

MITOS DE HOY

ENSAYOS DE MITOCRÍTICA CULTURAL

Estudios reunidos y presentados por
José Manuel Losada

λογος

Die Open-Access-Stellung der Datei erfolgte mit finanzieller Unterstützung des Fachinformationsdiensts Philosophie (<https://philportal.de/>)



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



DOI: <https://doi.org/10.30819/4239>

Mitos de hoy

Ensayos de Mitocrítica Cultural

Mitos de hoy
Ensayos de Mitocrítica Cultural

Estudios reunidos y presentados
por José Manuel Losada

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de> .

“Maquetación y corrección de textos: www.apiedepagina.net”

©Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2016 and José Manuel Losada
All rights reserved.

ISBN 978-3-8325-4239-9

Logos Verlag Berlin GmbH
Comeniushof, Gubener Str. 47,
10243 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 42 85 10 92
INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Índice de materias

Introducción

JOSÉ MANUEL LOSADA.....	9
Agradecimientos	14
Otras aportaciones.....	15

Un mito para los niños de hoy: el viaje de Dante en la *Divina Comedia*

ROSA AFFATATO	17
Obras citadas	

Jean Cocteau o el Poeta de Tracia del siglo XX

ANTONELLA LIPSCOMB	27
1. Introducción	
2. Cocteau y los mitos clásicos	
3. <i>La sangre de un poeta</i> (1930)	
4. <i>Orfeo</i> (1950)	
5. <i>El testamento de Orfeo o no me preguntéis por qué</i> (1960)	
6. Conclusión	
Obras citadas	

Mosaico de mitos: *Macunaíma*

CLÁUDIA MALHEIROS MUNHOZ.....	35
1. Introducción	
2. Breve historia de la literatura brasileña	
3. Análisis de la obra	
4. Consideraciones finales	
Obras citadas	

***L'été* de Albert Camus. Una lectura mitocrítica**

ADRIÁN MENÉNDEZ DE LA CUESTA	45
1. Albert Camus y la herencia mítica	
2. El laberinto moderno	
3. Tras las huellas de Teseo	
4. Conclusión	
Obras citadas	

Cíborg: el mito posthumano

ANA M^a GALLINAL..... 61

1. Introducción
 2. Hacia una aproximación mitocrítica sobre el cuerpo
 3. Afecciones del estatuto mitocrítico en torno al cuerpo posthumano
 - Todos somos cíborg
 - Hábitos creativos para una antropología cibernética
 - Ecologías culturales en la era tecnocientífica
 4. Estéticas del cambio
 - Tácticas de la no-identidad en la era transhumana
 - La obra de arte como insterticio social
 - Artivismos
- Obras citadas

La mitologización de la patria en la numismática europea desde la creación del euro

CARMEN GÓMEZ Y ELENA BLANCH..... 71

1. Introducción
 2. Importancia del euro como espacio para la mitologización de la patria europea
 3. Europa. Fundamentación iconográfica de Europa como patria
 - 3.1. Representación basada en aspectos de cuño geopolítico
 - 3.2. Representación basada en el entorno natural
 - 3.3. Representación basada en el arte
 4. Conclusiones. ¿Hay una narración mítica para Europa?
- Obras citadas

Mito, orden y transgresión: la gráfica del animal humanizado

MANUEL ÁLVAREZ JUNCO 83

1. Los mitos y el sistema de orden
 2. La transgresión y la lúdica necesaria
 3. El humor y la lúdica como sorprendentes recursos de orden
 4. La mítica relación hombre-animal
 5. El hombre animal y el animal humanizado
 6. El señor de los animales
 7. Escenas egipcias de animales que realizan tareas humanas
 8. Conclusiones
- Obras citadas

Jardines mitológicos y literarios en Homero y otros testimonios modernos	
MERCEDES AGUIRRE.....	97
Obras citadas	
Los mundos del mito	
JOSÉ MANUEL LOSADA.....	109
1. Lógica de la inmanencia	
1.1. <i>Inmanencia idealista</i>	
1.1.1. Schelling	
1.1.2. Cassirer	
1.2. <i>Inmanencia existencialista</i>	
1.2.1. El pensamiento del absurdo (Camus)	
1.2.2. El existencialismo “trascendente” (Sartre)	
1.2.3. El feminismo inmanente (Simone de Beauvoir)	
1.3. <i>Inmanencia académica</i>	
1.3.1. Del relato mítico a la “trascendencia” social	
1.3.2. De la mistificación social al mito	
2. Lógica de la trascendencia	
2.1. <i>Trascendencia ontológica</i>	
2.2. <i>Trascendencia sagrada</i>	
2.2.1. <i>Ulises</i> (Pessoa)	
2.2.2. Los Atridas según los trágicos griegos	
2.2.3. Los Atridas, hoy	
2.3 <i>Trascendencia cósmica</i>	
2.3.1. <i>Tristan und Isolde</i> (Gottfried von Straßburg)	
2.3.2. <i>Tristan und Isolde</i> (Wagner)	
2.3.3. El universo Matrix (The Wachowskis)	
3. Conclusiones	
Obras citadas	
Resúmenes - Abstracts.....	187

Introducción

La actualidad del mito siempre ha estado en entredicho: por definición, el mito no es de hoy. Solo parece actual el mito falaz, sinónimo de mentira, el único que no es mito. El mito, en el reducido marco de nuestros límites temporales, es eterno; por eso precisamente, sin ser de hoy, es siempre actual.

Si nos propusieran contar un mito de nuestro acervo popular, al instante caeríamos en la cuenta de su ligereza narrativa; el mito se mueve en un terreno relativamente exiguo: uno o varios personajes, una situación contradictoria, un obstáculo, una solución, las más de las veces trágica... poco más. Esta sencillez argumental del mito contrasta con su densidad antropológica: sorprende que una historia esquelética contenga la energía de una bomba. El relato mítico es como el vagón de una montaña rusa: su máxima energía potencial gravitacional, en la parte alta del recorrido, se va transformando a medida que desciende en energía cinética, cuya potencia propulsa de nuevo el vagón hacia arriba: si la ingeniería, el andamiaje y los materiales son de calidad, la fricción de las ruedas por los rieles es casi insignificante, el carro sube y baja sin cesar en un recorrido suave por momentos y por momentos alocado. Así ocurre con el mito, lento en ocasiones, acelerado las más, y siempre vertiginoso, porque el visitante de la feria roza y avizora la caída infinita: la densidad antropológica se ha transformado en divina. La razón de esta energía explosiva radica en la carga trascendente de la situación contradictoria, y de esto no nos percatamos al contar un mito de nuestro acervo popular.

