es posible ver que, para Edipo, “avanzar” en la investigación significa, en realidad, “retroceder” hacia sus orígenes: cuanto más avanza, más retrocede. Se puede decir, como ha sugerido Froma Zeitlin, que con la entrada del pastor hacia el final de la obra, Edipo retorna al momento mismo de su nacimiento como el niño con los pies taladrados que fue entregado a ese mismo

¹⁶ Cf. también vv. 266, 521 ss., 981, *et passim*. En contra de este argumento por la ignorancia, cabe destacar la ira (*orgé*), motivado por la cual Edipo también actúa: cf. *OT* 807, 345, 1067 y 1268.

pastor para ser abandonado en el Citerón¹⁷. También en este sentido, pues, la existencia de Edipo precede a la esencia: sólo existiendo, avanzando, le es posible llegar al comienzo.

Una vez descifrada su identidad, Edipo deja de ser quien *creía* ser y, por vez primera, empieza a ser quien *realmente* es. Ahora bien, la primera decisión que toma, la primera decisión auténtica del Edipo 'real' es doble: quitarse la vista y exiliarse. No me detendré en lo que en este contexto implica quitarse la visión¹⁸, sino en el exilio y sus consecuencias.

Es posible encontrar en el texto de Sófocles cierta parábola existencial cuasi explícita: Edipo es presentado como alguien *superior*, "igual a los dioses" (*ísos theoís*, 31), alguien a cuyos altares el pueblo va a rezar ("Sacerdote: ¡Oh, Edipo! Nos sentamos en *tus* altares", v.16), pero que, finalmente, termina siendo "igual a nada" (*medén*, 1187). ¿Cómo incluir el exilio en esta parábola? Permítanme recurrir, una vez más, a Aristóteles. Hablando del ostracismo, en *Política* 1284a ss. el estagirita afirma que, entre otras razones, se expulsa de las ciudades a aquellos hombres que por alguna razón están por encima de la media, tal como los Argonautas hicieron con Heracles: "Un maestro de coro no admitirá entre sus cantores a aquel cuya voz superara en fuerza y belleza al resto" (1284a3 ss.). Según vimos, Edipo, este hombre que ha vencido a la Esfinge, ha incurrido en cierta *hýbris* epistemológica, alzándose en Tebas como alguien superior a sus conciudadanos, casi un dios. Pero los dioses, continuando con Aristóteles, no viven en la *pólis*. Porque el hombre es un *zôion politikón*, de manera que todo aquel que viva fuera de una *pólis* es, o bien inferior a un hombre, o bien superior, esto es: o una bestia o un dios. Aristóteles llama a este ser "*ápolis*", un "sin-ciudad". Es el caso de Edipo, primero superior a un hombre, luego inferior. De allí que en *OC* 207 Edipo se llame a sí mismo "*apóptolis*", un "exiliado/quitado-de-la-ciudad". El primer aspecto en el que se da la muerte

¹⁷ Cf. en esta línea F. Zeilín, "*Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*", p.128, en Euben, *Green Tragedy and Political Theory*, U. of California Press.

¹⁸ (i) Edipo, el vidente que no ve, frente a Tiresias, el ciego que ve; (ii) se quita el único órgano al que le dio crédito indubitable en la obra: sólo le creyó al siervo de Layo que fue testigo *ocular* de los acontecimientos; (iii) el verbo "saber" (*oída*) como pretérito perfecto del verbo "ver" (*eída*), etc.

de Edipo es, pues, político: al exiliarse, deja de ser un hombre, deja de ser un *polítēs* para volverse un *apóptolis*. Pero, y he aquí el punto fundamental, la *decisión* de ser un *apóptolis* es la primera que toma siendo quien realmente es. Es, podríamos decir, la primera decisión auténtica: desvanecerse de la *pólis*, universo que, para un ateniense del siglo V a.C., oficia prácticamente como criterio de humanidad.

Pero avancemos, ahora, al momento de la muerte no política, sino física de Edipo, cosa que ocurre, en la versión de Sófocles, en el *OC*. Si, como vengo proponiendo, la existencia de Edipo precede su esencia, el momento de su muerte física resulta, entonces, central. Ante todo, cabe recordar que la versión de Sófocles es más bien heterodoxa en este punto. Tanto en *Ilíada* como en *Odisea*, Edipo no se exilia, sino que sigue reinando en Tebas, donde acaba su vida y tiene funerales con honores. También en las *Fenicias* de Eurípides Edipo sigue reinando en Tebas y no se automutila; por el contrario, es cegado contra su voluntad por siervos de Layo. En la versión de Sófocles encontramos, pues, una serie de innovaciones centrales: (i) Edipo es verdugo de sí mismo, quitándose la vista; (ii) se exilia de Tebas y acaba sus días en Colono, una región cercana a Atenas.

Hay, a mi juicio, un verso *fundamental* del *Edipo en Colono* (en lo sucesivo *OC*) para la lectura existencialista que estoy proponiendo. Se trata del v. 393: “cuando ya no existo, recién entonces soy un hombre”. Edipo afirma que recién es un hombre una vez que ha existido, una vez que ha recorrido el derrotero que lo llevó hasta ese paraje, en las afueras de Atenas, donde finalmente es quien realmente es. La muerte, el momento en que cesa la existencia, coincide, en el caso de Edipo, con el momento en que se realiza su esencia. Se trata, en definitiva, de ese doble aspecto del vivir que el pensamiento griego conoció bien y explotó: una cosa es la vida biológica (*zên*) y otra la vida humana, signada por la moralidad (*eû* o *kakôs zên*)¹⁹.

La Esfinge había preguntado a Edipo por ese ser bípedo, trípede y cuadrúpede. Edipo respondió “hombre” pero, como ya dijimos, eso simplemente inició el camino de la respuesta, dado que abrió el interrogante “¿qué es un hombre?” y, con

¹⁹ Cf. v.g. Platón, *Critón*.

él, “¿quién es Edipo?”. Con su muerte, Edipo completa la respuesta: “cuando ya no existo, recién entonces soy un hombre”. Aquello que había sido respondido intelectualmente, ahora se realiza y completa existencialmente. La muerte física cierra el círculo que completa la identidad del hombre que, recién en ese momento, sin otro día por vivir, puede considerarse quien realmente es.

Para concluir, todo esto que he dicho se resume, en definitiva, en el parlamento del Corifeo que cierra la obra (vv. 1524-31):

CORIFEIO.— ¡Miren, habitantes de la patria de Tebas! ¡Éste es Edipo, quien comprendió los famosos enigmas y era hombre poderosísimo, aquel por quien cualquiera de los ciudadanos, cuando lo observaba, sentía celos por su suerte! ¡A qué mar de terrible desgracia ha arribado! De modo que no es posible considerar dichoso a ningún mortal antes de ver aquel último día, sin que transite el límite de su vida sin haber padecido nada doloroso.

SHAKESPEARE: LÍRICA Y TRADUCCIÓN

MIGUEL ÁNGEL MONTEZANTI

Los *Sonetos* de Shakespeare son un conjunto de ciento cincuenta y cuatro poemas que presentan innumerables problemas para la crítica. En el seno de la discusión más vasta, aquella que imputa las obras de Shakespeare a distintos candidatos y llega a poner en duda la existencia del célebre dramaturgo, la de los *Sonetos*, más pequeña, toca, entre otros aspectos, a la autoría. La publicación de 1609 no está autorizada por su firma. Es muy probable que muchos sonetos hubieran circulado entre privados y en forma manuscrita. Otro de los problemas es la cronología. Algunos se inclinan a pensar que fueron tempranos en la obra del dramaturgo, entendiéndose la década de los años 1590; para otros fueron escritos a lo largo de la producción del poeta. Añádase la dedicatoria, cuya disposición tipográfica afecta la forma de dos triángulos con el vértice hacia abajo. Quien firma es Thormas Thorpe, el editor. Pero algunas palabras de tal dedicatoria son por lo menos ambiguas y el destinatario, identificado con las iniciales "W.H." ha sido desde antiguo objeto de interminables búsquedas, sin que haya completo acuerdo a propósito de su identidad. Como muchos sonetos se dedican a celebrar a un joven de extraordinaria apostura, surge la tentación de identificarlo con "W.H.". Pero esto no tiene por qué ser obligatoriamente así.

Los *Sonetos* no desarrollan una historia. Si pudiera hablarse de ella, sería fragmentaria e insegura. Algunos sonetos se agrupan fácilmente con otros. Pero hay piezas que no parecen encajar con sus vecinas. De aquí que también el orden sea cuestión polémica y espinosa. Los intentos para reagrupar

los *Sonetos* han saneado algunos problemas y previsiblemente creado otras lagunas. Normalmente se respeta el orden numérico de la edición de 1609. Queda dicho que muchos sonetos celebran a un joven. ¿Quién era? Otros se refieren a una mujer. Tampoco se sabe su identidad. En fin, aparece en la secuencia cierto poeta bienvenido en el círculo áulico del joven. El poeta en primera persona se siente desplazado por el advenedizo. Tampoco se conoce la identidad de este poeta, aunque variados candidatos son exhibidos de tiempo en tiempo por los estudiosos. Como se advierte, los *Sonetos* no se rinden fácilmente a las pericias biográficas.

La tradición crítica ha querido diferenciar dos grandes ciclos en la secuencia. Uno, el mayor, abarca los primeros ciento veintiséis sonetos. Se los conoce como *Fair Youth Sonnets*, o Sonetos del joven celebrado. Los otros, del 127 al 152, se consagran a una mujer morena. Se los llama *Dark Lady Sonnets*, o Sonetos de la dama morena. Dos piezas de cierre, los sonetos 153 y 154, recrean el tema clásico de una fuente inflamada por la tea que el dios del amor, Cupido, ha dejado caer en ella. No parecen tener relación, como no sea una muy oblicua, con los precedentes.

Dentro del ciclo del joven celebrado es posible hallar conexiones temáticas. Una de las más evidentes es la que constituyen los llamados sonetos de la fertilidad, que van del 1 al 17, aunque con una importante sugerencia en el último. El argumento, que es un tópico del Renacimiento, desarrolla un intento de persuasión para que ese joven, paradigma de toda belleza, deje un vástago que la perpetúe; es decir, que tenga un hijo. El conjunto podría describirse musicalmente como tema con variaciones. Se apela a variados e ingeniosos razonamientos para demostrar que los bienes de la naturaleza no prodigados son la peor clase de derroche; es decir, los que no producen ningún fruto. Con el pareado que cierra al soneto 17 y con muchas piezas que aparecen aquí y allá en la serie, se introduce una nueva nota: la inmortalidad del joven no ha de depender de su progenie sino del estro poético. Sutilmente el poeta se asegura su propia inmortalidad como celebrador de las virtudes del joven. Los tópicos latinos del “no moriré del todo” y del “erigí un monumento más imperecedero que el bronce” matizan la secuencia.

Los sonetos del poeta rival forman un todo bastante compacto desde el 76 al 86. Como queda dicho, el poeta se resiente por el peso propio que ha traído el nuevo poeta al círculo del mecenas. Esto sirve para marcar una diferencia constante entre yo y los otros; es decir, una autorreflexión sobre la praxis poética; a mi modo de ver, una de las vertientes más interesantes del poemario.

Otras secuencias más breves pueden identificarse. Así, los sonetos 44 y 45 consideran la antigua teoría de los humores, que probablemente Shakespeare mira con más ironía que convicción. Los sonetos 46 y 47 desarrollan un tópico ingenioso o *conceit*: la lucha interior que libran el corazón y los ojos por la posesión del amado. Los sonetos 29, 30, 31, describen un estado de desolación experimentada por el poeta, quien sin embargo se conforta cuando se remite al amado. Los sonetos 50 y 51 relatan las contradicciones entre el jinete y su caballo cuando se aleja del amado o cuando retorna a él, etcétera.

El protagonista indiscutible de los sonetos 1-126 es el Tiempo. Se trata de la antigua noción del tiempo “devorador de todas las cosas”: la belleza del joven celebrado es pasajera y el poeta no se hace ilusiones acerca de su perdurabilidad. Matices y variaciones de las dos grandes reflexiones acerca del tiempo (acaso una sola), *ubi sunt* y *carpe diem*, colorean distintas zonas de la secuencia. Una de ellas es más visible: los sonetos que siguen al 60 tratan de la manera más insobornable la noción del tiempo devastador.

En el ciclo del joven celebrado hay al menos dos sonetos que no tienen vinculación clara con el presunto destinatario. En el soneto 94 se asiste a una ambigua etopeya de alguien de características imperturbables, quien sin embargo influye poderosamente sobre los demás. No queda claro si la mirada del poeta es favorable o descalificadora y la comparación con el lirio que se pudre, sobre el final, tampoco aclara demasiado. Podría pensarse que el poema toca un ribete del joven como arribista e inescrupuloso; pero esto no pasa de la conjetura. El otro soneto es el 116: un encendido canto al amor que “vence todas las cosas”; es decir, que no es bufón del tiempo y no se deja acobardar por las arrugas ni los estragos que produce. Ciertamente, no todos aceptan esta idealización del amor,

y hay quien sostiene que Shakespeare no cree en aquello que exalta en este poema.

Por último, hay dos piezas irregulares en este ciclo: el soneto 99 tiene quince versos, y el soneto 126 es en realidad un duodenario escrito en pareados; se trata del *envoi* o envío, una fórmula tradicional de despedida, que cierra el conjunto.

Con los Sonetos de la dama morena se entra en un territorio muy diferente. Por de pronto, es morena, y no rubia, como parece imponerse en la iconografía pictórica y literaria del Renacimiento. Pero además es algo así como *femme fatale* y por tanto muy alejada de la *donna angelicata* cantada por la tradición lírica petrarquesca. Si los sonetos del joven celebran por momentos la unión ideal y antigua de belleza, bien y verdad, los de la dama morena revelan a una mujer seductora e inescrupulosa; frente a la cual no queda mejor parado el poeta en primera persona, que es consciente de una pasión desencaminada y pecaminosa y sin embargo no puede sustraerse a ella. Más bien consiente en el engaño compartido, como se manifiesta en el soneto 138. Son sonetos cargados de alusiones fuertemente procaces, donde predomina el doble sentido y la sensualidad.

Un puente posible con el ciclo anterior es el *ménage à trois* o triángulo amoroso: pareciera que el joven ha debido officiar de intermediario en los amores del poeta y de la dama... con el final esperado: a saber que ella componga una vinculación con él para frustración del amante burlado. Esta situación de comedia es interesante porque los ciclos de sonetos practicados habitualmente giran en torno a la celebración de la amada por parte del poeta, con variaciones que tocan el tópico del desdén, de la insuficiencia de las palabras para decir esas excelencias, etc. En los *Sonetos* de Shakespeare hay al menos tres personajes. Con todo, el panorama sigue siendo desconcertante porque el triángulo amoroso, que se describe en los sonetos 40-42, dentro del primer ciclo, regresa en los sonetos 133 y 134; lo cual invita a acercarlos en la serie total.

También en los Sonetos de la dama morena es posible encontrar pequeñas unidades: por ejemplo, los sonetos 135-136 juegan exhaustivamente con la palabra *will*, entre cuyos significados se cuenta 'deseo' y también la abreviatura del nombre "William". Los sonetos finales de la serie refieren la necesaria

caducidad de esta relación tormentosa; los del comienzo exaltan las virtudes de una belleza morocha, *black*, literalmente, ‘negra’. Asimismo hay en este grupo dos piezas ajenas a una posible línea argumental. Son los sonetos 129 y 146. El primero es un denuesto de la lujuria, para el cual se acumulan adjetivos descalificadores. Así podría entenderse como la contrapartida del soneto 116, que es un himno al amor. Por supuesto, cabe relacionárselo con el vínculo que tiene el poeta con la dama morena; pero no hay siquiera un pronombre que se refiera a ella. El soneto 146 es de contenido ascético: invita al alma a deshacerse de los atractivos mundanales y a atesorar para la eternidad.

Notablemente, el soneto 130, inmediato después del de la lujuria, es una suerte de chanza a la amada, cuya belleza queda ciertamente por debajo de los patrones comparativos heredados de la tradición petrarquesca (de la cual echa mano Shakespeare muy a menudo); aunque, por otro lado, supera a todas las demás competidoras. Cabe igualmente decir que hay un soneto irregular, el 145, de tono festivo, que puede denominarse sonetillo porque está escrito en metros más breves que el habitual.