Por eso siempre conviene preguntarse: ¿dónde está el mito? Unos dirían que en el trazado ideado por el constructor de la montaña rusa, en el relato. Otros abogarían por el turista que va montado. Otros, incluso, apuntarían a la tensión de una imaginación múltiple. ¿El mito está en las aventuras de Ulises, en Ulises mismo, en su imaginación, en la de Homero, en la del lector en su sillón? La respuesta parece fácil. Se complica en obras contemporáneas, como la película *Salammbô* (Sergio Grieco 1960), basada en la novela homónima de Flaubert. ¿Dónde está el mito, si no se ve, según aseguraba la tradición, el velo de la diosa Tanit caer del cielo, si la hija de Amílcar Barca adopta rasgos más propios de princesa seductora que de sacerdotisa inmaculada?

Quiero decir: ¿dónde está el mito?, ¿en la sustancia o en la morfología del relato?, ¿en la imaginación del autor, del personaje o del espectador? ¿Dónde está el mito para la mujer moderna y contemporánea, para el hombre de hoy, cuando la técnica de la ciencia empírica pretende haber suprimido todo atisbo de trascendencia? El problema no es menor, toda vez que sepamos distinguir el mito de otro tipo de relatos, particularmen-

te los de la fantasía (los cuentos de Grimm, *El hombre de arena* de Hoffmann) y los de la ciencia ficción (Julio Verne, H. G. Wells); dificultad que se agranda si consideramos que muchos relatos fantásticos y de ciencia ficción (antimíticos por esencia) contienen auténticos mitos (*Frankenstein* de Mary Shelley).

Al lector del volumen le incumbe dar con la respuesta.

* * *

El volumen lleva por subtítulo *Ensayos de Mitocrítica Cultural*. Continúa así otros volúmenes de Mitocrítica Cultural, de modo particular el inmediatamente anterior: *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar* (Berlín: Logos, 2015). En ese volumen dediqué varias páginas introductorias (“Mitocrítica y metodología”) a exponer los elementos fundamentales de la Mitocrítica Cultural. Aquí me limitaré a recordar los puntos indispensables para la lectura del presente volumen y clarificar algunos extremos.

La Mitocrítica Cultural parte de una definición del mito y procede a la combinación de una serie de saberes y factores con vistas a articular un método innovador que permita el estudio analítico y sintético de los mitos en las condiciones espacio-temporales y mentales de la cultura contemporánea.

Escuetamente, defino mito como relato, explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual, y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales.

La combinación de saberes y factores fue objeto de la mentada introducción (9-14), de modo que toda explicación sería redundante.

De respetarse esa definición de mito, y de combinarse convenientemente esos saberes y factores, la Mitocrítica Cultural aspira a convertirse en clave interpretativa de la nueva conciencia individual y colectiva. Me limitaré a precisar los requisitos de esta nueva mitocrítica:

1. Debe ser interdisciplinar, aunando las aportaciones de diversos saberes (etnografía, filosofía, historia, lingüística y psicoanálisis guiados por la teoría estético-literaria) y nuevos modos de difusión en la era de la comunicación.
2. Debe tomar en cuenta de manera imperativa los factores de alto impacto no considerados sistemáticamente por la crítica precedente: la globalización, la inmanencia y el consumismo. Una mitocrítica

adaptada a los nuevos tiempos debe explicar en qué medida la globalización social (p. ej., las influencias exógenas), la cosmovisión inmanente (p. ej., la transformación del sentido de la trascendencia) y la lógica del consumo (p. ej., el carácter efímero de los bienes en todos sus aspectos) afectan al estatuto mítico de los relatos sometidos a estudio.

3. Debe incluir en todo momento el concepto de función. Sin función no hay ni relato, ni mito, ni mitocrítica posible. De modo análogo a las funciones del lenguaje, la Mitocrítica Cultural redescubre en cada mito la función referencial, la función heurística y la función poética.
4. Debe preservar el equilibrio entre tradición e innovación. Orientada al conocimiento del mito en las condiciones de la sociedad contemporánea, la Mitocrítica Cultural presta particular atención tanto a las reformulaciones de mitos antiguos, medievales y modernos como al afloramiento de nuevos mitos.

La aplicación de la Mitocrítica Cultural a los relatos míticos permitirá al investigador comprenderlos acabadamente en el contexto actual y descubrir su aportación insustituible para la comprensión cabal de la conciencia social en el entorno contemporáneo.

Mitos de hoy discurre por el curso de aluvión donde van sedimentando las aguas de una Mitocrítica Cultural que procura explicar nuestro mundo desconcertante para entendernos a nosotros mismos, nuestras genialidades y nuestras incoherencias. Sería vano y pretencioso sostener que la Mitocrítica Cultural ya existe. Cada propuesta, individual o colectiva, es solo un impulso que mantiene vivo el cauce de un torrente destinado a perdurar mientras haya investigadores. La Mitocrítica Cultural se verá además reforzada en el futuro por nuevos factores que ahora apenas podemos imaginar, o debilitada porque otros hoy utilizados habrán perdido su pertinencia. Como el mito, la mitocrítica es dinámica.

* * *

El artículo “Un mito para los niños de hoy: el viaje de Dante en la *Divina Comedia*”, firmado por Rosa Affatato, no pretende analizar, de forma pormenorizada, temas, arquetipos ni mitos que aparecen en las adaptaciones del egregio poema; deshoja varias ediciones actuales con objeto de entresacar la función pedagógica del relato. El mito aquí emerge en los personajes míticos (Virgilio, Caronte...), más aún en el esquema tradicional del viaje de ida y vuelta, es decir, de descenso y ascenso al infierno y al paraíso respectivamente: la catábasis y la anábasis más allá de los límites ordinarios de nuestro mundo.

“Jean Cocteau o el Poeta de Tracia del siglo xx” recorre la célebre trilogía: *La sangre de un poeta* (1930), *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960). Gran conocedora del autor, Antonella Lipscomb no se limita a referir el contenido de estas tres películas, sino que acomete la fusión de dos mitos (Orfeo y el ave Fénix) en uno solo, el mito del Poeta. Este último, y su hermano mayor —el mito del Artista— han sufrido tal abuso que se han convertido en un auténtico cajón de sastre donde caben poetas malditos, pintores drogadictos, escultores pederastas... Nada de eso aparece aquí: gracias a la fenixología, teoría de Cocteau sobre la creación artística, Orfeo renace de sus cenizas, revive en su obra. De tal modo que el Poeta resultante no es un simple modelador del lenguaje, es el *medium* que hace posible el viaje interminable entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos.