Los *Sonetos* han sido objeto de variadas interpretaciones. Una biográfica, por ejemplo, debate la presunta homosexualidad del poeta. Hay lecturas religiosas, “a lo divino”; simbólicas, psicoanalíticas, iconográficas, numerológicas. Una de estas últimas percibe los sonetos espacialmente como formando un triángulo pitagórico y justifica las visibles irregularidades de la métrica en clave histórica y simbólica. Sea como fuere, los *Sonetos* invitan a degustar el placer y el misterio de la palabra poética; pues ni la sexualidad, ni el credo, ni la ideología escriben *per se* buenos poemas.

Escribir sobre la traducción de estos poemas o, en general, de la poesía, sobrepasa los límites de este trabajo. Desde la traducción en prosa, que cuenta con las mayores libertades, se pasa a las traducciones en verso, rimadas o no. Los versos más usados son los endecasílabos y los alejandrinos. Las disposiciones estróficas suelen seguir el patrón del soneto inglés, esto es tres cuartetos y un pareado, y en algún caso de máximas restricciones, el del soneto italiano (o español), a saber un octeto con solo dos rimas y un sexteto.

Venus y Adonis

La promesa de una “labor más grave”, que Shakespeare plantea en la dedicatoria, parece anticipar la composición de *Lucrecia*, que concluiría un año más tarde. Los dos poemas son en cierto modo complementarios: el tono de *Venus y Adonis* se mueve, al menos parcialmente, en vecindad de la comedia: el sentido del humor resulta primariamente convocado cuando se asiste a los empeños de una diosa avezada en las lides del amor por seducir a un jovencito que desdeña sus encantos y condena sus hechizos. Comedia diurna y a cielo abierto, donde la sonrisa surge de imaginar a la diosa del amor usando todos los dispositivos físicos y retóricos para atraer a un joven impertérrito. Cierto es que la comedia se tiñe de sangre cuando interviene el jabalí. La atmósfera de *Lucrecia* es casi uniformemente tétrica. *Venus y Adonis* transcurre en un *locus amoenus*; *Lucrecia* sucede de noche, en ámbitos confusos donde chillan comadreja y la corriente de aire hace apagar la antorcha del violador. En ambos poemas incide la voluntad de relacionar el arte poético con el arte visual, concretamente la pintura. Además, ambos poemas corresponden al período en que los teatros habían sido cerrados a causa de la peste. Esto podría justificar la mención de las “horas ociosas” que se hace en la dedicatoria. Las plagas o pestes eran a veces vinculadas a castigos por conductas lascivas: esta caracterización no sería ajena a la seducción e incluso la fuerza que emplea Venus para obtener satisfacción de Adonis; no sería ajena tampoco a la violación que perpetra Tarquino en *Lucrecia*.

Venus y Adonis gozó de inmediato beneplácito, el cual se perpetuaría en el tiempo: dieciséis ediciones antes de 1640. “*The younger sort*”, o sea los jóvenes, se deleitaban con *Venus y Adonis*; mientras que “*the wiser sort*”, o sea la gente más aplomada, prefería *Lucrecia*. Es oportuno recordar que esta clase de poemas traía aparejada notable reputación en su época; mientras que el *métier* teatral iba acompañado de cierto desdén hacia el mundo itinerante de los actores. El poeta podría haberse sentido inclinado a seguir las trazas de los grandes poetas latinos, Virgilio y Ovidio.

En tiempos isabelinos *Venus y Adonis* podía funcionar como una suerte de manual retórico para enamorados o pre-

tendientes y en verdad gozó de mayor popularidad que *Romeo y Julieta*. Muchos trabajos críticos, también modernos, se han ocupado en proponer “lecturas” de *Venus y Adonis* desde una perspectiva didáctico-moralizante. Tal vez la mayor objeción que se formula a la inculpación sobre Venus por lascivia o sensualidad es que la víctima, es decir Adonis, no muere por culpa de Venus sino del jabalí. Esto, naturalmente, crea problemas de justicia poética. ¿Por qué, si Adonis no se rinde ante la seducción de Venus, es sin embargo castigado por la muerte, ejecutada por el jabalí? Las distintas perspectivas críticas se derraman en forma de catarata en nuestros tiempos, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como en el caso de *Lucrecia*, muchas críticas mujeres tendrán cosas que decir acerca de *Venus y Adonis* desde menos frecuentados puntos de vista. Lo cierto es que si hay lecturas lacanianas o desde el punto de vista del género, no se pueden desmerecer otros enfoques, como el tradicional, que proviene del mito; pero también el numérico, el histórico-político, el alegórico, etc.

El poeta desborda la narración desnuda. Se complace en explorar con detenimiento los estados de ánimo de los personajes, por lo cual la narración propiamente dicha se suspende durante largos tramos. Shakespeare, en verdad, no es inventor de este subgénero, denominado comúnmente *epyllion*. *Venus y Adonis* y *Lucrecia* comparten fuentes ovidianas; pero el tratamiento en cada caso es asaz diferente. Podría agregarse que las *Metamorfosis*, de las cuales deriva *Venus y Adonis*, es un libro bastante diferente de los *Fasti*, en el cual se narra brevemente el episodio del ultraje inferido a Lucrecia y sus consecuencias sobre la monarquía romana. En las *Metamorfosis* Ovidio, por así decirlo, cede la voz narrativa a Orfeo, quien será el relator de la historia que Venus le cuenta a Adonis para hacerlo desistir de la caza de animales peligrosos. La historia que cuenta Venus es la de Hipómenes y Atalanta, concerniente al castigo que estos dos enamorados reciben de parte de Venus, ofendida por su desagradecimiento. Venus los convierte en leones a causa de la ingratitud que han demostrado al no reconocer los favores de la diosa. Luego de dar noticia sobre el asombroso nacimiento de Adonis, Ovidio se dedica al episodio de Venus y Adonis, que en sí abarca menos de un centenar de versos, si es que se deja de lado el episodio de Hipómenes y Atalanta. Realizada su advertencia respecto de abstenerse de la caza

de animales feroces, anticipada por los leones metamórficos, Venus parte en su carruaje a los cielos; mientras Adonis, sin cuidarse de los consejos de aquella, va en busca del jabalí. El arma que enarbola no consigue abatir a la fiera, que hunde sus colmillos en el costado del cazador. Venus oye los quejidos del moribundo. Regresa en el momento en que muere y esto da lugar al *plancto*, tópico de la literatura de este carácter. Luego echa néctar sobre la sangre de Adonis. Al cabo brota de allí una anémona, la flor que el viento (ánemos) rápidamente despoja de sus pétalos.

Se ha señalado que en *Lucrecia* el acicate que opera sobre el violador Tarquino la mención del epíteto “casta”, aplicado a Lucrecia, comporta una finura psicológica que no está —al menos de esa manera— presente en Ovidio ni en Tito Livio. Algo semejante sucede en *Venus y Adonis*. El mito narrado en el Libro X de las *Metamorfosis* nada tiene que ver con un Adonis que es apenas un mozalbete y por añadidura inaccesible a los requiebros de la diosa. El poema isabelino se expande generosamente por sobre la narración ovidiana, tanto en *Venus y Adonis* como en *Lucrecia*, para dar cabida a una introspección, una psicomaquia o una argumentación que facilitan la exploración de la psique de los personajes. La narración se alarga no por la multiplicidad de los hechos —que en verdad son sucintos— sino por la indagación de las motivaciones. En este sentido las dos grandes figuras empiezan a moverse sobre los lineamientos que darán como resultado las grandes tragedias del poeta.

Shakespeare, una vez más, incurre en la historia *in medias res*; es decir, se desentiende de los complejos marcos en que Ovidio encierra la historia y hace que poco después de la aurora Venus sorprenda a Adonis, quien ha partido de caza, y despliega todas sus argucias para seducirlo; lo que, a diferencia del mito clásico, no conseguirá. Corresponde asimismo mencionar la causa que Ovidio da para explicar la pasión de Venus por Adonis: el pequeño Cupido, al querer besar a su madre, la ha herido sin querer con su dardo. Inflamada de amor por Adonis, pero cautelosa ante el peligro de la caza, ella cuenta a Adonis la historia de Hipómene y Atalanta. Nada de esto hay en Shakespeare, quien deja de lado elementos variados, entre ellos la partida de Venus a Chipre luego de hacer advertencias a su amado. Su *epyllion* se desenvuelve como argumentos

para persuadir a Adonis. En la parte final hay otra diferencia importante: Venus no produce ni favorece la metamorfosis de Adonis en una flor sino más bien la atestigua pasivamente. El poema de Shakespeare gana, por así decir, en ternura y en humanidad, puesto que la diosa pierde omnipotencia al asistir a la transformación no urdida por ella y refuerza esta humanización al llorar al amado. Apenas es necesario anotar que nada impide pensar en la consumación del amor entre Venus y Adonis en el mito narrado por Ovidio: la mayor longitud del poema inglés se sustenta en la fracasada *suasoria* esgrimida por la diosa del amor.

En un pasaje de factura exclusivamente shakesperiana, el caballo de Adonis, atraído por las insinuaciones de una potranca, rompe los arneses y sale disparado con ella hacia el bosque cercano. Adonis lo persigue en vano, pues no habrá de obedecer a sus voces. Adonis se queda sombrío hasta que Venus llega a él y explica a partir del episodio del animal —claro está— lo que conviene a los intereses de su seducción. El núcleo de la argumentación no es difícil de aprehender: el caballo ha obedecido al deseo que le inspira la yegua; de idéntico modo debería responder Adonis al deseo de Venus. Si algo quedara del ideal caballeresco, la noción de que el caballo, sin su jinete, se dispare locamente tras la yegua, parece dar por tierra con la idealización petrarquesca del amor, los torneos, las cortes de amor, etc. El caballero que subyuga al caballo y montado sobre él se lanza a aventuras o a rescates quijotescos o heroicos, se degrada ahora en la figura de un Adonis derribado y mohíno, incapaz de recobrar su cabalgadura y sometido una y otra vez a los embates amorosos —eróticos— de la diosa. La imagen ecuestre habrá de retornar más tarde, cuando Adonis quede literalmente montado sobre el cuerpo de Venus, sin que ello, sin embargo, cumpla con la consumación amorosa. Toda consumación es imaginaria en la mente de Venus. Fracasa el ideal caballeresco pero igualmente fracasa el eros. Debería Adonis aprender del episodio que acaba de contemplar, es decir, cómo es mejor rendirse al embate del ímpetu amoroso; cómo ante él se rompen las ataduras, las obediencias y las lealtades.

La descripción del animal tiene dos características. Por una parte se la puede entender como contracanto o comentario simétrico con respecto a la exhibición de belleza que ha for-

mulado Venus un poco antes. Luego de haber puntuado en su currículum la seducción y humillación de Marte, Venus también hace elenco de sus caracteres: su frente, sus ojos, su piel, su voz, su gracia. La ponderación de las excelencias del caballo jugaría humorísticamente frente a los blasones de Venus. Por otra parte hay un elemento más importante: el poeta hace una compleja elaboración. El caballo pintado por el artista supera al producto de la naturaleza; aunque en este caso el caballo de Adonis supera a cualquier otro caballo. Como en el caso del tapiz o cuadro que contempla Lucrecia, se advierte que convoca la atención de Shakespeare una cuestión estética que en verdad ocupa las mentes del Renacimiento: las relaciones entre la pintura y la poesía, el motivo del *ut pictura poesis*. En sentido estricto el pasaje de *Lucrecia* donde se da cuenta de las figuras representadas en el tapiz o pintura es un caso paradigmático de écfrasis. Conforme con criterios más amplios, que ven la écfrasis como la descripción vívida de un objeto tal que facilite la visualización por medio de la imaginación, la semblanza del corcel de Adonis bien puede tomarse como discurso ecfástico. En todo caso la inclusión de la aventura amorosa del caballo de Adonis es un doble guiño que nada tiene que ver con la fuente ovidiana. Vecina a un contexto rural próximo a la experiencia del joven Shakespeare y, como queda dicho, se ofrece como recurso entre aleccionador y burlesco, mostrando un modo de comportamiento que es el que la diosa desearía suscitar en su amado.

Acaso deba predicarse de *Venus y Adonis* que se trata de comedia y tragedia, en correspondencia aproximativa con la primera y la segunda mitad del poema, o entre los nombres que forman el título. Venus teje y desteje argumentos de todo tipo sin conseguir conmover a Adonis. Pero la parte de la diosa está signada por la premonición acerca del jabalí. Shakespeare se deshace de las advertencias a propósito de otras bestias feroces y se concentra dramáticamente sobre el individuo que acabará con la vida de Adonis. La segunda parte, así, despliega lo que ya se percibe de manera ominosa en la primera. Adonis se empeña en la caza y esta culmina de manera contraria a sus planes. La diosa, claramente autoconvencida de sus razones para cautivar a Adonis, es víctima ahora de sus aprehensiones, vacilaciones y claudicaciones. Como en la retórica amorosa, se alarma, viene y va, desnuda a la muerte y de inmediato

la lisonjea, se retuerce con el pensamiento de que Adonis está muerto y acto seguido se complace en imaginarlo con vida. En otras versiones del mito hay intentos de causalidad a favor de la muerte de Adonis, por ejemplo, la rivalidad y los celos de Marte. O bien el hecho de que Adonis y Venus hayan gozado juntos: una *hybris* de parte del hombre que disfruta de la diosa y que halla condigna penalidad; o el hecho cíclico-estacional por el cual Adonis debe morir a manos del invierno para renacer incesantemente. Debe insistirse en la exploración de la psique por parte de Shakespeare según rumbos que parecen detalles pero que dan las claves de la introspección. En el caso de Adonis no sólo se trata de que sea un mozalbete, sino que la relación sexual nunca se consuma. Sin embargo, Venus no sólo advierte “maternalmente” a Adonis sobre los peligros de su empeño, sino que de modo igualmente maternal llora junto a su cadáver, luego de persuadirse de que sus artes han fracasado ante Adonis, pero también ante la muerte. La prognosis acerca de la índole de cualquier amor futuro, el cual será necesariamente visitado por la suspicacia, el desdén, la ceguera, la perversidad, proviene nada menos que de la diosa del amor, ya experimentada aunque no suficientemente experimentada en la tiranía vesánica del amor, como lo comprueba su calamitosa vinculación con Adonis. A diferencia de Tarquino, quien presumiblemente se habría sentido inflamado ante la cualidad de casta, atribuida a Lucrecia, Venus irrumpe en la escena venatoria simplemente enamorada de Adonis y dispuesta a gozar de él.

Entre tantos puntos de contacto que vinculan a *Venus* y *Adonis* con *Lucrecia* podría consignarse el carácter heráldico del objeto amoroso. La concurrencia de los colores emblemáticos, el blanco y el rojo, caracteriza a Lucrecia y a Adonis. De acuerdo con una interpretación, Tarquino querría destruir la bidimensionalidad del blasón, atraído por el misterio de lo que está más allá de esa perfección estatuaría. Esto no se aplica exactamente a Adonis, aunque sí es posible notar que Venus convierte a su amado en una figura extática, una suerte de efigie que se empeña inútilmente en animar en las escenas eróticas.

Existe en la tradición del Renacimiento una duplicidad de las figuras de Venus. Por un lado la Venus celeste, el símbolo del amor espiritualizado, agapístico o sublime. Por otro lado está la Venus terrestre, que puede identificarse con el eros. Es

notorio que Shakespeare se ha inclinado por esta versión irrenunciabile del mito ovidiano, haciendo de Venus la insatisfecha deseosa del amor carnal. Shakespeare no es el primero en desmontar el ideal caballeresco de la *donna angelicata*, cuyas desviaciones grotescas están bien arraigadas en la tradición medieval.

Shakespeare ha precedido la dedicatoria con un epígrafe tomado de Ovidio y proveniente de *Amores* I, XV. 35-6: "*Vilia miretur vulgus. Mihi flavus Apollo / Pocula Castalia plena ministret aqua*", que en traducción aproximativa es "Admírese el vulgo de las cosas viles. A mí me brinde el rubio Apolo unas copas rebosantes de agua castalia". De este modo al Apolo inspirador, las aguas límpidas de la poesía, se oponen a los gustos viles del vulgo. Por tanto hay aquí un protocolo de lectura, algo así como una invitación a degustarla cuidadosamente y a no dejarse llevar por impresiones pasajeras o frívolas.

Las lecturas alegóricas son necesariamente simplificadoras al intentar determinar qué representa cada personaje: Venus puede aparecer como la *femme fatale*, como *Venus genitrix* o como *Venus vulgaris*. Por contraste, Adonis representa la Belleza o la Juventud. Entre medio quedan otras figuras de más difícil explicación, principalmente el jabalí, pero también la pareja de caballos, la liebre, etc.