“Mosaico de mitos: *Macunaíma*” se centra en la interacción de mitos griegos, africanos y brasileños. Es de agradecer que su artículo resuma, en buena medida, la historia de este personaje poco conocido en los estudios occidentales de mitología. También que acometa este relato con la ayuda de Campbell, cuyos esquemas vienen a corroborar el carácter simultáneamente heroico y antiheroico del protagonista. Los orígenes de leyenda y la superación de algunas pruebas contrastan con sus errores y su final. Pero el lector debe ir más allá de este reduccionismo argumental; como bien sostiene Cláudia Malheiros, la combinación de sus éxitos y sus fracasos debe ser leída como una metáfora del carácter brasileño, donde confluyen tres almas, africana, europea y autóctona. Brasil, en la novela de Mário de Andrade, solo puede ser entendido como un caleidoscopio de mitos yuxtapuestos.

“*L'Été* de Albert Camus. Una lectura mitocrítica” horada el sustrato de una redacción mítica con intención de extraer un mensaje antimítico. Camus no cree en el mito, ni en la trascendencia, pero recurre al relato mítico, consciente de su aptitud para transmitir con mayor efectividad contenidos éticos de primera importancia. En su lectura en paralelo con *Noces*, Adrián Menéndez de la Cuesta realza el poder de los mitos para vehicular valores transhistóricos: el pensamiento del absurdo antimarxista, aplicado a la aventura de Teseo en el laberinto, conduce a la rebelión contra el *ennui* existencial.

“Cíborg: el mito posthumano” es un artículo osado: Ana Gallinal concluye afirmando que “las máquinas tienen espíritu”. Esta aseveración paradójica se esclarece tras leer interesantes páginas sobre los medios y remedios que la inteligencia humana desarrolla para superar los límites del cuerpo. En un coloquio sobre *Mito e inmortalidad* (U. Complutense, 2014), llegamos a una conclusión sorprendente: el hombre, desasosegado al saberse abocado a la muerte, ya no sueña en la pervivencia sin término.

El posthumanismo ofrece una salida (más o menos real, pero imprescindible a medida que avanza la tecnología), y esta propuesta incluye una interrogación sobre la identidad (o la ausencia de identidad) de individuos cuyos cuerpos no son sus cuerpos. No hay mito aquí: falta el relato, pero el artículo ilustra sobremanera un mitema fundamental: la búsqueda (consciente o inconsciente) por sobrepasar la composición humana de cuerpo y espíritu establecida por los dioses.

“La mitologización de la patria en la numismática europea desde la creación del euro”, escrito por Carmen Gómez García y Elena Blanch González, aborda la relación de los mitos nacionales con el mito europeo. El enfoque mitológico aquí adoptado, tributario de Barthes, invita a la reflexión sobre el carácter mítico de la patria. Las autoras “leen” los mitos a través de los motivos y símbolos nacionales representados en las monedas: una montaña, una pintura, un escritor o una columna truncada señalan, de manera “metonímica”, un mito que identifica a los individuos con un mismo sentir patrio. Más importante aún me parece la juiciosa advertencia que las autoras hacen sobre una contradicción latente: la predominancia —en una moneda que pretende cohesionar un continente— de las identidades nacionales sobre la identidad multinacional. La razón de esta desproporción, que impide una Europa realmente comunitaria, es un eco de relatos mitológicos: Εὐρώπη no será ella misma hasta que levante la vista, sus anchurosos ojos, como revela su etimología.

“Mito, orden y transgresión: la gráfica del animal humanizado” es un artículo muy original que versa sobre una costumbre tan habitual como ancestral. Es una paradoja; insertado en un mundo reacio a su dominio, el hombre recurre a la sistematización de todo lo que le rodea, tanto desde el punto de vista espiritual como material, ordena todo lo que se encuentra. Pero esta tendencia innata se enfrenta con otra, también congénita: la tendencia a desordenar todo. Entre los recursos del desorden se encuentra el humor, instrumento insustituible para abordar y destapar la falsedad de lo “serio”. El humor se lo puede permitir porque es, esencialmente, un sistema aparentemente inocuo. Las reflexiones que Manuel Álvarez Junco establece entre esta inocencia aparente y la representación de los animales sugieren nuevas interpretaciones de los caminos por los que hoy día discurre el dibujo cómico.

“Jardines mitológicos y literarios en Homero y otros testimonios modernos” presenta dos facetas: los jardines míticos y el mito en los jardines. La primera conduce a lugares extraordinarios, fértiles, hermosos, hasta el punto de invitar al erotismo divino o semidivino; aunque algunos son traicioneros, como Mercedes Aguirre avisa en *La hija de Rappaccini*, de Nathaniel Hawthorne. La segunda faceta resulta de los personajes que pueblan los jardines: basta una ninfa o un fauno para cambiar su signifi-

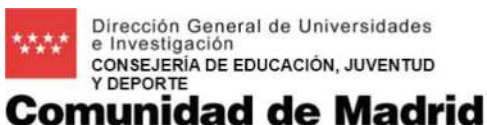
cado. El trío de estatuas de Polifemo, Acis y Galatea del Jardín de Luxemburgo en París comprime en su bronce y mármol el salvajismo y amor de un mito memorable. El Jardín del Tarot en la Toscana, creación de Niki de Saint Phalle, reproduce a través de sus figuras los arcanos de un jardín paradisíaco.

“Los mundos del mito” es un artículo que adolece de atemporalidad: trata menos de los “mitos de hoy” que de la necesidad de saber si, ante cada relato o creación artística, estamos ante un mito. De ahí que proporcione pautas hermenéuticas para resolver las preguntas propuestas en los primeros párrafos de esta introducción. Frente a la mistificación y la trivialización del mito, compete fundamentar una epistemología del mito sobre sólidas bases antropológicas, exentas de la ganga de un idealismo subjetivo (Schelling), de una gnoseología trascendental (Sartre) y de un nominalismo creativo (Barthes). Solo así el mito renace con juventud perenne.

José Manuel Losada
Madrid, 3 de febrero de 2016

Agradecimientos

Este volumen contiene una selección de las conferencias presentadas en las sesiones mensuales de *Acis. Grupo de Investigación de Mitocrítica* (Universidad Complutense, ref. nº 941730). Su publicación es posible gracias al Proyecto nacional de investigación I+D+I *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Dirección General de Investigación Científica y Técnica, Subdirección General de Proyectos de Investigación, nº ref. FFI 2012-32594) y al Programa I+D+I *Acis & Galatea. Actividades de Investigación en Mitocrítica Cultural*, proyecto de investigación cofinanciado por la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo de la Unión Europea (ref. nº S2015/HUM-3362).



UNIÓN EUROPEA
Fondo Social Europeo



Otras aportaciones

En nuestro reducido ámbito de influencia, nuestros equipos de investigación han aportado una modesta contribución, que se añade a la de otros equipos, y que paso a enumerar:

1º.- *Antropología mítica contemporánea*: Este Proyecto nacional de investigación I+D+I, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (nº ref. HUM. 2007-62226) y compuesto por 29 miembros (de 4 universidades, 6 facultades y 11 departamentos), ha realizado durante los años 2007-11 una labor investigadora teórica y práctica sobre los mitos en la sociedad contemporánea. Al final de su recorrido concluyó que no es pertinente hacer hoy mitocrítica con la mentalidad, los principios procedimentales y los materiales del siglo pasado. El Ministerio ha evaluado de modo continuado el proyecto de manera “Satisfactoria”. <http://www.ucm.es/info/amaltea/inicio.html>.

2º.- *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar*: Este proyecto nacional de investigación I+D+I, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (nº ref. FFI 2012-32594) y compuesto por 38 investigadores (de 10 universidades, 16 facultades y 23 departamentos), ha desempeñado durante los años 2013-15 una investigación teórica y práctica en mitocrítica. Ha pretendido articular un método innovador que permita el estudio satisfactorio de los mitos en la cultura contemporánea, marcada por rasgos hasta ahora no considerados sistemáticamente por la crítica: la globalización social, la cultura de la inmanencia y la lógica del consumo. (Evaluación ministerial pendiente). <http://www.ucm.es/actea>.

3º.- *Amaltea. Revista de Mitocrítica*: Esta edición periódica (ISSN 1989-1709), fundada en 2008, publica anualmente en acceso libre un número anual monográfico, además de otros artículos de miscelánea y reseñas. Las lenguas de trabajo son el inglés, el español y el francés. Indexada en bases de datos internacionales, ha recibido más de 11.000 visitas de usuarios únicos desde su creación y se ha constituido en una referencia obligada de la reflexión en mitocrítica. <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL>.

4º.- *ACIS. Grupo de Investigación de Mitocrítica*: Cofinanciado por la Universidad Complutense y el Banco Santander (nº ref. 941730) y compuesto por 40 investigadores (de 7 universidades, 9 facultades y 18 departamentos), se reúne mensualmente desde 2009 para reflexionar sobre mitocrítica. Ofrece gratuitamente sus servicios a amplios espectros de la sociedad, como por ejemplo a los cientos de ciudadanos que, desde 2010, participan en los “Paseos mitológicos” durante la Semana de la Ciencia promovida

por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. En 2010 ha sido incluido en el "Campus de Excelencia Internacional". <https://www.ucm.es/acis/>.

5º.- *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica*: Fundada en 2011 y con sede social en Madrid (nº reg. 597347), desarrolla una amplia labor de difusión de la investigación en mitocrítica a todos los niveles mediante la convocatoria de congresos (2011, 2013, 2014, 2016...), certámenes de creación artística (2014, 2016...) y financiación de la revista *Amaltea*. <http://www.asteria-association.org>.

6º.- *Acis & Galatea. Actividades de Investigación en Mitocrítica Cultural*: Programa I+D+I cofinanciado por la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo de la Unión Europea (nº ref. S2015/HUM-3362). Está compuesto por 123 investigadores, miembros de 10 Grupos de Investigación Beneficiarios y 3 Grupos de Investigación Asociados, 3 empresas, 2 fundaciones y 6 asociaciones. <http://acisgalatea.com>.

7º.- Publicación de volúmenes de investigación en mitocrítica contemporánea:

a) *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari (Italia), Levante Editori, 2010, 785 p., 45 ilustr. ISBN: 978-88-7949-547-9. Obra galardonada en 2011 con el Premio Internacional "Giovì. Città di Salerno", distinción otorgada por la Associazione Culturale Demoetnoantropologica I Castellani y el Senado italiano.

b) *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 523 p. ISBN: 1-4438-3746-6.

c) *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari (Italia), Levante Editori, 2013, 458 p., 80 ilustr. ISBN: 978-88-7949-623-0.

d) *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2014, 274 p., 95 ilustr. ISBN: 978-84-95877-51-2.

e) *Myths in Crisis. The Crisis of Myth*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, xxix-441 p. ISBN: 978-1-4438-7814-2.

f) *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinaria*, Berlín, Logos Verlag, 2015, 221 p. ISBN: 978-3-8325-4040-1.

Un mito para los niños de hoy: el viaje de Dante en la *Divina Comedia*

ROSA AFFATATO

rosaffatato@gmail.com

Entre los elementos comunes a todo relato analizados por V. Propp en su *Morfología del cuento* (1971), uno de los más frecuentes es el viaje del héroe hacia un lugar, normalmente muy lejano, para conquistar su objeto de deseo. Este viaje tiene su origen en una situación inicial de pronto subvertida por una fechoría que el héroe tendrá que remediar alejándose de su lugar inicial, sufriendo peripecias, encontrando ayudantes y oponentes y, después de un acontecimiento de *Spannung* (suspense), llegar a un final normalmente positivo. El viaje puede ser físico o metafórico, y se puede interpretar bajo el punto de vista arquetípico, y también como un proceso de transformación del protagonista; casi siempre ha sido interpretado como un rito de pasaje de la infancia a la vida adulta.

El cuento de viaje esconde algo más profundo: los estudios de psicoanálisis afirman que se trata de un relato mítico¹, un recorrido en búsqueda de una experiencia propia del individuo, posible solo enfrentándose con los arquetipos presentes en el inconsciente colectivo de la cultura a la que cada uno pertenece, según explica M. L. Von Franz (1980: 23). Entendemos como motivos arquetípicos, según la psicología de C. G. Jung, las experiencias del imaginario que forman parte del patrimonio psíquico, sea individual o colectivo (Jung 5).

Bajo esta perspectiva, la *Divina Comedia*, por narrar en un estado de ensueño, aborda el territorio primordial de lo inconsciente y se puede definir como un viaje de carácter arquetípico hecho a través de un lugar mítico, el más mítico de todos: el más allá, Infierno, Purgatorio y Paraíso.