La acción por la cual Venus corta la flor y la pone en su seno, revela la unión de Eros y Thánatos en el poema. La diosa, que al principio se jactaba de haber reducido al dios de la guerra, se revela ahora desencantada del amor, a punto de refugiarse solitaria en su isla, en Pafos.

Lucrecia

Lucrece cuenta la trágica historia de la romana Lucrecia, violada por Tarquino. En el poema se presencia la opresión de un acto descalificador, oprobioso y violento, narrado por Tito Livio en *Ab Urbe Condita* y por Ovidio en los *Fasti*, en relación con la caída del régimen monárquico en Roma y la aparición de la República. Una de las facetas más interesantes del poema de Shakespeare es el de la relación con las fuentes clásicas y con el propio "Argumento" que el poeta ha consiguado al comienzo.

El “Argumento” sigue cercano a las fuentes latinas al referir que durante el sitio de Árdea los guerreros, reunidos en la tienda de Sexto Tarquino, se empeñan en rivalizar en cuanto a las virtudes de sus esposas. La indicación de que esto sucede después de la comida insinúa que los caballeros han bebido. Los caballeros visitan de improviso a sus esposas; la única empeñada en labor hogareña es Lucrecia, esposa de Colaçino, en Colacia. El resto es breve: vuelven todos al sitio de Árdea y el príncipe Tarquino retorna a Colacia, vencido por la pasión. Entre las inexplicadas discrepancias entre el “Argumento” y el poema la principal es que en el primero Tarquino ve a Lucrecia y concibe su plan de poseerla; mientras que en el segundo la sola imagen acústica de la palabra “casta”) parece ser suficiente para excitar el apetito de Tarquino. Bien se advierte la preponderancia de este desplazamiento desde lo visual a lo auditivo. Una palabra, en fin, que describe concisamente la virtud de Lucrecia y que sin embargo suscita, al momento de cerrarse los labios de quien acaba de pronunciarla, el deseo ya incontenible de Tarquino. Tarquino hace ida-vuelta-ida, siendo los puntos de cada una, respectivamente, Colacia-Árdea-Colacia. El poema, al imputar posiblemente a la audición de la palabra “*chaste*” el enardecimiento de Tarquino, hace que éste se desplace una sola vez desde Árdea a Colacia. Los mil ochocientos cincuenta y cinco del poema escrito por Shakespeare demuestran una voluntad constructiva compleja, cimentada sobre la exploración de la subjetividad de los dos grandes actores de la tragedia. Ciertamente este es el marco donde deberá insertarse el formidable despliegue retórico que comprometería para algunos críticos la eficacia del conjunto. El primer título, o sea *Lvcrece*, podría sugerir que a Shakespeare le interesaba más la figura de Lucrecia que el episodio de su violación.

Tarquino amenaza a Lucrecia diciéndole que si no se aviene a sus deseos, la depositará en brazos de un esclavo o sirviente (algunas representaciones pictóricas, por ejemplo la de Artemisia Gentileschi, una pintora del Renacimiento, lo exhiben como un negro) y matará a los dos alegando que ha querido castigar la infamia de un adulterio.

Los motivos del suicidio de Lucrecia deben ser buscados un poco más atrás. Corresponden a unos códigos que Tarquino y Lucrecia –en verdad, todos los romanos– conocen perfectamen-

te. Se trata de la difamación, capaz de enlodar para siempre el futuro de Colatino y el de su generación, más o menos del mismo modo como Tarquino presiente que su acto ha de ser execrado por los descendientes que engendre. De este modo la calumnia es el otro rostro de la lisonja, con el que Tarquino ha logrado ser aceptado por Lucrecia, cuando sibilamente hace loas a las hazañas de Colatino. Sería objeto de interminable conjetura decidir si una mujer dispuesta a defender su castidad conyugal podría desafiar la daga que el violador blande sobre ella. Pero este gesto es concomitante de una amenaza, que es la de hacer aparecer la posible muerte de Lucrecia como un castigo a su infidelidad en brazos de un sirviente. Tarquino avizora muy bien las consecuencias: Colatino viviría con esa befa; los niños futuros harían ludibrio de su condición y su posible prole sería motejada de bastarda. Tarquino insinúa la posibilidad de continuar como amante secreto: el episodio vuelve a ser relatado por Lucrecia en el *racconto* a su esposo y frente al séquito que ha convocado. Lucrecia expondría la honra de su marido; este es el motivo por el cual no podría aceptar la ética de San Agustín quien, conforme con la teología cristiana, solo contempla la pureza de sus intenciones y no las consecuencias sociales del acto nefando. Para Agustín el suicidio de Lucrecia es innecesario y soberbio. Luego de las tres famosas invectivas posteriores a su violación, a saber, a la Noche, al Tiempo y a la Oportunidad, Lucrecia apostrofa a su marido ausente.

El carácter patriarcal se delata en dos rangos: Tarquino ve su deshonor en términos exclusivamente masculinos; es decir, precisa cómo la comunidad (de hombres) verá esta desvergüenza cometida por un hombre *de armas*. Por otra parte no solo los hombres pueden abusar de las mujeres sino hacerlas culpables de tales abusos. “*Consent*”, o “consentimiento”, por consiguiente, es otro de los nexos entre la historia privada y la historia pública: la violación reconstruye el dualismo cuerpo-alma que sostiene Agustín. Los límites entre el cuerpo y alma se difuman.

La muerte de Lucrecia es relatada demoradamente por el poeta isabelino, quien ve dos sangres que fluyen de su cadáver, la negra, contaminada por Tarquino, y la roja, pura, de Lucrecia.

Shakespeare se ha apropiado de las fuentes latinas en su extenso poema, donde, avizorando los complejos desenvolvi-

mientos de los personajes dramáticos que poblarían sus obras posteriores, se deshace rápidamente del episodio de la violación para escudriñar las almas del violador y de la mujer violada. Si en Tito Livio es predominante la ocasión que presta el episodio de Lucrecia como desencadenante de una situación despótica ya sentida como insoportable, es evidente que en Shakespeare esta coloración política está subordinada a dos poderosas psico-comaquiás.

Otros poemas

Queda una rápida mención de otros poemas. *A Lover's Complaint*, traducido a veces como *Querellas de un amante* y que he traducido como *Quejas de una enamorada*, es una pieza de unos trescientos versos, donde una muchacha se queja por la seducción de la que ha sido víctima por parte de un joven gallardo pero engañoso, algunos de cuyos atributos podrían asemejarse a los del joven celebrado en los *Sonetos*. El otro es un poemita de pocas estrofas en metro menor: se llama *The Phoenix and the Turtle*, traducido como “La tórtola y el fénix”; pero lo he traducido como “El tórtolo y la fénix”, porque esos son los sexos de estas dos aves emblemáticas. Es un oscuro poema que refiere el antiguo mito, viviente en el Renacimiento, del ave fénix a partir de sus cenizas: las dos aves vuelan por el cielo en una “mutua llama”. El poema ha tenido interpretaciones en clave histórico-biográfica, pero también alegóricas, herméticas, alquímicas y místicas.

Sobre la traducción

En 1987 publiqué una traducción métrica de los *Sonetos* siguiendo el patrón del soneto inglés. Veinticinco años después volví a traducirlos apelando a la modalidad del castellano rioplatense. Es un trabajo experimental. Que las traducciones rioplatenses de los *Sonetos* hayan seguido la norma literaria peninsular tiene que ver con dos conceptos. En primer lugar el prestigio de la norma académica en la lengua escrita: por ejemplo, la exigencia escolar y, por supuesto literaria, —hasta no hace tantos años en la Argentina— de la forma “tú” o “Ud.” para cualquiera forma escrita, aunque se consintiera la forma

“vos” para la lengua oral. En el fondo, la cuestión se remite a las polémicas sobre la independencia de la lengua, con Sarmiento como figura predominante; atraviesa la generación del ochenta y recurre en las vanguardias. La traducción, es decir, la literatura “no original”, acude mayoritariamente a las formas literarias consagradas; y aun cuando acuda a formas marginales, es más bien cautelosa a la hora de incurrir en formas sub-estándares.

En segundo lugar, para el caso de Shakespeare, se asiste a un fenómeno adicional. Es la Bardolatría, que puede definirse como la atribución de una intangibilidad al poeta de Stratford. Esta recepción tiene relación con una actitud hiper-reverente *avant la lettre*, que inhibe y entorpece la vital percepción de su humor, de su tono, de sus dobles y triples sentidos y, lo que considero más medular, del enjuiciamiento poético de praxis poéticas ajenas y propias. El concepto de parodia y de autoparodia aplicado a los *Sonetos* ofrece el sustento más sólido para el experimento.

Pero el voseo, desde el punto de vista sociolingüístico, no es un simple cambio de pronombres: existe un tono, un color, que a falta de mejor denominación llamaré irreverente, al menos con respecto a las prácticas poéticas sancionadas por las traducciones habituales. En otros casos la incidencia de la frase coloquial, hecha, estereotipada, refuerza esa sensación de “libertad” que la aleja de la dicción de los *Sonetos* publicados en otras traducciones. Se podrá ver que el efecto “antipoético” se da en algunos casos por la elección de frases coloquiales; en otros, por un ritmo algo descuidado y en otros, por la combinación de los dos anteriores.

En el aspecto estilístico y sintáctico la sensación de coloquialismo se crea por medio de pronombres pleonásticos y dativos éticos, útiles también para la métrica. Entre las elecciones estilísticas de carácter coloquial se cuentan los diminutivos, que por lo general tienen índole estético-valorativa.

En cuanto a las rimas, en mi traducción anterior procuré la rima consonántica perfecta. En la nueva traducción sigo principalmente el criterio de la consonancia pero permito libertades que hacen a la informalidad a la cual me he referido. También he acogido licencias fónicas con respecto a palabras

que funcionan corrientemente como préstamos: bien miradas, no hay tales licencias en la medida que responden a la recepción demótica de voces extranjeras. Lo que normalmente se evita en una traducción “literaria”, es decir, la frase hecha de uso coloquial, que se reputa vulgar o falta de aliento poético, ha sido deliberadamente elegida. Se ofrecen numerosos ejemplos, a veces de difícil catalogación: “piel y hueso”. “ponés en singular”, “se acaba el cuento”, “mutis por el foro”, “mala pata”, “no pego el ojo”, “hacer la vista gorda”, “se les mueve un pelo”, etcétera.

El ámbito más idiosincrásico en esta traducción está dado por el léxico. Dos aclaraciones deben formularse primeramente:

1. No he echado mano del lenguaje llamado lunfardo, si por tal se entiende la lengua “de la furca y de la gonzúa”, como lo caracteriza Borges.

2. No he echado mano del lenguaje llamado gauchesco.

Mi traducción incluye la voz popular o informal más bien que la culta o formal. Por ejemplo se prefiere “amarrete” a “tacaño” o “avaro”; “pozo” a “foso”; “lindo” a “hermoso”, “tozudez” a “obcecación”; “embarullar” a “confundir”, etc. Empleo “farolear”, “macanear”, “chambón”, “calaver(ear)”, “huesuda” o “parca”, “chuchería”, “matungo”, “chupamedias”, “perejil”, “joder”, etcétera.

Las mismas razones que me han llevado a desechar el lunfardo como tecnolecto me llevan a desechar el empleo de la lengua llamada gauchesca y la propiamente gaucha o rural de la zona del Río de la Plata: no estoy avezado en ninguna de las dos y siempre debe recordarse que la primera es literaria. La introducción de vocativos como “aparcero” o “amigazo”; de expletivos como “ahijuna” o “diánde”, o de imitaciones fonéticas como “ajuera” por “afuera” o “juerte” por “fuerte”, habrían constituido un paso que no estuve dispuesto a dar porque el grotesco del dialectalismo alcanzaría límites más lejanos que aquellos a los que he querido ceñirme.

Los procedimientos de la traducción que propongo se muestran más exitosos en sonetos que por su contenido revelan una situación más grotesca y menos dependiente de imágenes o metáforas. Tal es el caso del soneto 138, dentro de la colección de la Dama Morena, que describe la situación de mutuo en-

gaño consentido entre el enamorado y su amante. La primera corresponde a la traducción de 1987 y la segunda, a la de 2011.

Cuando mi amada jura que no miente
 le creo aunque sé que eso no es cierto,
 así me cree ingenuo adolescente
 en mundanas argucias inexperto.
 Creyendo en vano que ella me cree mozo
 aunque sabe del curso de mis años
 le doy fe a su labio mentiroso
 con que por ambos lados hay engaños.
 Mas, ¿por qué no me dice ella que miente
 y por qué no le digo que soy viejo?
 Porque es de amor costumbre fe aparente
 y en amor la vejez es mal consejo.
 En la mentira yo con ella yago
 y a ambos la mentira nos da halago.

Si ella jura que no me macanea
 le creo aunque sé que no le creo
 de modo que ella un aprendiz me crea
 y en las cosas del mundo poco reo.
 Así creyendo que perejil me cree
 aunque sabe que ya soy veterano
 una fe en su mentira me posee
 los dos mentimos, y los dos, ufanos.
 Pero ¿por qué se calla lo del cuerno?
 y ¿por qué callo que ya soy jovato?
 Porque es mejor mostrarse como un tierno
 y el amor quiere crédito inmediato.
 Nos dormimos los dos en la mentira
 y en la mentira hay algo que nos tira.

En *Venus y Adonis*, *Lucrecia* y *Quejas de una enamorada* Shakespeare emplea el pentámetro yámbico. En el primer caso

y en el tercero agrupa los versos en sextinas de rima *ababcc*. He empleado en mi traducción una sextina semejante, con rimas consonantes, pero en endecasílabos. En *Lucrecia* emplea una séptima más compleja, con un patrón de rimas *ababbcc*. He empleado una séptima semejante con igual distribución de rimas. En *La fénix y el tórtolo* las estrofas son cuartetos semejantes a las redondillas en español. En un volumen publicado en 1989 he proporcionado tres traducciones posibles en versos octosílabos: una, en forma de redondillas; otra, en octavas de rima asonantes y otra, como serie monorrima, es decir, siguiendo el patrón estrófico del romance español.

Mi experiencia como traductor de la obra lírica o lírico-narrativa de Shakespeare hace inviable cualquiera forma de dogmatismo o recomendación. La traducción literaria se alimenta de paradojas y controversias milenarias. En mi caso, entendí que la música es esencial a la obra. Priorizar la música, o la imagen, o el sentido siempre va en detrimento de todos los otros. Esa es la esencia de la traducción. En los poemas traducidos, he preferido que las imágenes se asocien a unos efectos sonoros derivados de la rima, del ritmo, de las aliteraciones, aunque no consten en la traducción todos los correspondientes léxicos de las palabras originales inglesas. Las traducciones han de ser juzgadas según lo que hayan podido llevar a cabo dentro de las restricciones que se ha impuesto el traductor.

SHAKESPEARE, CERCANO Y LEJANO

GRACIELA C. SARTI

Interpretar a Shakespeare, releer a Shakespeare, recrear a Shakespeare; proyectarlo sobre un trasfondo aun medieval (Tillyard, 1943), proclamarlo como nuestro contemporáneo (Kott, 1965), consagrarlo “inventor de lo humano” (Bloom, 1998), analizarlo en clave psicoanalítica (Green, 2005); se nos asegura o bien que fue cripto-católico, o bien que estuvo vinculado a la filosofía hermética (Yates, 1979), o que fue cultor de una conciencia cristiana deudora de los misterios medievales (Auden, 1971) y tantas exégesis más, nutridas de muy buenas razones para afirmar lo que afirman... La empeñada acumulación de verbos y adjetivos adosados a su figura da prueba palpable de una dificultad siempre renovada, la que acaso lo convierta en el autor más apasionadamente discutido de la cultura occidental: Shakespeare plantea un desafío tal vez imposible de resolver.

Como todo autor de canon, como todo clásico, se lo lee ante todo desde dos posibilidades exegéticas que, *simplificando mucho*, podrían ser resumidas en dos grandes líneas: quienes esencializan su figura y su obra subrayando sus aspectos universales, y quienes acusan estos intentos de a-historicidad y pretenden devolverle a los textos los contextos específicos que les corresponden. En verdad, como bien sabemos, unos y otros no ignoran la parte de razón que habita en el discurso opuesto y ninguna de ambas corrientes está exenta de polémicas internas ni se constituye, digamos, en bloque monolítico: ni siquiera es demasiado apropiado denominarlas “corrientes”. La crítica académica describe un movimiento pendular que tan pronto nos acerca como nos aleja del gran dramaturgo, y que tal vez sea inherente a aspectos muy propios de su obra. Será objetivo

de este trabajo trazar un rápido panorama de estas controversias, a la luz sobre todo de los avatares de esta crítica especializada en los últimos treinta años, para contrastarlo luego con dos series de producción de imágenes relativas al siglo XIX y al siglo XX, en orden de replantearnos la posibilidad, o no, de una lectura totalizadora.