Todo el viaje de la *Divina Comedia* se desarrolla a través de lugares caracterizados arquetípicamente. El primero es el bosque en el que se encuentra el protagonista al principio de la obra. Es un lugar cerrado y sin luz, la “selva oscura” en la cual *la diritta via* estaba perdida. El poeta-protagonista es al mismo tiempo “visionario” (tiene una visión) y “visionado” (se ve a sí mismo a través de una visión), como ha explicado J. Varela-Portas (251), y a lo largo del recorrido desarrolla en los dos sentidos su actividad imaginativa, que es a su vez arquetípica: como visionado, ve los aconteci-

1 Recordemos que C. G. Jung define el mito como “un fenómeno psíquico que pone de manifiesto la esencia del alma” (Jung 6).

mientos y se ve a sí mismo involucrado en ellos, y como visionario-autor imagina lo que está viendo. Este proceso pasa a sus lectores a través de la estructura alegórica del poema que les permite ver a Dante e interpretar lo que están leyendo en una especie de *transfert* psicológico que utiliza la imaginación en una función educativa, la misma que en el diálogo *La República* de Platón:

¿No entiendes que primero contamos mitos a los niños? Estos son, creo, un conjunto de falsedades, aunque también haya en ellos verdades. Y empleamos con los niños antes mitos que gimnasios [...]. Por lo tanto [...] convenceremos a las nodrizas y a las madres para que cuenten a los niños los mitos admitidos y modelen sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos (Platón 250, 377 a-b-c).

Por estos motivos a la *Divina Comedia* se le han reconocido, a partir del siglo XIX, finalidades morales y educativas útiles también para los niños. En su ensayo *Hell for Kids: translating Dante's "Divine Comedy" for children* (2013), la dantiana norteamericana Virginia Jewiss, autora de una adaptación del *Infierno* para niños de 4 a 10 años en inglés e italiano, se pregunta en qué sentido se puede hablar a los niños de muerte, condenación, juicio divino, castigo: “*What happens to a classic work when it is distorted and oversimplified for a young audience? To the reader? [...] And finally, what did I want the 'Divine Comedy' to say to children?*” (Jewiss Hell 78). Su estudio considera anteriores adaptaciones en inglés de la *Divina Comedia* para niños, publicadas a finales del siglo XIX, centradas especialmente sobre el Purgatorio. Una de ellas, *How Dante Climbed the Mountain. Sunday Readings with the Children from the Purgatorio*, versión en prosa del poema de Dante, de la inglesa Rose E. Selfe, publicada en Londres en 1887, tiene naturaleza eminentemente moral. En el contexto histórico de la revolución industrial, normalmente los niños trabajaban muchas horas al día, por lo que había que elegir para el estudio una *cantica* que se adaptara a los descansos de los domingos: “*Hell is too scary for children, Heaven is too lofty, but Purgatory is just right*” (Jewiss Hell 79). Así, la segunda *cantica* de la obra dantiana ofrece “*education through purposeful suffering*” (Jewiss Hell 80) y, diríamos, un *contrappasso* para la educación laboral: trabajando se sufre para ganar dinero y felicidad tal y como en el Purgatorio se sufre para llegar al Paraíso: “*Purgatory –the land of work– resonated in the Anglican and Protestant work ethic*” (Jewiss Hell 81); aunque, explica Jewiss –que ha encontrado otra obra de adaptación de la *Divina Comedia* de la misma época en los EE.UU.²–, no sabemos por qué la obra de Dante entraría en el canon infantil en este momento histórico tan peculiar.

2 Hablamos de E. Harrison, *The vision of Dante, "A story for little children and a talk to their mothers"* (Chicago, 1892).

Los grabados de G. Doré, que aparecieron en la misma época y ornaban la edición de Selfe, ayudaban a los niños en este proceso imaginativo. De ahí que el autor no hable del Paraíso: "*suffering is so tightly connected with learning that when it ends, so does her history*" (Jewiss Hell 81). Por esos elementos reconocemos en esta adaptación la estructura arquetípica del viaje como proceso de sufrimiento que abre a su vez un proceso psíquico, para llegar a la purificación del error, "sucedáneo de la transformación espiritual" (v. Jung 128). En estas primeras versiones, "*the young are admonished about their behaviour, instructed about the consequences, and tantalized by the prospect both of reading the true poem and seeing God some day*" (Jewiss Hell 83).

Una adaptación mucho más reciente de la *Divina Comedia* en español es la de E. Martínez, *La Divina Comedia. Una adaptación para todas las edades* (2007), que se configura como el cuento de un viaje como reflejo de "los males de la sociedad" en una obra dedicada casi toda al *Infierno*:

En la *Divina Comedia* encontramos, pues, un reflejo magistral de la sociedad y de sus males [...] un tratado de filosofía y de teología, un tratado mayor sobre la lucha entre el bien y el mal, y sobre cómo el resultado de esta lucha reside en la voluntad del hombre, que cuenta para ello con la razón y con el amor. En suma, todo un tratado de moral (Martínez 10).

En las páginas finales de la parte dedicada al Paraíso, la experiencia de Dante y la intención de la obra se resumen como un tiempo de aprendizaje moral:

Dante se dio cuenta de que había llegado al final de su viaje. [...]. Sabía ahora que la paz, la libertad y el equilibrio espiritual que es lo que da la verdadera felicidad, se consiguen solo a través del amor y la virtud (Martínez 179).

Se trata de una explicación del viaje de Dante desde otra perspectiva de transformación individual, esta vez en un sentido exclusivamente moral. De hecho, a diferencia de la obra de Selfe, su única función es moral.

Una perspectiva diferente viene, en cambio, de una versión francesa de 2009 de Frédéric Le Blay, *La "Divine Comédie". Dante*. Tratándose de una versión de uso escolar para una etapa educativa de nivel medio, los destinatarios son adolescentes, con lo cual el enfoque propuesto se centra en el reencuentro entre Dante y Beatriz. La *Divina Comedia* está explicada como la historia del poeta Dante que está haciendo un viaje ultraterrenal para volver a ver a su amada: "*Béatrice est morte dans l'éclat de sa jeunesse. Le narrateur, qui l'aimait passionnément, espère la retrouver au Paradis, où elle siège parmi les bienheureux*" (Le Blay-Bottini s/p). La función educativa y el aprendizaje moral se dejan en segundo plano, ya que se trata de un via-

je de amor –perspectiva que remite a la *Vita Nova*– orientado al Paraíso, para llegar al cual hay que atravesar el Infierno y el Purgatorio. Se trata de una opción más atractiva para los adolescentes que se encuentran en la etapa de las primeras experiencias amorosas. Si pensamos en el amor como elemento determinante en el proceso de transformación, según la perspectiva estudiada por R. Scrimieri en la *Vita Nova*: “Dante intenta mantener viva la imagen de su amada terrenal y el poder de atracción y la riqueza del símbolo que ella encarna. [...] Después del rechazo de ella, y más tarde, después de su muerte, la energía contenida en su imagen sigue actuando en el proceso de transformación interior” (Scrimieri 230)³, comprendemos que, a través de la identificación con el protagonista Dante o su amada, esta perspectiva de lectura puede constituir un primer paso para los adolescentes en la búsqueda arquetípica de lo que Jung llama *anima* y *animus*, el principio femenino en el hombre o el masculino en la mujer, como etapa fundamental del proceso de individuación⁴.