Avatares de la crítica académica contemporánea

Entre los antecedentes más notables de estas controversias hay dos autores que, además, han sido largamente leídos en nuestro medio: por un lado, Edward Tillyard, quien en 1943 planteaba, en *La cosmovisión isabelina*, que la época de Shakespeare era aun “sólidamente teocentrista (...) versión simplificada de un cuadro medieval mucho más complejo” (1984: 15) y metafORIZABA ese mundo bajo las figuras alegóricas de la “cadena del ser”, las “correspondencias” y la “danza cósmica”. En su lente, el teatro shakesperiano ha de leerse como producto de la tensión debida a la disolución de ese orden cósmico y su restablecimiento posterior, en el contexto de una sociedad isabelina donde los Tudor “se habían insertado en la constitución de un mundo medieval” (21). Por otro lado se acude al polaco Jan Kott quien, en 1965, publica la primera edición de *Shakespeare nuestro contemporáneo*: más allá de las acusaciones de ingenuidad y el descrédito actual en círculos académicos, relativo a su postura, sigue siendo piedra de toque de muchas realizaciones. (Me consta de modo personal que es el autor al que nuestros teatristas acuden en primer lugar al momento de recrear o montar una escena shakesperiana. Bien que no se reeditara en español por varias décadas, siguió circulando en fotocopias, devotamente consultado). En esta obra, Kott declara sin más que “Shakespeare es como el mundo, o como la vida misma” (2007, 39). Naturalmente, es más que sensato advertir que a un hombre que nació en 1564 y murió en 1616 no podemos llamarlo precisamente “contemporáneo”, y pedir la revisión del apotegma (Dubatti, 2005). Sin embargo, a la luz de los debates de las últimas décadas, queda claro que esta discusión no está saldada.

A comienzos de los años `80, una nueva corriente interpretativa hace centro en el Renacimiento en general y en la

figura de Shakespeare en particular, con el expreso propósito de brindar nuevos modelos superadores de los análisis de tipo formalista: se trata del neo-historicismo, liderado por Stephen Greenblatt y seguido por Lewis Montrose y Catherine Gallagher, entre otros. Estos autores releen las obras poniéndolas en línea con su contexto histórico, pero en plena consciencia de que toda historia es un texto, una construcción cuya pretensión de objetividad es, en última instancia, imposible. Una de las propuestas centrales de este análisis historicista es comparar el teatro shakespeareano con otros textos y documentos de su época: “no se orienta la mirada al centro del dominio literario (...) sino a los “bordes” o “márgenes” de la obra: episodios históricos, relaciones de poder, el tema de la brujería y los carnavales, sumarios de ejecuciones” (Montes Doncel, 2004: 208). La obra se vuelve contingente, ya no es vista desde el placer estético sino como registro del pasado (210) y la cultura se entiende como una trama de “negociaciones, intercambios y circulación” (208). Texto clave de esta vertiente es “Invisible bullets: Renaissance Authority and its subversión”, de Greenblatt, editado en dos versiones –una de 1981 y otra de 1985-. Allí el análisis se centra en la segunda tetralogía correspondiente a los Dramas Históricos, especialmente en *I Henry IV*, para retomar la meneada cuestión de la contraposición entre los personajes del príncipe Harry y Falstaff, en términos de cuestionamientos de un poder real luego reconstituido; más específicamente, en términos de actos de “subversión” y “contención” de los que ese Renacimiento habría sido pródigo: “...there is remarkable insistence upon the paradoxes, ambiguities, and tensions of authority, but this apparent subversion is, as we have already seen, the very condition of power” (1981: 57). Esta lectura pone el foco en las obras históricas y su relación con el problema del poder y de la construcción del discurso histórico mismo.

Contra los neo-historicistas se alzaron prontamente las voces de la corriente feminista, señalando el error en que estos habrían incurrido al omitir la consideración de los caracteres femeninos en estas obras. La excepción la constituiría Montrose, quien en “Shaping Fantasies: Figurations of gender and power in Elizabethan culture” (1987), analiza la presencia cultural de la reina como condición de posibilidad del mundo de *Sueño de una noche de verano*: en un esquema ausente de madres, sometido a un poder patriarcal, la figura de Titania

estaría metaforizando las tensiones de una sociedad masculina en cuyo vértice está la presencia dominante de una mujer (en Hidalgo, 1994: 238). Hecha esa salvedad, queda pendiente la consideración del papel femenino en las piezas históricas: “las piezas históricas de Shakespeare están informadas por una ideología de la femineidad de gran alcance en el plano político e individual” (Hidalgo, 1994: 242).

De este somero esbozo por las discusiones shakespearianas de las últimas décadas surge una primera conclusión, muy provisional: habría buenas razones para una polémica cuyo centro se sitúa en dos órdenes de problemas, el problema del género, y la intelección de la historia, particularmente anclada en las dos tetralogías. También, surge una sospecha: si acaso, por historicistas que sean los planteos, no seguiremos en búsqueda de una esencia definitiva, del tipo “Shakespeare es...”.

En 2007, Anthony Nuttall, de la Universidad de Oxford, publica *Shakespeare the thinker*; la sola enunciación del título, con el enfático “the”, parece ponernos en el plano de algún grado de esencialidad. Sin embargo, la posición de Nuttall será abierta, ambigua. Se sitúa más allá del furor neo-historicista, cuyos logros reconoce y con los que dialoga, para señalar que, en verdad, no sabemos qué pensaba Shakespeare sobre cantidad de temas sustanciales como su posición política, su posición religiosa. Dirá que, si bien no podemos entender su teatro por fuera del conflicto de la Reforma –“And we are right to insist that any purely secular representation of Shakespeare’s life or world, any account of the Renaissance which ignores the religious passions of the Reformation, is a falsification” (21)-, también sucede que: “If Shakespeare has been the god of our idolatry for four centuries, it is because he created the scripture for an emerging secular world” (21). En la lente de Nuttall, hay en el teatro shakesperiano un movimiento centrífugo que, partiendo de las condiciones específicas de su época, las supera y se proyecta más allá, una cualidad de inteligencia que sigue siendo releída:

Has no one noticed how, while the scholars increasingly seek to confine the meaning of a play to its immediate historical context, directors and actors are playing Shakespeare in seventeenth-, eighteenth-, nineteenth-, twentieth-, and twenty-first-century dress, and even, on occasion, in “mixed period” settings? (22)

Y esto es así, por esa cualidad de pensamiento más allá de época, que Nuttall supone o intuye haya sido un propósito consciente del autor –cosa que una vez más ni sabemos ni sabremos nunca-. Pero está bien claro que: “He thinks (...) about how pretence can convey truth, or language (by becoming conscious of its own formal character) can actually impede communication. He meditates on the reality in dreams and the unreality in hard politics.” (24)

Shakespeare se nos aparece, entonces, como un autor pro-teico; si hay una esencia en su teatro, es ese carácter de abierto, a un tiempo histórico y transhistórico. En la conferencia inaugural de un congreso sobre Teatro Universal celebrado en 2004, Hugo Bauzá tomaba de Ch. Segal la noción de *laboratorio poético* aplicada a Sófocles, para hablar de una dramaturgia que explora “diferentes normas morales, modelos de sociedad, estructuras políticas diversas, ciertas innovaciones en materia poética” (2005, 23-24). Esta noción puede ser ventajosamente aplicada al tema que nos ocupa. Si esto es así, un somero repaso por algunos actos de recepción y reelaboración de las temáticas subrayadas en la crítica reciente –la pregunta por lo femenino, el problema de la historia-, nos puede dar un acercamiento a la riqueza productiva de este laboratorio poético.

La galería shakespeareana y la imagen femenina (siglo XIX)

Cada época, obvio es decirlo, resemantiza las obras de canon al calor de las preocupaciones que le son propias. La cuestión de lo femenino en Shakespeare no es en absoluto un problema nuevo, aunque haya sido planteada desde diferentes ángulos: exigida a finales de siglo XX como parte de una discusión sobre la relación con el poder, tuvo, durante el siglo XIX, una perspectiva diferente, y es parte sustantiva de la ingente producción de imagen plástica en torno de la obra del dramaturgo.

La “galería shakesperiana” resulta casi inabarcable. Entre finales de siglo XVIII y comienzos del XX, la cantidad de pintura, dibujo y grabado en torno a personajes, obras y al propio autor es tan notable como elocuente. En una clasificación posible y seleccionando ejemplos -exclusión hecha de la ilustración

de libros cuyo volumen supera los propósitos de este trabajo- podríamos dividirla entre:

- Piezas relativas a Shakespeare, su retrato ideal y su época. Por caso: de Angelica Kauffmann, (1741-1807), el *Retrato ideal de Shakespeare*, (ca. 1781, o/tela, 36 x 94 cm, Stratford-upon-Avon, Royal Shakespeare Company Collection) y de John Faed (1819-1902), *Shakespeare y sus amigos en la Taberna de la Sirena*, (1850, o/cartón/madera, 38,1 x 46,7 cm, col. Privada).

- Retratos de actores famosos en celebradas composiciones shakespearianas, como: *David Garrick como Richard III*, por Francis Hayman, 1760, (o/tela, aproximadamente 25 x 35 pulgadas, de The Royal National Theatre and the Shakespeare Memorial Theatre Trust); *George Frederick Cooke como Richard III*, de Thomas Sully, 1811 (o/tela, 60.5 x 95 pulgadas, Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia); *William Charles Macready como Richard III*, de Samuel De Wilde, 1820 (acuarela, aprox. 9 x 15 pulgadas, The Royal National Theatre and the Shakespeare Memorial Theatre Trust); *Priscilla Horton en el papel de Ariel*, 1838-39, de Daniel Maclise (1806-1870) (o/ tela, 67,5 x 54,5 cm, Stratford-upon-Avon, Royal Shakespeare Company Collection); las obras de Edouard Manet (1832-1883) *El actor trágico Rouvière como Hamlet*, 1866 (óleo sobre tela, 187.2 x 108.1 cm) y *Retrato de Fauré como Hamlet*, (1876-77, dibujo, Hamburger Kunsthalle). En esta serie podrían contarse, como caso singular, algunos de los varios retratos que George Romney (1785-86), hiciera de Emma Hart, la famosa Lady Hamilton, en pose de Miranda en *La tempestad*.



Edouard Manet, *Retrato de Fauré como Hamlet*, 1876-77, dibujo, Hamburger Kunsthalle.



George Romney, *Estudio de Emma Hart como Miranda* o/tela, 14 x 15.5 pulgadas, Philadelphia Museum of Art.

- Obras relativas al espacio escénico específico, tanto bocetos escenográficos como reposición de representaciones específicas, con el acento puesto en el dispositivo teatral: por ejemplo, de Charles Pugh, *Foresta*, boceto de escenografía correspondiente a *La tempestad*, IV, 2, de 1821, (acuarela, 13,7 x 22 cm, Londres, University of London Library), o *El proceso de la reina Catalina*, retrato de una representación de *Enrique VIII*, II, 4 por Henry Andrews (1794-1868), de 1831, (o/ tela, 92,7 x 85,7 cm, Stratford-upon-Avon, Royal Shakespeare Company Collection), donde el interés pasa por el desarrollo de la sala, los palcos, el proscenio y la escenografía, antes que por la pieza misma.

- *Reproducción de fragmentos de las obras*, por lejos la parte más numerosa del corpus, constituye una galería casi inabarcable. Se trata tanto de escenas efectivamente desarrolladas en las obras, como de otras que son evocadas por el relato de algún personaje: la pintura le da curso aquí a aquello que el texto sugiere y lo desarrolla con todo vigor. Se elige tan solo un ejemplo de este segundo grupo:

Tan solo un pasaje rápido por las imágenes de esta extensa galería permite visualizar cómo, del romanticismo al prerrafaelismo, del decadentismo victoriano al paisajismo francés, y aún a expresiones de la renovación pictórica surgida entre mediados y finales de siglo XIX -los ejemplos de Delacroix, Manet, Corot, y Odilon



Philip H. Calderon, *El joven Lord Hamlet*, 1868, o/tela, The Collection of Mr. and Mrs. Sandor Korein. Notable, aquí, el desarrollo del relato de Hamlet frente a la calavera de Yorick.

Redon-, todo tipo de tendencias y de calidades artísticas se han ocupado de la obra de Shakespeare, subrayando las más de las veces las aspectos patéticos y fantásticos de su mundo ficcional: el gesto ampuloso, los contrastes de luces y sombras, la creación de un imaginario que pasa a ser, desde el lugar común, un estereotipo. Paradigmático de este desarrollo es la recreación del mundo feérico de *Sueño de una noche de verano*,

que tiende a desconocer los aspectos más animalescos del bestiaro del texto, instalando lo que atinadamente David Daniell llamó “gasa con Mendelsohn” (1997).

Párrafo aparte merece, en esta galería, la sucesión de personajes femeninos. Claramente dicotomizados en mujer-ángel / mujer-demonio -correspondientes a los modelos de María/Eva, tematizados entre otros por E. Bornay (1988)-, tienen en Lady Macbeth y Miranda buenas representaciones de esta polaridad tan típica del periodo: naturalmente a la primera le corresponderá cargar con todos los temores decimonónicos respecto de la seducción femenina como vehículo de destrucción. Los ejemplos de Henry Füssli en *Lady Macbeth*, 1764, (o/tela, 160 x 221 cm, Louvre) y *Lady Macbeth y las dagas*, (o/tela, 1822, Tate Gallery), o de Gustav Adolphe Mossa, *Lady Macbeth, o La mujer con esqueletos*, (acuarela, 1906)-, son buenos exponentes de esta vertiente. Por su parte, las *Miranda*, Sir Francis Dicksee, 1876 y de John W. Waterhouse, 1916, (o/tela, 98x136 cm), ilustran un imaginario de la castidad y la docilidad frente al designio paternal, que tan claramente encarnan en el personaje de la hija de Próspero en *La tempestad*.

Sin embargo, la figura clave de esta galería femenina es Ofelia. La cantidad de imágenes dedicadas a este personaje permite postular una auténtica moda, una suerte de “ofeliomanía” decimonónica. El motivo de preferencia es el de la muerte en sus instancias previas, escena que en la obra se relata, no se representa: la pintura la resuelve en una figura por lo general esbelta y lánguidamente vestida de blanco, de cabellos sueltos y coronada de flores. Naturalmente poca relación tiene esta imagen con lo que se habrá podido ver en el teatro del Globo hacia 1601 o 1602. Pero, a partir de estas pinturas del siglo XIX, será un auténtico ícono. Se conjuga en la fuerza de estas imágenes la doble lectura posible respecto de Ofelia: su doncellez dudosa, las alusiones con que se la rodea de referencias cruzadas a la sexualidad y la muerte. “Allí fue ella, con fantásticas



Antoine August Hebert
Ofelia, 1876
o/panel, Museo Hebert París

guirnaldas/ de ranúnculos, ortigas, margaritas y esas largas flores purpúreas/ a las que los pastores liberales dan un nombre grosero/ pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difuntos” IV-7, vv. 169-172 (trad. Costa Picazo, 2004: 134). Ofelia es, en esta construcción, la novia de la muerte y esto fascinó al siglo XIX: el anudamiento de sexualidad, locura y muerte en un exterior cándido la transforma en figura preferida donde recorrer las contradicciones y ambigüedades que el siglo desplegabá en torno de lo femenino. La famosa de estas Ofelias es, naturalmente, la de Sir John Everett Millais, de 1851-2, (o/tela, 76x111 cm, Tate Gallery, Londres), pero está muy bien acompañada, entre otras, por las de Eugène Delacroix (*La muerte de Ofelia*, 1853, o/tela, 23 x 30,5 cm, París, Musée du Louvre), Thomas Francis Dicksee, (1861, colección particular), Arthur Hughes, (1863-4, o/tela, 94x59 cm, Toledo Museum, Ohio), George Frederick Watts (1864, 25 x 30 pulgadas, Watts Gallery, Londres), Pierre August Cot, (1870, o/tela, 125x78 cm, colección privada), Antoine August Hebert, (1876, o/panel, Museo Hebert París), Jules-Joseph Lefebvre, *Ofelia*, (1890, o/tela, colección particular), John W. Waterhouse, (1894, o/tela, 49x2 pulgadas, colección particular), Lucien Levy-Dhurmer, (1900, pastel, 43x50 cm, colección particular), Henri Gervex, (o/tela, 62x72 cm, colección particular), John Waterhouse, (*Estudio para Recogiendo pimpollos u Ofelia*, ca. 1908, o/tela, 79x59 cm) y Odilon Redon, (*Ofelia*, pastel, 1900 y *La niña predestinada (Ofelia)*, o/tela, colección particular).