La ilustración de la tapa –la única en color– se adapta perfectamente a este enfoque: en un fondo azul, un muchacho sigue a una muchacha que corre entre las nubes, subiendo unos altos cilindros rosados y azules, transparentes y luminosos, en forma de escala, semejantes a los cielos que Dante y Beatriz suben para llegar a Dios en el Paraíso. Los vestidos que los dos personajes llevan en la imagen hacen alusión al sueño: son ligeros como trajes de noche.

En el ámbito italiano, las versiones objeto de nuestro análisis son un *Infierno* para niños de Virginia Jewiss, obra que ya hemos señalado, y otra para adolescentes en forma de cómic, en 3 volúmenes, de la editorial italiana Cartoon Club.

En *Il viaggio di Dante. Un'avventura infernale* (2008), Dante empieza el viaje a través de un infierno “*acceptable for kids*”, como lo define la propia autora (Jewiss *Hell* 83). La edad del protagonista se acerca a la de sus supuestos lectores, así “*the autobiographical stance of the original is retrieved*” (Jewiss *Hell* 84). Se trata de la más breve versión impresa: “*it is comprised of eleven sets of three rhyming couplets plus one final couplet for a total of thirty-four, in homage both to Dante's 'terza rima' and the number of cantos of the Inferno*”, explica la propia autora (Jewiss *Hell* 84).

Según esta versión, Dante es un niño enviado a su habitación por haberse portado mal; entonces decide escaparse de ahí con su inseparable muñeco Virgilio, un peluche animado más sabio que su amo, inspirado –según cuenta Jewiss– en el cómic de B. Watterson *Calvin and Hobbes* (Jewiss *Hell*

3 La traducción del italiano es mía.

4 Se trata de un necesario proceso de síntesis que integra la conciencia con lo inconsciente (v. Jung 39).

87). De repente, fuera de su habitación, el niño Dante se encuentra perdido en una foresta misteriosa y le pide a Virgilio que le ayude. Este le enseña la entrada de una cueva, la puerta del Infierno, por la cual entran los dos. A partir de allí, se enfrentarán con algunos de los episodios contados por el verdadero Dante Alighieri en su *Infierno*.

La elección de los pasajes del *Infierno*, afirma la autora, ha sido guiada por temas familiares a los niños: glotonería, rabia, violencia, mentira y tacañería, dando la preferencia a la aventura y a lo que los niños pueden entender de inmediato. Por eso no hay lujuriosos, sodomitas, simoníacos o suicidas (Jewiss *Hell* 87).

La estructura es de “‘simple truths’... distilled into simple lessons”, en las que sigue siendo central el imperativo moral y educativo (Jewiss *Hell* 90), por ejemplo en el encuentro con Caronte (*Inf.* III)⁵: “*osservate e imparate da questi cattivi/se volete tornare nel mondo dei vivi*”, les dice el monstruo infernal (Jewiss *Il viaggio* 4).

Verdades sencillas, pero nada simples: de hecho, la de Jewiss es la primera, entre las versiones hasta aquí analizadas, que consigue explicar convenientemente el *contrappasso* como relación entre culpa y pena: si eres demasiado goloso, serás comido por Cerbero (*Inf.* VI, Jewiss *Il viaggio* 5).



Imagen 1. Dibujo de Aline Cantono di Ceva, en *Jewis Il viaggio*
©Edizioni Mandragora, Florencia.

5 Las referencias son a cualquier edición de la *Divina Comedia*.

El mismo resultado se logra para explicar conceptos complejos como las alegorías, para las cuales Jewiss utiliza nociones educativas pensadas para niños pero útiles también para adultos. Un ejemplo es el caso de los avaros (*Inf.* VII), que mueven enormes piedras, metáforas del peso moral de la avaricia: “*Che peso schiacciante se non sei generoso*” (*Jewiss Il viaggio* 6).

El libro concluye con la afirmación de la lección moral aprendida por el niño Dante, que decide volver a su casa porque “*In confronto a costì l'è sto in paradiso*” (*Jewiss Il viaggio* 11), alusión a la última *cantica* del poema dantiano pero radicada en la realidad más conocida por los niños, la de sus hogares y su entorno familiar.

Se subraya la estructura ambivalente del viaje: no solo de ida, sino también de vuelta, que es el esquema evidenciado por G. Durand comentando un mito haitiano: “El escenario del mito será entonces el legendario escenario del viaje ambivalente, que implica un *ir*, generalmente un *descenso*, y un *retorno* más o menos triunfante [...] El retroceso queda indicado la mayoría de las veces por la revelación del mal” (Durand 352), que es la lección aprendida por el niño Dante de Jewiss.

La versión *comic*, escrita y dibujada por el artista Marcello, se presenta como una obra cómica, pero sin dejar de mostrar referencias puntuales al poema de Dante al principio de cada episodio. La estructura del texto dantiano está absolutamente respetada y el cómic está dividido en tantos cantos cuantos son los de la *Divina Comedia*. Puesto que el “soporte” del cómic no afecta ni al contenido ni al significado de la obra original, la subversión es el medio utilizado para provocar el efecto cómico. Un ejemplo se encuentra en el episodio de Paolo y Francesca de *Inf.* v (Marcello *Inferno* 19), en el que Dante comenta el encuentro entre los dos amantes en sentido contrario a lo que cuenta Francesca en la *Divina Comedia*: se representa a Paolo feo y tartamudo, mientras que Virgilio se desmaya al final del episodio, en vez de Dante⁶, por haber sido golpeado por Dante, que no quiere que siga haciéndole preguntas a Paolo.

6 *Inf.* v, 142.



Imagen 2. Dibujo de Marcello Toninelli, en *Dante a fumetti*

©Cartoon Club edizioni Rimini/edizioni Foxtrot Livorno.