Thomas Francis Dicksee
Ofelia, 1861
Colección Particular

Estos desarrollos pictóricos tenían también un correlato ensayístico; entre ellos, destaca tempranamente el de Mrs. Anna Jameson, quien había presentado un volumen al respecto ya en 1832: *Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical*, reeditado en 1901 bajo el título *Heroínas de Shakespeare*, -publicado por J. M. Dent (London) y E. P. Dutton (New York), con ilustraciones de R. Anning Bell-. “Todavía hoy es considerado una de las mejores piezas de la crítica romántica. (...) La “nueva mujer” que estaba emergiendo necesitaba

de una identidad que la distinguiese (...) modelos que por no encontrarse en la vida, (...) debe imitar los modelos femeninos encontrados en las comedias de Shakespeare” (Garín, 1983: 33-34). Estos modelos serán, según Jameson, los del carácter intelectual (Rosalinda, Beatriz), apasionado (Julietta, Viola, Ofelia), o dominado por el sentimiento moral y los afectos (Desdémona, Cordelia). Si bien las preguntas que evocan estos caracteres y las construcciones de sentido que producen están muy lejos de las aproximaciones desde el género en el siglo siguiente, está claro que lo femenino ha sido una preocupación de larga data en la exégesis del teatro de Shakespeare. Y es notable que, dado que en la lente de Anna Jameson la comedia proporciona los modelos a seguir, sean los caracteres fuertes de la Rosalinda de *Como gustéis* o la Beatriz de *Mucho ruido y pocas nueces* quienes tengan la primacía.

Shakespeare en el siglo XX: el cine y la historia¹

La pregunta por la construcción del discurso histórico en relación con el poder tiene un lugar de excepción en el vínculo entre Shakespeare y el cine del siglo XX. Tildar ese vínculo de meramente prolífico, es pecar de cortedad. Sencillamente, no hay autor con mayor cantidad de transposiciones ni mayor variedad de enfoques en ese acto de transposición, desde los inicios del cine y hasta nuestros días. Todos los géneros se lo han apropiado –del *western* a la comedia musical, del *thriller* a la ciencia ficción- y lo han hecho de todo modo posible -desde el respeto reverencial a su figura de canon por antonomasia, a la parodia desenfadada, la versión no declarada, la relectura desde la “baja” cultura-. Ese largo romance tiene también una historia de flujos y reflujos y de hitos reconocibles.

Ante todo, las primeras filmaciones sobre este autor no fueron otra cosa que el intento de salvaguardar o documentar interpretaciones o puestas de éxito prestigiosas, como es el caso de la cinta basada en Shakespeare más antigua conservada, unos minutos de la famosa actuación de Sarah Bernhardt para *Hamlet* -esta práctica continúa hasta nuestros días: por

¹ En este punto se retoman y sintetizan consideraciones trabajadas en dos textos previos, Sarti (2012 y 2013)

ejemplo, el potente *Ricardo III* de Richard Loncraine, de 1996, es la reelaboración fílmica de una celebrada puesta teatral de Ian McKellen-. Junto a este tipo de film surgieron otros que, en los contextos del llamado cine primitivo, aprovecharon de la eficacia argumental y la universal difusión de los temas shakesperianos para desarrollar una narración fragmentaria, pero inteligible para el espectador. En un período donde el relato fílmico recurría a “modelos temáticos”, lo emblemático de las piezas de Shakespeare más conocidas ofrecía un modelo paragonable, por ejemplo, al de las historias bíblicas, que fueron recurrentes. Pero, a partir de la codificación de la escala de planos y el desarrollo de la gramática fílmica, comienza una segunda fase de este diálogo. En el esplendor del cine mudo el drama de Shakespeare pasa a ser una fuente nueva: omitido allí el peso sustancial de la palabra, reaparecen con todo vigor la multitud de acciones del drama isabelino. Pero, además, esas acciones se revelan particularmente ricas a la hora de las más diversas relecturas. Un caso paradigmático es el *Hamlet* de Asta Nielsen, una peculiar versión donde el príncipe de Dinamarca es en verdad una princesa travestida. Duelos, viajes, naufragios, batallas, traición y seducción, pueblan los encuadres de estas transposiciones relegando el texto a algún intertítulo destacado.

La que podríamos considerar una tercera fase comienza con el desarrollo del cine sonoro. La posibilidad de reponer la voz del actor hace que, en principio, predominen las versiones “fieles” al verso shakesperiano, el respeto por el referente textual, por la palabra reinstalada en la acción. A partir de la década del '40, estas transposiciones caen bajo la impronta de dos influencias notables: la de Laurence Olivier, tras del clamoroso éxito y del Oscar otorgado a *Enrique V*, de 1944, y la inmediata de Orson Welles, quien lleva a la pantalla en 1948 un *Macbeth* fiel en letra y espíritu a la fuente teatral, como ocurrirá luego con *Otelo* y, de modo muy peculiar, con *Campanas a medianoche*. Uno y otro autor se mantienen en la doble cuerda del respeto por la fuente teatral y el desarrollo cinematográfico: profundidad de campo, fundidos y puesta de cámara igualan en eficacia la sonoridad del verso y el *gestus* del actor. La película de Olivier dispara un primer momento de auge de transposiciones shakesperianas. Curiosamente, un segundo momento similar de revitalización se producirá tras el suceso inesperado de

un nuevo *Enrique V*, esta vez el de Kenneth Branagh en 1989 (Rosenthal, 2006): notable que sea por dos veces la pieza que cierra el ciclo de las tetralogías históricas la que alcanza semejante difusión en las pantallas.

Tomaremos el primero de los casos, el *Enrique V*, de Laurence Olivier de 1944, con su consiguiente “construcción de historia”. El éxito fue clamoroso y los premios, destacados: en 1946, Olivier recibe un Oscar -premio especial- por esta película y nominaciones como productor y actor principal, así como nominaciones para la música de William Walton y el diseño de arte de Paul Sheriff y Carmen Dillon. Es que en esta obra se cifraban hechos recientes y su épica confluía con otra épica epocal: el final de la Segunda Guerra Mundial. Efectivamente, la arenga “otra vez por la brecha”, con que el joven rey alentaba a su ejército en el norte de Francia, ante el puerto de Harfleur, fue recitada por Olivier para la tropa acantonada que preparaba el desembarco de Normandía. Con lo que los versos “¡Otra vez por la brecha, queridos amigos, otra vez/ o tapiemos la muralla con nuestros ingleses muertos!” (Acto III, escena I) se resignificaban como revancha de la derrota y el retiro de Dunkerque y como reivindicación del papel de Inglaterra en la resistencia contra el avance alemán en Europa. Este ángulo de lectura está patente en el film, pero no es el único.

A. Stott ha destacado el diálogo que la película entabla con las nociones de historia e historicidad, en la selección y el subrayado de algunas escenas particulares (1999). La historia como fruto de una construcción y una interpretación, no fijadas *a priori*, aparecen como trasfondo del discurso principal. En ese sentido, se vuelve crucial el tratamiento de la escena de lectura de los supuestos derechos del rey inglés sobre el trono de Francia. El texto, de por sí paródico, se potencia en la enunciación de un emisario que confunde los papeles, los deja caer, tartamudea su incomprensible fárrago de “documentos”, para terminar concluyendo que resulta “clara como el día” esta pretensión, que fundamenta la inminente invasión. El rey observa, divertido, esta farsa sobre sus discutibles derechos al trono de Francia y a la inminente campaña militar.

A este juego se suman los niveles discursivos que propone el film. Si la historia es relato y construcción, la película indaga sobre los lenguajes posibles que la encarnan. Se inicia con

la reposición del ámbito de representación, el Teatro del Globo, con su escena y sus detrás de la escena, y la presencia del Coro, tal como lo escribió Shakespeare, personaje que introduce la acción y la lectura heroica, llamando a la complicidad del espectador.

Pero luego, cuando la trama de la guerra avanza y se desata la campaña militar, se pasa al verosímil fílmico por mediación de otro acto de representación, la pintura. Y la cita es a algunos frisos medievales y, sobre todo, a las miniaturas de los Hermanos de Limbourg (siglo XV), cuyos castillos y paisajes brindan los fondos de algunas *matte painting*. Estos fondos se corporizan en tercera dimensión en algunas escenas de talante alegre, cortesano, como las que tienen por protagonista a la princesa Catalina, la futura reina de Francia e Inglaterra: tonos pastel y castillos de ensueño para la dama y su entorno.

Para las escenas épicas, en cambio, se guarda una resolución no pictórica, dejando al juego del montaje y el movimiento de cámara el peso de la acción y de la construcción de sentido. Así, el memorable pasaje de la arenga en Harfleur, donde al sonido constante del mar, que nos recuerda el acto de desembarco, se sobrepone la dicción vibrante de Olivier y una cámara que se eleva desde un plano americano del rey a caballo, hasta una posición en picado que lo incluye entre su tropa: las palabras convencen, abrazan a los subordinados. La escena se resuelve con el ingreso del tropel de soldados corriendo hacia la brecha, todos-uno tras el discurso real.

El teatro dentro del cine -al que se vuelve en la última escena-, la pintura, el dispositivo cinematográfico, confluyen en la construcción de una historia que fagocita otras, menores: las dudas de los soldados y del propio rey la noche previa a Agincourt, el desastrado final de la vieja pandilla de amigos, la humillación de Falstaff, todo se subsume en el acto celebratorio final. La película por un lado selecciona los aspectos más positivos de protagonista; por el otro, subraya la ficcionalidad del discurso histórico al tiempo que lo reivindica en una épica resemantizada. "Hoy, como ayer; el espíritu de esos gloriosos ancestros renace en nuestros días" dice la placa de homenaje.

Opuesto es el discurso que encontramos en *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, 1966) de Orson Welles. Obra atípica que elige, como Olivier y otros, respetar la palabra de

Shakespeare, pero instaura un recorrido particular, un acto de ensamblaje que se constituye en profunda relectura. Welles no elige una obra, elige un personaje, Falstaff. En función de esa elección retoma *La primera parte de Enrique IV* y *La segunda parte de Enrique IV*, y tan sólo el comienzo del *Enrique V*; es decir, todo aquello que compete al personaje del gran bufón, del viejo lord borrachín venido a menos y su filosofía antiheroica.

La película fue filmada en España, en escenarios naturales y en blanco y negro. Naturalmente, quien encarna a Falstaff es el propio Welles. Una y otra vez lo ha señalado la crítica, enamorada del personaje: sir John Falstaff, truhán, estafador y ladrón de poca monta, cobardón y ruidoso, que opone al discurso del honor el elogio de la botella de jerez, en suma, la antítesis del caballero, muere por amor. Ama al príncipe como a un hijo, se siente “hechizado” por su figura —“¡Que me cuelguen si el tunante no me ha dado algún filtro que me obliga a amar-lo!”, declara-, y no sabe ver las señales inequívocas de que éste es, en realidad, una buena ejemplificación de *El Príncipe* de Machiavelli, influencia más que evidente en estas obras históricas. La elección de Welles será la de acentuar este amor no correspondido.

Ya los títulos se presentan de un modo peculiar: sobre un fondo de paisaje bélico se recortan imágenes de ahorcados. Si este film nos va a hablar desde la historia de un personaje, lo particular se recorta sobre el trasfondo de la gran historia como tapiz amenazador, cruel.

También aquí se recurre a la evidencia del recurso narrativo, al relato dentro del relato y al teatro dentro del cine, pero por partida doble y de juego de opuestos. Previo a los títulos, Welles elige iniciar su película extrapolando la escena segunda del acto III de *La segunda parte de Enrique IV*. Allí, Falstaff dialoga con dos viejos jueces de paz, Shallow y Silent, a quienes está a punto de estafar. La escena tiene un tono bufo, de burla del discurso de estos personajes torpes que recuerdan los viejos días, lo mucho que han visto: “Hemos escuchado las campanas a medianoche”. Pero en la versión fílmica el tono cambia, se vuelve melancólico. Falstaff y sólo uno de los viejos caminan por un paisaje nevado y desnudo. Entran a una cabaña modesta, se sientan a la luz del fuego. A partir de aquí, el recuerdo de los grandes días, y de las campanas a medianoche, se transfor-

ma en marco del relato. Leeremos la conmoción política que se narra de inmediato, las batallas, las intrigas palaciegas, como parte de este recuerdo de dos viejos junto al fuego.

Luego, entre las andanzas de Falstaff y su adorado Harry -o Hal, como también lo llama cariñosamente-, la escena de teatro dentro del teatro, de la que Welles saca el mayor partido posible. El escenario es un burdel. Un delegado de la corte viene a amonestar al príncipe y lo conmina a presentarse en palacio. Tras su partida, Falstaff propone representar el futuro encuentro entre padre e hijo: es una burla, pero también un juego de espejos. Falstaff, que ama a Harry como un padre, simula ser su padre el rey, con un almohadón o un cacharro por corona, entre las risas de todos los presentes. Aprovecha la ocasión para hacer el elogio de sí mismo, el mejor compañero que ese hijo puede tener. Luego, intercambian papeles. Allí Hal hace una diatriba contra Falstaff, la escena culmina con una orden real: "Lo destierro". La burla es prolepsis y el juego se ha vuelto serio. El cruce de miradas, el cambio en las voces, repentinamente serias, anuncian el rechazo final, que llevará a la muerte del viejo sir John.

Entretanto, el film selecciona también aquellas escenas donde el futuro rey, tras reencontrarse con su padre enfermo, demuestra su ambición al apropiarse antes de tiempo de la corona, y recibe, ahora sí, las lecciones de astucia política de las que se ha hecho merecedor: mantener desunidos a los enemigos y también a los aliados, fortalecer el poder mediante un conflicto externo; nada más alejado del mundo de sir John.

Tras la humillación pública, la escena final. Falstaff muere y asistimos a su modesto sepelio, contra el fondo de un paisaje desnudo y barroso. La cámara en picado toma la carreta que lleva sus restos, empequeñeciéndola. Mientas esto sucede, escuchamos la voz de John Gielgud, quien había encarnado a Enrique IV y ahora lee un fragmento de las crónicas de Holinshed: justamente aquél que ensalza la gloria de Enrique V, el esplendor de sus conquistas, sus virtudes de soberano, su generosidad en la amistad: efecto anempático, si es que puede extrapolarse el concepto a esta confrontación de imagen y palabra. Al tomar la fuente histórica primaria de Shakespeare y contrastarla con la caída del personaje individual y popular -¡y nadie más individualista y popular que Falstaff!-, el guión

ironiza, potencia el texto en un gesto también muy “shakesperiano”. La toma se cierra, desplazándose hacia arriba, en un paisaje de murallas almenadas: economía de recursos sumamente efectiva, para cifrar ese poder que cierra sus bastiones y establece el texto histórico. La voz de Gielgud es ahora la de la Historia, que construye sus certezas y valores fagocitando los relatos y las vidas de quienes han creído ser partícipes y testigos de grandes cosas, de grandes días. Y su hegemonía ya no se justifica en heroicidad alguna, es pura practicidad vuelta razón de estado.

Es interesante constatar que, más allá de los avatares de la crítica, el discurso artístico haya sabido subrayar desde hace largo tiempo, en la inteligencia de los textos shakesperianos, muchas de las preocupaciones que se nos aparecen como puramente actuales. Y no necesariamente trasgrediendo esos textos, sino acentuando algunas de las facetas que este laboratorio poético propone, como ocurre con los films de Olivier y Welles. Shakespeare no es nuestro coetáneo, pero tal vez haya tenido la plasticidad de volverse congenial a diversas épocas. Lo que hace que todo intento de encerrar su comprensión en fórmulas definitivas, esté, afortunadamente, destinado al fracaso.

Bibliografía

- Shakespeare, W., (1996): *The Complete Works*, Hertfordshire, The Shakespeare Head Press, Oxford Edition, Wordsworth Editions.
- Shakespeare, W., *Obras completas IV. Dramas históricos*, (2009): edición a cargo de Pablo Ingberg, Buenos Aires, Losada.
- Shakespeare, W., *Hamlet*, (2004): traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Colihue.
- Auden, W. H., (1999): *El mundo de Shakespeare*, traducción de M. García, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bauzá, Hugo F., (2005): “Por qué volvemos a Sófocles”, en *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, Política e historicidad*. Jorge Dubatti compilador, Buenos Aires, Nueva Generación.
- Bloom, Harold, (2008): *Shakespeare, La invención del lo humano*, traducción de T. Segovia, Grupo Editorial Norma, Verticales de Bolsillo.

- Bornay, E. (1998): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Daniell, David, (1997): "Shakespeare y las tradiciones de la comedia", traducción de María Cristina Figueredo para la Cátedra de Literatura inglesa, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, de "Shakespeare and the traditions of comedy", en Wells, Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, CUP.
- Dubatti, Jorge (2005), "Shakespeare, ¿nuestro contemporáneo? Reescrituras argentinas de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky", en Dubatti, J., *El teatro Sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Garín, Inmaculada, (1983), "El personaje dramático: ascensión y caída de un concepto a través de la crítica shakespeariana de los siglos XVIII y XIX", en *Atlantis V 2-2, 1983, Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Americanos*, pp. 23-38. (Disponible on-line).
- Greenblatt, S. (1981): "Invisible bullets: Renaissance Authority and its subversión", en *Glypt 8*, 40-61. (Disponible on-line).
- Hidalgo, Pilar, (1994): "La ideología de la femineidad en las obras históricas de Shakespeare", en *Atlantis XVI 1-2, Mayo-Noviembre de 1994, Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Americanos*, pp. 231-268. (Disponible on-line).
- Kott, Jan, (2007): *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, traducción de Katarzyna Olszewska y S. Trigán, Barcelona, Alba.
- Montes Doncel, Rosa E., (2004): "De nuevas sobre el Nuevo historicismo", en *Anuario de Estudios filológicos, Vol. XXVII*, pp. 207-219, Universidad de Extremadura.
- Nutall, A. D. (2007): *Shakespeare the thinker*, London, Yale University Press.
- Stott, Andrew, (1999): "«Ciphers of this great account»: history, historicism, and Laurence Olivier's *Henry V*", en Ríos Carratalá, Juan A. y Sanderson, John D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura : el teatro en el cine : 3º Seminario*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. (Disponible on-line en <http://www.cervantes-virtual.com>).
- Rosenthal, Daniel, (2006): *Shakespeare en el cine*, traducción de A. Bonanno, Buenos Aires, Catálogos.
- Sarti, Graciela, (2012): "Shakespeare en el cine. Relecturas de la historia", en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, ASAECA. (Disponible on-line en <http://www.asaeca.org/actas.php>).

- Sarti, Graciela, (2013): “Transposiciones y transgéneros: Shakespeare en el cine de los Estados Unidos de mediados de siglo XX”, en actas de las *XLIV Jornadas de Estudios Americanos*, Asociación Argentina de Estudios Americanos, Buenos Aires, Rolando Costa Picazo y Armando Capalbo editores.
- Tillyard, E. M. W. (1984): *La cosmovisión isabelina*, F. C. E. México.
- Yates, Francis A., (1992): *La Filosofía Oculta en la Época Isabelina*, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México, FCE.

ENTRE PRESENCIA Y RECUERDO

Consideraciones sobre el *Journal* de Eugène Delacroix

PABLO CAPITANI

Presentación

Eugène Delacroix¹ fue un pintor que presencié uno de los períodos más inestables de la historia francesa, y convivió con un movimiento profundamente marcado por su tiempo: el Romanticismo. Entre revoluciones y contrarrevoluciones, alianzas y traiciones, París se encontró envuelto en décadas marcadas por la inestabilidad y el arribismo. Como su contexto parisino, la vida y obra de Delacroix se caracterizan por la tensión y la contradicción. De la misma manera, estudiar al maestro es una tarea que se emprende, pero que su progresión, por momentos, deviene inasible dada la profusión de su obra, sus contrastes y su compleja evolución. Charles Baudelaire lo define de esta manera:

“Había en Eugène Delacroix mucho de *salvaje* (...), se hubiese podido decir, un cráter de volcán artísticamente disimulado por un ramo de flores”².

¹ Nació el 26 de abril de 1798, en Charenton-Saint-Maurice (Seine); y murió el 13 de agosto de 1863 en París.

² «Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du sauvage (...) On eût dit un cratère de volcan artistement caché par des bouquets de fleurs». Charles Baudelaire, «L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix» en *Pour Delacroix*, Ed. Complexe, Paris, 1986.

Durante la mayor parte de su vida, el artista llevó adelante el proyecto de un diario personal, dividido en dos segmentos: el llamado “de juventud”, que abarca de 1822 a 1824; y el llamado “de madurez”, entre 1847 y 1863. El documento, de escritura no siempre constante, nos presenta al hombre íntimo, distinto del personaje público de los salones parisinos. Sin embargo, los especialistas de Delacroix están divididos con respecto a la intención del maestro de llevar adelante su *Journal*. Algunos, como Guy Dumur³, proclaman un deseo indirecto de notoriedad; mientras que otros, entre ellos Anne Larue⁴, sostienen que el manuscrito es una expresión de la interioridad. He aquí una primera tensión: ¿cuál fue el propósito de escribir un *Journal*? Según sus propias palabras, el día en el que comienza a escribir su diario, el artista afirma:

Pongo en obra el proyecto, tantas veces intentado, de escribir un *Journal*. Lo que profundamente deseo, es de no perder de vista que lo escribo para mí sólo; seré, pues, auténtico, eso espero. Así seré mejor⁵.

Sin embargo, tampoco es posible sostener una lectura ingenua de la obra. Delacroix fue un hombre consciente del medio parisino de comienzos del s. XIX, de sus influencias y conveniencias, y supo sacar provecho del mismo. Si bien es cierto que algunos reconocimientos no fueron inmediatos, como la elección a la *Académie Française*⁶, otros surgieron de las oportunidades generadas por sus relaciones que le valieron importantes encargos por parte del Estado⁷. Un dato es cierto, en

³ Guy Dumur, *Delacroix, romantique français*, Paris, Mercure de France, 1973.

⁴ Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le Journal de Delacroix*, H. Champion, Paris, 1998.

⁵ «Je mets à exécution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul ; je serai donc vrai, je l'espère. J'en deviendrai meilleur». Eugène Delacroix, *Journal*, entrada del 3-IX-1822, en Michèle Hannoosh, t. I, José Corti, Paris, 2009, p. 77.

⁶ La elección de Eugène Delacroix al Intitut de France, luego de siete intentos, fue el 10-I-1857, en el sillón n° 13.

⁷ Por ejemplo, la decoración de la Biblioteca del Palais-Bourbon (1838-1847), la Biblioteca del Sénat (1840-1846), la Galería de Apolo en el Louvre (1850-1851), el Salón de la Paz en el Hôtel de Ville de París (1851-1853), etc.

1822, año en el que comienza su *Journal*, presenta en el *Salon* del 24 de abril, su obra *Dante et Virgile aux enfers* que le dio fama y reputación a la temprana edad de veinticuatro años.

El *Journal* como evento histórico

Así pues, el *Journal* de Eugène Delacroix presenta una intensa variedad de problemáticas; sin embargo, dos de ellas tienen una consideración particular: el *Journal* como “evento histórico” y como “evento literario”.

Como evento histórico, el *Journal* de Eugène Delacroix fue editado tres veces: en 1893-95, en 1932 y en 2009, poseyendo, cada una de ellas, un perfil propio. Delacroix muere el 13 de agosto de 1863, el 30 de junio de 1864, el ama de llaves Jenny Le Guillou le entrega a Constant Dutilleux, con o sin la autorización del maestro -nunca lo sabremos con seguridad- diversos objetos y recuerdos de Delacroix, con la intención de realizar una futura publicación. El legatario universal de Delacroix fue Achille Piron, por lo tanto, dicho paquete debía pertenecerle; sin embargo, Jenny se niega a entregarlo considerándolo de su propiedad por haberlo salvado del fuego, según afirma una nota que ese día escribió el mismo Dutilleux: “las notas escritas por el maestro, salvadas por ella del fuego donde Delacroix quiso tirarlas, pocos días antes de su muerte”⁸.

En cuanto a la primera edición, Constant Dutilleux, una vez repuesto de su asombro por semejante presente, guarda el conjunto entregado por Jenny y confía la colección a su sobrino Alfred Robaut, éste realizará dos copias de los documentos. Impresor y litógrafo, Robaut será el primero en realizar un catálogo completo de la obra del artista. La edición original del *Journal* fue preparada por Paul Flat y René Piot; publicada en tres tomos por la Editorial Plon en 1893-1895. Para la primera edición, Flat se basó en la segunda copia de Robaut dado que, luego de copiar los manuscritos, la mayor parte de los originales se perdieron; de este modo, gracias a las copias de Robaut, la primera edición del *Journal* ve la luz. El trabajo de Robaut

⁸ «Les notes écrites du maître, sauvées par elle du feu où Delacroix voulait les jeter quelques jours avant sa mort». Cfr. M. Hanoosh, op. cit., ver nota nota n° 59 en la p. 41 y el texto completo en al Anexo n° 4, pp. 72-73.

posee lagunas metodológicas, pero conserva el mérito de ser el primer intento de transcripción -por momentos la escritura de Delacroix es ilegible-, y de sistematización de las innumerables y caóticas entradas escritas por el artista.

En lo que concierne a la segunda edición, André Joubin, 40 años después, publica el *Journal* en 1932; esta versión consta de tres volúmenes más un suplemento. Para esta edición, una serie de originales presentes en la primera edición, fueron extraídos⁹. Sin embargo, la segunda edición se vio aumentada por documentos procedentes de diversos fondos ausentes en la primera; Joubin reorganiza los documentos utilizando, por un lado, los originales entonces existentes y, por otro, en los años carentes de manuscritos originales, la copia reproducida a partir de la primera versión (Flat). Esta versión fue reimpressa en 1950, con nuevas correcciones y adiciones compiladas por Joubin. En 1981, se realizó una nueva reimpresión sin grandes cambios. Finalmente, en 1996, un último intento, sin cambio alguno.

La tercera y última edición se publica en 2009 y se establece a partir de los manuscritos originales existentes en la biblioteca del Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) correspondientes a la Colección Doucet¹⁰. Habiendo comenzado su investigación en 1991, la autora de la tercera edición, Michèle Hannoosh¹¹, basó su trabajo en el respeto de la integralidad del manuscrito, en las prácticas editoriales corrientes, es decir, la tercera edición presenta *todo* y *sólo* lo que se encuentra en los manuscritos originales.

El *Journal* como evento literario

En cuanto a la problemática del *Journal* como evento literario; es importante considerar que el “diario íntimo”, como género literario general ha sido considerado como una modalidad heterogénea e irregular generada por la carencia de una sistematización más o menos rígida, como el resto de los géne-

⁹ Cfr. Michèle Hanoosh, op. cit., p. 57.

¹⁰ Cfr. B.A. ms. 247 (1822-24) ; ms. 253 (1847-63), en M. Hannoosh, op. cit. p. 58.

¹¹ Michèle Hannoosh, es actualmente profesora en la Universidad de Michigan, en Estados Unidos.

ros habituales en literatura. Escrito en la intimidad, el diario se circunscribe dentro de los límites de la identidad personal, de su tiempo y de su experiencia.

Cuando Delacroix comienza su *Journal*, 3 de septiembre de 1822, la literatura diarista carecía del éxito que experimentó a mediados del s. XIX; no predominaba una estructura o un protocolo, como posteriormente lo harán Maine de Byran o Byron. Este deseo común, propio de la generación romántica, no es visible en el *Journal* de Delacroix, dado que, en ese momento, aún no era una moda o tendencia instalada. Iniciado pocos meses después de la presentación del cuadro que lo hiciera famoso a tan temprana edad, el *Journal* comienza como una compensación íntima a la exposición pública ejercida por la pintura¹².

Una tensión ética, pues, impregna la empresa: la escritura actualiza, justifica y corrige, o, como dice el artista, ayuda a ser mejor (*devenir meilleur*¹³). Así como la pintura despoja al artista que la crea, la escritura recompone, recuerda, reapropia. Este “volver” en el tiempo, por la escritura de lo pasado, fija la memoria que atesora los recuerdos. Anotar, copiar, recopiar es la reconstitución fragmentaria de lo vivido; como una analogía entre el gesto del pintor, que copia a los grandes maestros con la intención de apropiarse de su técnica, y el gesto del escritor que fija en el *Fragmento* su experiencia: ambos gestos son una reapropiación gráfica que quiebra el tiempo, es decir, la experiencia vivida en el pasado, para volver a ser presente. Surge así, la naturaleza melancólica de la escritura diarista.

Relación de tensiones

El juego de contradicciones planteado por el escrito, se declina en la tensión entre las “variaciones”¹⁴ y la necesidad estética de unidad de la obra. Delacroix llama “variaciones” tanto a la inconstancia en el propósito de escribir como a sus constantes cambios anímicos; dicha tensión, entonces, genera el eje princi-

¹² Cfr. Guillerme, Jean-Pierre, *Couleurs du noir. Le Journal de Delacroix*, Press. Univ. de Lille, 1990, p. 13.

¹³ « J'en deviendrai meilleur », cfr. Hannoosh, op. cit., 3-IX-1822, p. 77.

¹⁴ « Ce papier me reprochera mes variations. Je le commence dans d'heureuses dispositions », cfr. Hannoosh, op. cit., 3-IX-1822, p. 77.

pal del *Journal* de Delacroix. Buscando esta exigencia clásica del efecto unitario, el *Journal* se escribe según la movilidad de las impresiones del momento y, en este sentido, las variaciones se transforman en naturales y reales, confrontándose con la uniformidad estética generada por la tradición clásica, es decir, la repetición de fórmulas. La escritura diarista recoge sueños, ideas y momentos que intenta separar del pasado para revivirlos con su lectura, como lo afirma el maestro: “conservando la historia de lo que experimento, vivo doble”.¹⁵ Por ello, la “unidad” no debe considerarse como una coherencia formal, sino como una búsqueda, una verdad que es tan necesaria como bella. Escribir el *Journal*, a pesar de la falta de disciplina literaria, tendrá la capacidad y la función de ser testigo de una experiencia que se escapa, perdiéndose en el tiempo. Escribir es un acto de memoria, un espacio donde se re-vive lo experimentado.¹⁶

Otra de las contradicciones presentes en el *Journal* es la que opone su deseo de “ser grande”¹⁷ con su ambición por ser reconocido. Desde los comienzos de su escritura, el *Journal* de Delacroix presenta un perfil acentuadamente ético: el maestro afirma que lo escribe “para ser mejor”¹⁸. Como una especie de pacto entre el escritor y el texto, por el cual, al escribir, acontece un autoconocimiento edificante, y cuyo abandono implica la confesión de un acto reprehensible: “este papel me reprochará mis variaciones”¹⁹, dice el 3 de septiembre de 1822. Este propósito se confirma cada vez que la escritura es retomada, después de las variadas lagunas de inactividad literaria. Así, retomar la escritura del *Journal* es sinónimo de progreso, de mejora: «Retomo mi propósito luego de una gran laguna (...) Hoy he tomado algunas buenas resoluciones»²⁰. Sin embargo, toda esta

¹⁵ «En conservant l'histoire de ce que j'éprouve, je vis double» cfr. Hannoosh, op. cit., 7-IV-1824, p. 135.

¹⁶ Cfr. Hannoosh, op. cit., nota n° 143, p. 135.

¹⁷ «Ne négligez rien de ce qui peut vous faire grand», cfr. Hannoosh, op. cit., 31-I-1850, p. 481.

¹⁸ «J'en deviendrai meilleur», cfr. Hannoosh, op. cit., 3-IX-1822, p. 77.

¹⁹ «Ce papier me rapprochera mes variations», cfr. Hannoosh, op. cit., 3-IX-1822, p. 77.

²⁰ «Je reprends mon entreprise après une grande lacune (...) J'ai pris aujourd'hui plusieurs bonnes résolutions», cfr. Hannoosh, op. cit., 15-IV-1823, p. 97.

tendencia moral se confronta con su contexto artístico: el maestro considera a los *modernos* de su época como sentimentales y exagerados, y los condena afirmando: « el estilo moderno es malo. Abuso de la sentimentalidad, de lo pintoresco en todo »²¹. El recogimiento y la retención de la escritura íntima para Delacroix se contraponen con el malestar generado por el “estilo moderno” considerado como ostentosamente sensible y repetitivo.