En el *Purgatorio*, en cambio, respetando el texto dantiano, no aparecen efectos cómicos, y se deja más lugar a la ironía en función moral. Si en el *Inferno* se ha explicado el *contrappasso*, aquí se proporcionan explicaciones teológicas sobre el concepto de redención, como acontece en el episodio de Bonconte de Montefeltro (*Purg.* v): si el pecador se ha arrepentido, irá al purgatorio y no al infierno. La decisión final corresponde al juicio supremo... ¡una moneda! (Marcello *Purgatorio* 12). Evidentemente, la forma de cómic proporciona levedad a temas tan complejos.



E io a lui: «Qual forza o qual ventura
ti traviò sì fuor di Campaldino,
che non si seppe mai tua sepultura?».
(Purgatorio - Canto V - Versi 91/93)

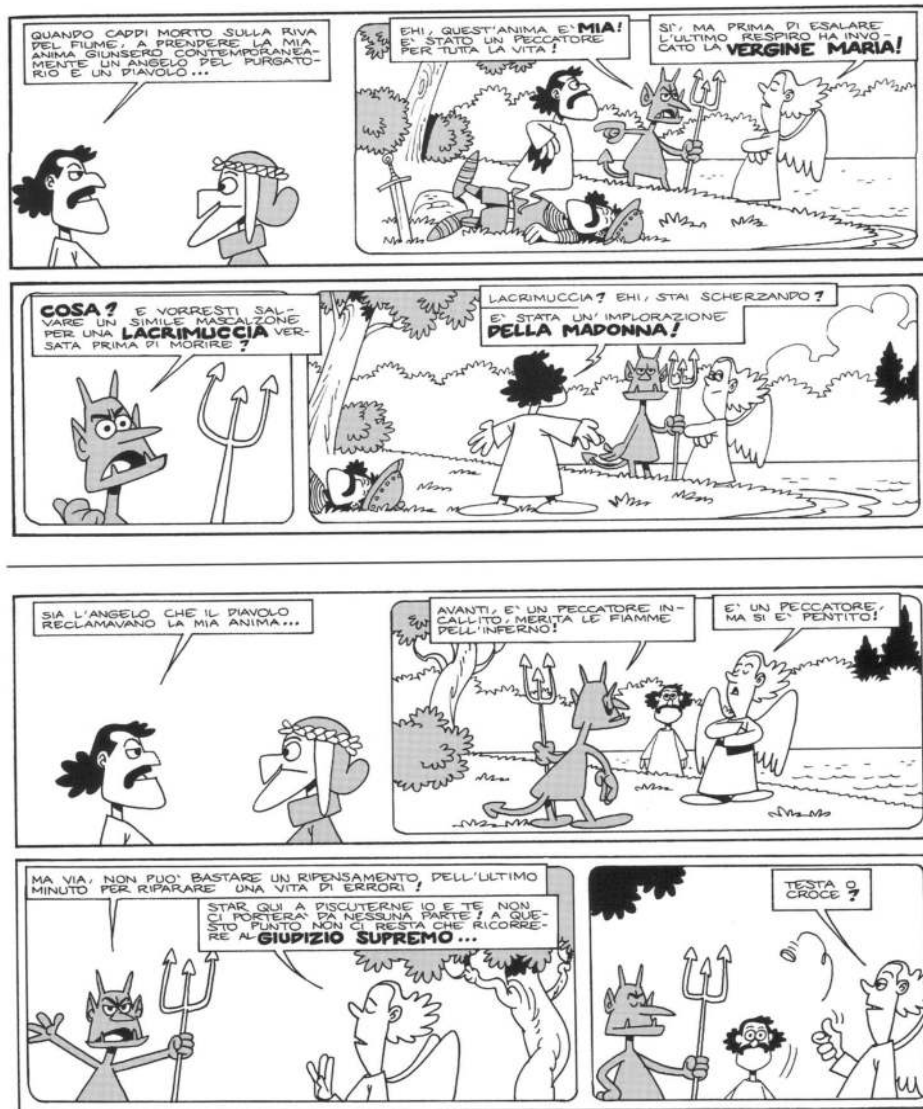


Imagen 3. Dibujo de Marcello Toninelli, en *Dante a fumetti*

©Cartoon Club edizioni Rimini/edizioni Foxtrot Livorno.

En el *Paráiso*, la subversión se expresa más en los dibujos que en el texto, para que los difíciles temas teológicos lleguen al lector gracias al humorismo de las viñetas y la brevedad de los textos. En el primer canto, el concepto de “trashumanar” inventado por Dante en *Par. I, 70* (cambiar la naturaleza humana por otra) se representa con Dante y Beatriz volando en el cielo como superhéroes (Marcello *Paradiso 3*). Otro ejemplo de subversión se encuentra en el examen teológico de santo Tomás a Dante (*Par. x*), dibujado como un concurso televisivo dirigido por un teólogo con semblante de Mike Bongiorno, famoso presentador italiano de los

años 60, que aquí plantea las preguntas y explica a Dante que no ha dado la respuesta correcta, naturalmente al revés que en la *Divina Comedia* (Marcello *Paradiso* 16).

Otro ejemplo de adaptación al público juvenil se encuentra en las viñetas dedicadas al canto xxvii del *Paraíso* acerca de la invectiva de san Pedro contra el papa Bonifacio VIII y la Iglesia de su época. Aquí aparece, como defensor de la Iglesia, un "ParroCop", alusión al popular personaje de "RoboCop" (Marcello *Paradiso* 53).

Esta última es, a nuestro parecer, la adaptación más completa desde el punto de vista tanto de la apariencia como del contenido y la interpretación. Además, sin subvertir la integridad del poema, se llega a su "desmitificación", en el sentido de su acercamiento a la realidad contemporánea, viva y concreta para el público juvenil, gracias sobre todo al medio visual. El poema dibujado concluye el viaje con el regreso de Dante a Florencia y el relato de su experiencia a sus compañeros, afirmando que de ello quiere hacer un cómic, más que una obra poética. Este cómic, por un lado, se suma al tema esquemático, ya visto, del viaje como ida y regreso, no presente en la *Divina Comedia*; por otro, elimina totalmente la dificultad y el misterio que el poema dantiano tiene aún hoy para los adolescentes en Italia⁷.

Finalmente, todas estas adaptaciones se configuran como un viaje a través del viaje: el viaje del lector a través del viaje de Dante, o sea una bajada hacia el inconsciente, y la vuelta a la conciencia y a la vida cotidiana. En las primeras obras que hemos visto, el viaje se configura como aprendizaje moral, pero a veces aparece demasiado lejano, como en la segunda obra, del entorno cotidiano infantil. Las últimas dos obras, en cambio, proporcionan una interpretación más cercana al mundo infantil y juvenil en un viaje a través de las imágenes que, unidas a los breves textos, aclaran las interpretaciones morales y explican las metáforas y alegorías.