Se estira todo, se poetiza todo. Se quiere parecer emocionado, penetrado y se cree, erróneamente, que este perpetuo ditirambo ganará la mente del lector dándole una buena idea del autor y, sobre todo, de la bondad de su corazón²².

¿Cómo triunfar y ser reconocido en este contexto, permaneciendo *grande*? Esta retórica demostrativa y ornamental de sus contemporáneos, concibe al arte como una ocasión de auto-complacencia, un protagonismo donde es más importante mostrarse a sí mismo que permitir el surgimiento de la potencia propia de su arte. Esta voluntad documentalista y obsesiva del detalle y de la repetición generan el rechazo: el *detalle* surge como la acumulación que intenta saturar la imaginación. El “estilo moderno”, es decir, el Romanticismo de entonces, en su deseo de verdad, se transforma, por la acumulación de pormenores, en un exceso de verdad, en una moda.

¡Siempre los mismos detalles liliputienses, por los cuales creen dar a cada uno de los personajes algo de impactante! ¡Qué confusión y qué detallismo! ¿Cuál es el sentido de esos retratos de pie de miserables comparsas cuya multiplicidad quita todo interés a la obra?²³

²¹ «Le style moderne est mauvais. Abus de la sentimentalité, du pittoresque à propos de tout», cfr. Hannoosh, op. cit., 12-II-1857, p. 1107.

²² «On allonge tout, on poétise tout. On veut paraître ému, pénétré, et l'on croit à tort que ce dithyrambe perpétuel gagnera l'esprit du lecteur et lui donnera une grande idée de l'auteur, et surtout de la bonté de son cœur», cfr. Hannoosh, op. cit., 12-II-1857, p. 1107.

²³ «Toujours les mêmes détails lilliputiens, par lesquels il croit donner quelque chose de frappant à chacun de ses personnages. Quelle confusion et quelle minutie. À quoi bon des portraits en pied de misérables comparses

La minucia del detalle discursivo no se preocupa de la unidad del conjunto y, sobre todo, no se preocupa por la potencia del efecto de unidad, en la representación. Según Delacroix, es un vulgar realismo que no tiene otro objeto que la curiosidad y no la imaginación; la mera manifestación de una habilidad técnica que reemplaza el ímpetu creador. “Ser grande” retoma así, una nueva perspectiva: ya no implicará el renombre obtenido por la adulación pasajera del espectador-lector, la bajeza del detalle repetido hasta el hartazgo, sino, precisamente, su negación. “Ser grande” será, pues, *sacrificar* el detalle.

La tercera relación de tensiones radica, precisamente, en la confrontación entre el detalle y el *Fragmento*. Lo primero a considerar en esta relación, es la cuestión de la retórica. Según Delacroix, escribir -y pintar-, es transmitir *aquello* que se tiene para decir, antes que *cómo se va a decir*. En arte, dice Delacroix, el pensamiento debe surgir como un primer impulso, sin el molde retórico que estropea envenenando las “mejores aspiraciones”. Cuando un artista carece de esta potencia, se transforma en *retórico* convirtiendo su obra en demostración técnica. De esta manera, la retórica se transforma en un artificio falaz que oculta la insuficiencia del pensamiento y, de esta manera, se abandona a la minucia descriptiva del detalle. Delacroix afirma el 22 de septiembre de 1844:

La retórica se encuentra por todos lados: ella estropea tanto los cuadros como los libros (...) Ella envenena las mejores aspiraciones de [los hombres de letras]²⁴.

El detalle es, entonces, la multiplicación técnica y estéril de la retórica. En el extremo opuesto, pues, se encuentra el Fragmento: descarga brutal del pensamiento en el instante mismo de su origen, que debe ser abandonado a sí mismo, sin la domesticación de la retórica o del detalle. Este es la acumu-

dont la multiplicité ôte tout intérêt à l'ouvrage!», cfr. Hannoosh, op. cit., 27-VII-1858, p. 1253.

²⁴ « La rhétorique se trouve partout : elle gâte les tableaux comme les livres. (...) elle empoisonne les meilleures inspirations des [gens de lettres] ». Cfr. *Eugène Delacroix, Journal*, entrada del 22 septembre 1844, en André Joubin, Plon, Paris, 1996, pp. 869-870.

lación cuantitativa, aquel es el sentido obtenido por la intensidad del momento.

El Efecto Pictórico

La problemática sobre el análisis de la escritura del *Journal* de Delacroix se puede declinar en tres conceptos: el *Efecto Pictórico*, el *Jeroglífico* y el *Fragmento*. Anteriormente habíamos anticipado la intención moral de Delacroix de escribir su diario para “ser mejor” y reprocharse sus “variaciones”; también el abandono de la unidad artística generada por la copia de formas, para, finalmente, dar sentido unitario a la obra por el estilo. Así, el *Journal*, no sólo se escribe con la intención de retener en la memoria lo pasado, sino también como *reapropiación*, es decir, doble vivencia de lo acontecido.²⁵ El *Efecto Pictórico* es, entonces, la consecuencia de esta reapropiación, estimulada por el recuerdo y, a su vez, generada por la obra. El despertar y la identificación de esas imágenes perdidas y recuperadas por la conciencia.

¡Qué adoración tengo por la pintura! El solo recuerdo de ciertos cuadros me penetra de un sentimiento que conmueve todo mi ser, incluso cuando no lo estoy viendo, como todos esos recuerdos raros e interesantes que uno encuentra de tanto en tanto en la vida, sobre todo en sus primeros años²⁶.

La intensidad del *Efecto Pictórico* en la pintura es como un recuerdo de la infancia (“primeros años”), un efecto que se produce por una *ausencia* (“incluso cuando no los veo”), una intensidad que “conmueve el ser” y que se experimenta como separada de toda presencia inmediata.

Ahora bien, para Eugène Delacroix uno de los principales generadores de la intensidad del efecto es la temática del horror del cadáver expuesto como forma de consagración. El tex-

²⁵ Cfr. En este artículo la cita n° 12, p. 4.

²⁶ «Quelle adoration que celle que j'ai pour la peinture! Le seul souvenir de certains tableaux me pénètre d'un sentiment qui me remue de tout mon être, même quand je ne les vois pas, comme tous ces souvenirs rares et intéressants qu'on retrouve de loin en loin dans sa vie, et surtout dans les toutes premières années», cfr. Hannoosh, op. cit., 20-X-1853, pp. 694-695.

to antes citado, proviene de los recuerdos internos del artista -su reapropiación, generados por la mención de ciertas obras de Rubens. Para Delacroix pocos artistas contemporáneos poseían la intensidad de Rubens, entre ellos, Gros y sus batallas, Géricault y su *Méduse*, etc.²⁷; pero todos ellos tenían en común el tópico del horror, generado por la muerte. La escritura diarista, reaccionando ante el horror, ya sea a favor o en contra, se orientará hacia lo *sublime* como dispositivo de proporción que reorganiza y da sentido de unidad:

Hay algo sublime que proviene de la grandeza de los personajes (...) Hay en aquellos [cuadros] de Rubens y en los de Géricault un *no se qué* de estilo miguelangelesco que agrega aún más al efecto que produce la dimensión de los personajes y les da algo de terrorífico. La proporción tiene mucho que ver en la potencia de un cuadro²⁸.

El origen de la intensidad del efecto será, pues, esta tendencia generalmente identificada con lo sublime, pero considerada como índice de articulación de la obra de Delacroix²⁹. La temática de lo sublime no debe entenderse aquí de manera semejante a la dimensión ontoteológica del proto-romanticismo alemán del *Sturm und Drang* o de las publicaciones del *Athenäum*, sino como la experiencia inmediata de la insuficiencia de la razón por enmarcar la vivencia: la razón desbordada se sumerge en la desmesura de lo inasible según sus propias categorías. Esta desproporción de sentido racional se encuentra, sin embargo, dentro de los límites de la imagen, es decir, dentro del espacio donde se encuentra la figura artística, a saber, el *cuerpo*. Por ello, el *Efecto Pictórico* se origina en el cuerpo de la imagen y en la relación que éste mantiene con el espacio; así lo sublime, enmarcado en el espacio corporal de la

²⁷ Cfr. Hannoosh, op. cit., 20-X-1853, pp. 694-695.

²⁸ «C'est quelque chose de sublime, qui tient en partie à la grandeur des personnages. Les mêmes tableaux en petite dimension me produiraient, j'en suis sûr, un tout autre effet. Il y a aussi dans celui de Rubens et dans celui de Géricault un je ne sais quoi de style michelangesque qui ajoute encore à l'effet que produit la dimension des personnages et leur donne quelque chose d'effrayant. La proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'un tableau.», cfr. Hannoosh, op. cit., 20-X-1853, p. 695s.

²⁹ Cfr. Guillerme, Jean-Pierre, op. cit., p. 89-91.

imagen, hace posible su percepción por parte del espectador, en el caso de la pintura, y por el lector, en la escritura. De esta manera, lo sublime percibido se expresa como una confusión inquietante, un desbordamiento de sentido, un temor ante lo indecible. En síntesis, la intensidad del instante es, pues, percibida como lo intangible específico, y se experimenta con el contacto con la obra. Delacroix desarrolla la economía de lo sublime que se orienta a generar en el espectador una exaltación, un proceso que comienza con el horror y el temor percibido por la exposición de la muerte, y que termina en la posibilidad de una respuesta íntima del sujeto que cambia el temor inicial en placer. Lo que comienza siendo percibido como una amenaza para el sujeto, termina consistiendo en una identificación donde el rol y la responsabilidad, es decir, la capacidad previa del sujeto son imprescindibles:

Creo firmemente que siempre mezclamos algo de nosotros mismos en esos sentimientos que parecen venir de los objetos que nos impresionan³⁰.

El *Jeroglífico*

El segundo núcleo presenta la noción de *Jeroglífico*. Ahora bien, el sujeto tiene una responsabilidad que es la de aportar la posibilidad de esta percepción de la intensidad, inquietante y placentera, de lo intangible de la imagen. Como lo habíamos anticipado, en la pintura lo intangible, es decir, el desbordamiento y la desproporción, sucede *en* el cuerpo de la imagen, es decir, en el espacio representado; de esta manera, lo intangible se vuelve tangible, próximo, inmediato. Es a través de esta vía que el sujeto percibe el *Efecto Pictórico*, que lo afecta (*touché*) y se dirige a su memoria:

Esas figuras, esos objetos, que para cierta parte de nuestro ser inteligente parecen la cosa misma, se parecen a un puente sólido sobre el cual la imaginación se apoya para penetrar hasta la sensación miste-

³⁰ «Je crois fortement que nous mêlons toujours de nous-mêmes dans ces sentiments qui semblent venir des objets qui nous frappent», cfr. Han-noosh, op. cit., 20-X-1853, p. 695.

riosa y profunda cuyas formas son, de alguna manera, el jeroglífico³¹.

El *Jeroglífico* conecta, pues, el cuerpo de la imagen con el cuerpo del sujeto. Por un lado, se dirige a la imaginación, constituyendo lo visible en símbolo, en *punte* sagrado (*hierós*) por el cual se mediatiza lo intangible, lo próximo; por otro lado, el *Jeroglífico* se dirige al entendimiento, que constituye el concepto con el cual se designa lo experimentado. La imaginación y el entendimiento así estimulado, traducen el primitivo horror producido por la desmesura, en placer. El *Jeroglífico* mediatiza la sensación más íntima del sujeto, sensación que ya no es visual. La exaltación de la muerte, para Delacroix, motor generador de lo sublime, deviene una promoción de la vida, un sentimiento vital. Como dice Jean-Pierre Guillermin, especialista en el *Journal*: “El gozo más intenso y más íntimo se experimenta en el reconocimiento, por el cuerpo, del cuerpo mismo exaltado por la desmesura”³². El 8 de octubre de 1822, Delacroix escribe en su diario:

Cuando hago un cuadro nunca escribo un pensamiento... ¡Eso es lo que dicen! ¡Qué simples son! Ellos le quitan a la pintura todas sus ventajas. El escritor dice casi todo para ser comprendido³³.

Por un lado, Delacroix se reconforta con la presencia en él de algo más fuerte que su cuerpo: la imaginación; pero, por otro lado, se cuestiona por el estatuto que sus contemporáneos conceden a la pintura. ¿Cómo “ser grande” en una práctica minimizada en nombre del pensamiento discursivo, propio de los “modernos”, cuando el arte se fundamenta en

³¹ «Ces figures, ces objets, qui semblent la chose même à une certaine partie de votre être intelligent, semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hieroglyphe.», cfr. Hannoosh, op. cit., 20-X-1853, p. 696.

³² «La jouissance la plus vive et la plus intime se prouve dans la reconnaissance par le corps du corps même exalté par la démesure.», cfr. Guillermin, Jean-Pierre, op. cit., p. 95.

³³ «Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai point écrit une pensée... C'est ce qu'ils disent!... Qu'ils sont simples! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris.», cfr. Hannoosh, op. cit., 8-X-1822, p. 90.

la emoción y la materia? Es en este punto donde el *Jeroglífico* adquiere toda su dimensión, porque se constituye en ese “puente misterioso” que une el alma del sujeto con la obra de arte, en oposición al derroche verbal del escritor romántico contemporáneo, que se ve obligado a acumular detalles para ser comprendido. El puente tendido entre el espectador y la obra suscita un pensamiento interior, libre de la formulación propia del lenguaje:

En la pintura se establece un puente misterioso entre el alma de los personajes y la del espectador. Este ve figuras de la naturaleza exterior, pero piensa interiormente [con] el pensamiento verdadero que es común a todos los hombres, al cual, algunos dan cuerpo escribiéndolo, pero alterando su esencia desligada (*essence déliée*)³⁴.

A igual que la pintura, la escritura tiene su propio *cuerpo*, pero demasiado pesado como para desligar este pensamiento íntimo cuya esencia se pierde con la formulación del lenguaje. Escribir es ligar lo que es intuido, en primera instancia, como “desligado”, es decir, experimentado íntimamente como “desligado”. Esta “esencia desligada”, verdadero pensamiento sin conceptos, se identifica con la intensidad vital que acabamos de presentar; una potencialidad infinita del sujeto, experimentada en la experiencia estética y productora de placer. Las “artes silenciosas”³⁵ suscitan la experiencia de la intensidad interior, por lo tanto, hablar, escribir, etc., es arrebatarse este gozo “desligado”.

La pintura es material en su *Efecto Pictórico*: los objetos materiales se hacen presentes por los colores, las formas, etc.; ellos *pesan* materialmente en el cuerpo de la imagen. De este modo, en la experiencia estética de la pintura, lo finito del objeto, es decir, del cuerpo pictórico, y lo infinito “desligado” de un pensamiento sin conceptos, se unen en un nudo corporal que

³⁴ «Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures de la nature extérieure, mais il pense intérieurement de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes, à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant, mais en altérant son essence déliée», cfr. Hannoosh, *idem*.

³⁵ Cfr. Hannoosh, *op. cit.*, 23-IX-1854, p. 841.

es, a la vez, exterior, en la materialidad de la obra, e interior, en la experiencia que estremece internamente:

El arte del pintor es tanto más íntimo al corazón del hombre, cuanto más material se presenta; pues, en él, como en la naturaleza exterior, la distinción real, entre lo que es finito y en lo que es infinito, existe; es decir, que el alma encuentra aquello que la conmueve solamente en los objetos que la tocan a partir de los sentidos³⁶.

En este *cuerpo a cuerpo* se podría, tal vez, encontrar interconexión de uno de los aspectos fundamentales de lo sublime³⁷, es decir, la comunicación sin palabras de las almas —entiéndase las *mentes*, o la presencia del cuerpo por el cuerpo, en el cual la experiencia visual se encuentra superada por una exterioridad visible. Ya no se trata de gozar de lo que se ve, sino de experimentar en sí, en la intensidad de nuestro propio sentimiento vital, el efecto de esta presencia silenciosa.

El Fragmento

Esta relación de *cuerpo a cuerpo* entre la obra y el sujeto, mediatizado por el *Jeroglífico* que comunica la “esencia desligada”, se refuerza con la adición de un nuevo elemento: el *Fragmento*. Como anticipamos, el *Fragmento* es una descarga brutal e instantánea del pensamiento, un contenido sin formalización retórica que expresa la intensidad del momento³⁸. Ahora bien, el cuerpo-espectador no percibe de la obra la imagen global, sino un relieve que surge y resalta, impetuoso, un *brote* que sobrepasa a la figura total; se trata de una extremidad que se desliga del espacio, una prominencia que brota del cuerpo de la imagen y se impone al cuerpo del sujeto.

Como afirma Jean-Pierre Guillerme: “la experiencia de la pintura es la de una potencia concentrada en la instantaneidad

³⁶ «L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel, car chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens.», cfr. Hannoosh, op. cit., 8-X-1822, p. 90.

³⁷ Cfr. Guillerme, Jean-Pierre, op. cit., p. 99.

³⁸ Cfr. En este artículo, p. 7.

de una mirada, pero eternizándose en la intensidad misma del instante: la suspensión del tiempo por la potencia del efecto concentrado en el instante”³⁹. La potencia de este *relieve* (*saillie*) está cargada de belleza, pero también de los fantasmas generadores de lo sublime: el tema de la obra tiene vida por el *relieve*, pero una vida petrificada donde la carne presagia en encantamiento de la muerte. Así, el *Fragmento* implica vida, es decir, brote, impulso, relieve; pero también muerte, disección, negación del cuerpo integral de la imagen. La belleza, se encuentra presente en el *Fragmento* para negar el suplicio de la pintura. El 5 de marzo de 1857, le presentan a Delacroix dos cuadros atribuidos a Géricault para que diera su opinión:

El pequeño es una copia muy mediocre (...); el otro, (...) tema de *morgue*, brazos, pies, etc., cadáveres, de una fuerza y de un relieve admirable, con las negligencias que pertenecen al estilo del autor y agregan, aún, un nuevo valor⁴⁰.

El *Fragmento*, entonces, quiebra el tema general por la intensidad del relieve y es, en las ruinas fragmentarias del tema, donde surge el artista a partir de su fuerza creadora, de su potencia original. Esta es la presencia del artista. En los estudios de Géricault, el cuerpo desmembrado, desligado del tema general (fragmentario), exalta con toda su potencia al cuerpo pictórico, es decir, en el seno mismo de la descomposición presentada a la vista, por la figura. El autor se impone por haber producido este *relieve* (*saillie*) vivaz de la carne muerta (cadáver) y del discurso perdido (formalización, *l'essence liée*). El *relieve* es la verdadera firma del autor, presente en esta especie de latido que armoniza la tensión; la que muestra y la

³⁹ «L'expérience de la peinture est celle d'une « puissance », toute concentrée dans l'instantanéité d'un regard, mais s'éternisant de l'intensité même de l'instant. Delacroix fantasma, contre ce qu'il sait bien, la soustraction au temps par la puissance de l'effet concentré dans l'instant», cfr. Guillermin, Jean-Pierre, op. cit., p. 102.

⁴⁰ «Aujourd'hui pendant mon déjeuner, on m'apporte deux tableaux attribués à Géricault, pour en dire mon avis ; le petit est une copie très médiocre: costume de mendiants romains. L'autre, toile de 12 environ, sujet d'amphithéâtre, bras, pieds, etc., de cadavres, d'une force, d'un relief admirable avec des négligences qui sont du style de l'auteur et ajoutent un nouveau prix», cfr. Hannoosh, op. cit., 8-X-1822, p. 1119.

que oculta. La obra se fractura y se abre, bajo el efecto de la pulsión propia del artista, que organiza las “negligencias” que forman su “estilo” y que le dan “valor”. La muerte es el ámbito de la exhibición de una vida pujante y potente, que supera la muerte misma. Los trozos de cadáveres son los “jeroglíficos” de una energía vital plasmada y vehiculada por el mismo Gérícault. La potencia de la pintura, y la presencia del pintor, se ejerce por la posesión viril del cuerpo pictórico; sin esta fuerza, la pintura se reduce a una banal reproducción de figuras, de fábulas, como un mosaico de citas, diametralmente opuesto al *Fragmento* y a su intensidad.

El último elemento a considerar, y que define la presencia del autor en su obra, tal como lo afirma Eugène Delacroix en su *Journal*, es la consideración del “sacrificio”. El maestro se plantea ¿cuándo se considera que una obra está completa, realizada?, ¿cómo darle acabado y finalizarla? Su respuesta retoma la confrontación con sus contemporáneos: la búsqueda de detalles curiosos y brillantes evidencian el mal gusto y su falta de efecto unitario. El placer por el detalle es la pérdida de la exigencia estética y moral del sacrificio:

Hay que sacrificar; arte grande que desconocen los novicios: ellos quieren mostrarlo todo⁴¹.

El sacrificio es concebido como el efecto de una edad, de una sabiduría: es necesaria la experiencia para desprenderse de sí, para negarse ocultando. La juventud, es decir, los novicios no tiene esta experiencia y quiere mostrarlo todo. Es necesario sacrificarse, conteniendo la pasión exhibicionista porque, si falta la unidad final de la obra, es la pintura misma la que es sacrificada por el detalle. El sacrificio es concebido, entonces, como un principio estético a observar. Dice Delacroix, el 28 de abril de 1853:

Es necesaria una muchedumbre de sacrificios para hacer valer la pintura, y yo creo hacer de más; pero no puedo soportar que un artista se muestre⁴².

⁴¹ «Ce qu'il faut sacrifier, grand l'art que ne connaissent pas les novices. Ils veulent tout montrer», cfr. Hannoosh, op. cit., 19-I-1857, p. 1079.

⁴² «Il faut une foule de sacrifices pour faire valoir la peinture, et je crois en faire beaucoup, mais je ne puis souffrir que l'artiste le (se) montre», cfr. Hannoosh, op. cit., 28-IV-1853, p. 640.

El artista novicio no se sacrifica, sino que se muestra en la cuantificación de detalles; de este modo, al intentar salvar su obra, la pierde porque le quita su unidad de sentido. La imitación detallista se vuelve sequedad artística:

Cuando se dan los últimos retoques (...) no se ven otra cosa que lagunas y estorbo, y en ningún lado orden. El interés dado a cada objeto se desvanece en la confusión; lo que solamente parecía una ejecución precisa y conveniente, se vuelve sequedad por la ausencia general de sacrificios⁴³.

El desmembramiento del cuerpo pictórico es proporcional al sometimiento imitativo del modelo, generando así, una mecánica repetitiva y estéril: la imitación detallista se convierte en exhibicionismo del artista y en saturación estética que pierde la energía vital. Es necesario reservarse, borrar algo de sí para que la obra se imponga ella misma. La negligencia de la voluntad del detalle, suprime la tensión propia del sacrificio, en provecho de una presencia exagerada del artista en su obra: la potencia de la pintura se expresa, entonces, en una pérdida; como lo afirma el mismo Delacroix, “siempre hay que sacrificar una cosa, para dar valor a otra”⁴⁴.

“Terminar” un cuadro, entonces, es dejarlo incompleto; como una falta que se vuelve condición para la plenitud del *Efecto Pictórico*. La obra debe mostrar, de manera velada, el pujante relieve de la figura presentado como jeroglífico indecifrabable. Es necesario atrincherarse, abstenerse del placer, es decir, el sacrificio, para que la obra se muestre con toda su potencia y grandeza. En ella, el artista sacrificado se encuentra invisible y presente a la vez, sacrificado y salvado. Dice Delacroix el 13 de abril de 1853:

Es necesario, siempre, estropear un poco un cuadro para terminarlo. Los últimos retoques destinados

⁴³ «Quand la dernière touche est donnée (...) on ne voit que lacunes ou encombrement, et d'ordonnance nulle part. L'intérêt qu'on a porté à chaque objet s'évanouit dans la confusion; ce qui semblait une exécution seulement précise et convenable devient la sécheresse même par l'absence générale de sacrifices», cfr. Hannoosh, op. cit., 23-IV-1854, p. 756.

⁴⁴ «Il faut toujours sacrifier une chose pour en faire valoir une autre», cfr. Hannoosh, op. cit., Note sur les sacrifices en peinture, p. 1821.

a poner armonía entre las partes, le quitan su frescura. Hay que mostrarse, delante del público, disimulando todas las felices negligencias que constituyen la pasión del artista⁴⁵.

De esta forma, la presencia del artista en la obra debe estar enmarcada por el encubrimiento, la reorganización y la reapropiación del espacio representativo, logrando que todo esto responda a la expansión, controlada, de la impulsión originaria. La ejecución debe ser una ascesis administradora de la energía vital.

Conclusión

Actualmente, la filosofía del arte parece comprometer sus energías en otros horizontes. ¿Qué sentido tiene, entonces, estudiar a Eugène Delacroix? ¿Qué puede aportar el estudio del manuscrito de un autor no-literario y de finalidad incierta? ¿Cuál puede ser la contribución de un reconocido artista del s. XIX al actual debate de la estética filosófica? Como lo afirma Bathélémy Jobert⁴⁶, Delacroix tiene mucho que aportar: “A pesar de las apariencias, permanece aún en el purgatorio, queda [todavía] un artista nuevo a descubrir”⁴⁷. Sin embargo, es en otro contexto donde podemos encontrar una clave interpretativa aún más interesante.

Jean-Marie Schaeffer⁴⁸ publica en 1992 *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à*

⁴⁵ «Il faut toujours gâter un peu un tableau pour le finir. Les dernières touches destinées à mettre de l'accord entre les parties ôtent de la fraîcheur. Il faut paraître devant le public en retranchant toutes les heureuses négligences qui sont la passion de l'artiste», cfr. Hannoosh, op. cit., 13-IV-1853, p. 631.

⁴⁶ Bathélémy Jobert, historiador del arte y actual presidente de la Universidad de Paris IV.

⁴⁷ «[Delacroix], malgré les apparences est encore au purgatoire, et reste un artiste neuf, à découvrir», Barthélémy Jobert, Delacroix, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, actualmente director de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e investigador del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en Francia.

*nos jours*⁴⁹, donde expone su hipótesis sobre la « Teoría Especulativa del Arte »⁵⁰. Esta plantea la necesidad de abandonar definitivamente la visión onto-teológica que caracterizó al Romanticismo, especialmente el alemán, para, finalmente, desertar la “sacralización del arte” presentada como una consecuencia directa de la Teoría Especulativa, que domina el contexto estético hasta la postmodernidad. En pocas palabras, según la Teoría Especulativa, el arte se presenta como una función compensatoria tendiente a constituir un contrapeso a la crisis existencial del hombre moderno. Esta evasión no sería propia del arte, por lo que es imperioso reemplazarla por una visión que acentúe al hombre sin recurrir a una exaltación místico-filosófica de la experiencia estética. Actualmente, la llamada “Teoría Especulativa del Arte” se presenta, probablemente, como la más sólida y estable perspectiva de lectura sobre el estado actual de la reflexión filosófica del arte.

La Universidad Nacional de San Martín realizó, el 13-IX-2013, el seminario “La experiencia estética” presentado por el mismo Jean-Marie Schaeffer. En dicho seminario se presentó la traducción española del artículo publicado en 1994 « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité »⁵¹ en la *Revue Germanique Internationale*, donde se retoman los principios de su hipótesis original. Por otro lado, Olivier Schefer⁵², publica en la *Revue d'art contemporain*, en 2008, su artículo “Un Romantisme contemporain”⁵³. En él, no sólo retoma la tesis central de la Teoría Especulativa, sino que va más allá al plantear ¿cómo salir de esta “religión estética” que representa el Romanticismo? Su propuesta es la siguiente: ya no se trata de eternizar confrontaciones o de legitimar herencias, sino buscar “qué cosas del Romanticismo continúan siendo contemporáneas; ni un legado condicionante, ni una toma de posición

⁴⁹ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992.

⁵⁰ Cfr. Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 344.

⁵¹ Cfr. Schaeffer, Jean-Marie, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue Germanique Internationale*, [En Ligne], 2, 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011, p. 196.

⁵² Olivier Schefer, actual profesor de estética en la Universidad de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

⁵³ Olivier Schefer, «Un Romantisme Contemporain», *02 Revue d'art contemporain*, 2008, p. 15.

ideológica. Un “diálogo”⁵⁴ de formas donde las diferentes posiciones ideales y sacralizadas devengan inmanentes a la obra. De esta manera, la primera “forma” recuperada será el “*Fragmento*”, dado que la cuestión principal es aquella que presenta la relación entre la obra fragmentada con el todo. Olivier Schefer concluye su artículo con una afirmación que deja abierta la cuestión del *Fragmento*:

Estos artistas [contemporáneos] no son necesariamente “románticos”. Realmente poco importa, esa no es la cuestión. Lo que importa es que esas “antiguas preguntas” continúan encontrando respuestas a partir de nuevas hibridaciones⁵⁵.

Eugène Delacroix, un siglo y medio antes, planteaba propuestas llamativamente próximas. Hay una *presencia* del autor, que nunca debe confundirse con el exhibicionismo que genera la multiplicación superficial del detalle. La presencia del autor necesita desarrollar una lógica de ocultamiento, *velar* para resaltar luego; éste es el “sacrificio” del artista: debe anteponer la obra a su propio renombre, de esta manera la obra surgirá imponiéndose a sí misma. Este surgir, se realiza a partir de un *brote intenso* de significación que llamamos *Fragmento*. Este relieve-brote se presenta como una totalidad propia que desplaza a la imagen de conjunto. El *Fragmento* estético se impone, pues, como *cuerpo* de la obra, es decir, como la intensidad vital del artista manifestada *en* la materialidad de su obra. De este modo, el *Fragmento estético* podría, de alguna manera, asegurar la necesidad de inmanentismo solicitado por Olivier Schefer.

Luego, el *Fragmento*, reconvertido en el cuerpo de la obra, se dirige al cuerpo del sujeto, en una relación cuerpo a cuerpo que manifiesta la inmanencia del contacto, del “puente misterioso”. El *Fragmento estético* se comunica con el sujeto a través de un puente establecido por el “*Jeroglífico*”, es decir, esa cuasi-forma que vehicula un contenido puro, libre de toda formulación discursiva. El contenido comunicado por el *Fragmento* en su brote de potencia, es la “Esencia desligada”, que

⁵⁴ Cfr. Olivier Schefer, op. cit., p. 16.

⁵⁵ Cfr. Olivier Schefer, op. cit., p. 17.

sólo se presenta en la formulación no conceptual de un artista que se oculta, se sacrifica. La presencia del artista es, pues, una presencia *velada*, por la ausencia de detalles que desperdician la atención volviéndola superficial; por la concentración de la energía vital presente en el *Fragmento estético* y por la tensión intensa de comunicar, sin conceptualizar, la Esencia Desligada.

“Nunca se conoce suficientemente a un maestro como para hablar de él de un modo absoluto y definitivo”

Eugène Delacroix, el 1º de noviembre de 1852⁵⁶.

Bibliografía

Fuentes

Delacroix, Eugène. *Journal, t. I 1823-1850*, ed. Paul Flat, Plon, Paris 1893.

Delacroix, Eugène. *Journal, 1822-1863*, ed. André Joubin, Plon, Paris 1996.

Delacroix, Eugène. *Journal, 1822-1863*, t. I-II, ed. Michèle Hannoosh, José Corti, Paris, 2009.

Publicaciones

Baudelaire, Charles. « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » en *Pour Delacroix*, Ed. Complexe, Paris, 1986.

Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. José Corti, Paris, 1991.

Gengembre, Gérard. *Le romantisme*. coll. Ellipses, Paris, 2008.

Guillerm, Jean-Pierre. *Couleurs du noir. Le Journal de Delacroix*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1990.

Gusdorf, Georges. *Le romantisme. Le savoir romantique*, t. I, Payot, Paris, 2011.

— *Le romantisme. L'homme et la nature*, t. II, Payot, Paris, 2011.

Jackson, John. *Souvent dans l'être obscur*, coll. Les Essais, José Corti, Paris, 2001.

⁵⁶ «On ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement» Delacroix, *Journal*, 1 novembre 1852, op. cit., t. I, p. 612; cfr. Hannoosh, op. cit., 1-XI-1852, p. 612.

- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 1997.
- *La querelle de l'art contemporain*, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 2005.
- Jobert, Barthélémy, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, coll. Essais, Gallimard, Paris, 1992.
- «La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité», *Revue Germanique Internationale*, En línea (26-IX-2011) n° 2, 1994.
- Schefer, Olivier *et al.*, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, José Corti, Paris, 2003.
- «Un Romantisme Contemporain», En línea (s.d.), 02. *Revue d'art contemporain*, n° 48, 2008.