En conclusión, la *Divina Comedia* se evidencia no solo como instrumento educativo para aprender "*the moral imperative*" (Jewiss *Hell* 90), sino también como medio para empezar el viaje de búsqueda de identidad a través de la individuación de las formas arquetípicas sumergidas en el inconsciente de cada uno de nosotros y emprender el itinerario de su emersión a la conciencia.

A este propósito, terminamos con las palabras del poeta italiano Giovanni Pascoli:

⁷ La *Divina Comedia* es objeto de estudio en Italia en el nivel correspondiente al Bachillerato en España, que en Italia dura tres años, en los cuales se estudia una *cantica* por año.

E il viaggio [di Dante] pare uno di quelli che possiamo ricordare d'aver fatti da fanciulli (Dante è come un fanciullo vicino a Virgilio), un poco a piedi, poi portati di peso in carrozza, poi discesi senza averne coscienza intera [...] con qualche carezzevole parola mormorata all'orecchio in mezzo a un rotolare continuamente e sordamente fragoroso (Pascoli 1952).

Obras citadas

- Martínez, Elena (ed.). *"Divina Comedia". Una adaptación para todas las edades*. Madrid: Gadir, 2007.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.
- Jewiss, Virginia. *Il viaggio di Dante. Un'avventura infernale*. Firenze: Mandragora, 2008.
- *Hell for Kids: translating Dante's "Divine Comedy" for children*, en Bayó Belenguer, Susana, Ni Chuilleainain, Eilean, O'Cuilleainain, Cormac (eds.), *Translation right or wrong*. Dublin: Four Courts Press, 2013.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta, 2010.
- Le Blay, Frédéric y Bottini, Philip. *La "Divine Comédie". Dante*. París: Larousse, 2009.
- Marcello (Toninelli, Marcello). *Dante. La Divina Commedia a fumetti. Inferno*. Rimini: Cartoon Club, 2011.
- *Dante. La Divina Commedia a fumetti. Purgatorio*. Rimini: Cartoon Club, 2009.
- *Dante. La Divina Commedia a fumetti. Paradiso*. Rimini: Cartoon Club, 2006.
- Pascoli, Giovanni. *Minerva oscura. Prolegomeni I-XXV*, en Vicinelli, A. (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Pascoli. Prose, vol. II: Scritti danteschi*. Milano: Arnoldo Mondadori. http://www.classicalitaliani.it/pascoli/prosa/pascoli_minerva_oscura_proleg1.htm.
- Platón. *La República*. Mariño Sánchez, E., Mas Torres, S. y García Romero, F. (eds.). Madrid: Akal, 2008.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- Scrimieri, Rosario. "Beatrice come Anima", *Tenzone 4*. Madrid: Universidad Complutense, 2003, 227-239.
- Varela-Portas, Juan. "L'ombra della luce: poetica della memoria o poetica della reminiscenza?", *Tenzone 6*. Madrid: Universidad Complutense, 2005, 249-270.

Jean Cocteau o el Poeta de Tracia del siglo xx

ANTONELLA LIPSCOMB

antonella_lipscomb@hotmail.com

1. Introducción

En una divertida foto de Philippe Halsman titulada “*Jack-of-all-trades*” (1948) vemos a Jean Cocteau en una postura de dios hindú, con seis brazos, sujetando un cigarrillo, una pluma, unas tijeras y un libro. Cocteau era sin duda, como lo retrata Halsman, el poeta de los mil brazos: poeta, novelista, dramaturgo, periodista, pintor, escultor, cineasta y autor de libretos para óperas y ballets. Pero si el temperamento insaciable de Cocteau le lleva a experimentar y expresarse mediante casi todas las artes, el artista reconoce sus límites:

Mes Limites. Il y a un point d'aigu que je ne peux obtenir, une note haute que je ne peux pas donner. Si j'essayais, j'obtiendrais une grimace. Il faut se résoudre à admettre ses limites. C'est sans doute la raison profonde qui me fait changer mes moyens d'expression. Un espoir de donner cette note ailleurs. Mais la limite reste partout pareille (Cocteau, 1983).

Vamos a ver aquí cómo el resultado de este arte “total” no es una *grimace*, una mueca, sino el retrato de un poeta sin límites, apasionado por la mitología, principal fuente de inspiración de su obra.

2. Cocteau y los mitos clásicos

La mitología clásica siempre ha intrigado y fascinado a Cocteau por su capacidad de hablarnos de los temas esenciales de la vida humana y por lo que tienen de intemporal, moderno y enigmático:

J'ai toujours préféré la mythologie à l'histoire parce que l'histoire est faite de vérités qui deviennent à la longue des mensonges et que la mythologie est faite de mensonges qui deviennent à la longue des vérités (...) Parce que l'Histoire se déforme à la longue et que le mythe se forme à la longue. Parce que l'Histoire est du vrai qui devient faux et le mythe est du faux qui s'incarne (Cocteau 1983).

Su célebre *boutade*: “*Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité*”¹, refleja sin duda su deseo de acudir al mito para encontrar su “verdad”, ese conocimiento de sí mismo que tanto buscaba Edipo o ese misterio de la existencia que quería descubrir Orfeo. Gran parte de la obra de Cocteau refleja esta influencia de la mitología, como lo demuestran sus poesías, obras teatrales, su trilogía cinematográfica, sus múltiples dibujos, e incluso varios frescos y mosaicos que Cocteau realizó al final de los años 50 en la Costa Azul.

Dentro de esta mitología personal hay una figura trágica que domina sus creaciones: Orfeo, el poeta que busca lo desconocido y se adentra en el mundo de la muerte para salvar a su amada Eurídice. Me centraré aquí en ese mito, considerado por Cocteau como la perfecta trasposición de su propia situación como poeta. Un mito que el artista representará de forma casi obsesiva en litografías, pinturas, dibujos, esculturas, pero sobretudo en el teatro, con *Orfeo* (1925), y en el cine en la llamada “trilogía órfica”: *La Sangre de un poeta* (1930), *Orfeo* (1950) y *El Testamento de Orfeo* (1960). Aludiré también al mito del ave Fénix, ese pájaro mitológico que se consume en un fuego reparador cada 500 años y vuelve a renacer de sus cenizas, completamente vivificado y libre de cargas. Esta criatura inspiró a Cocteau la creación de una ciencia llamada “fenixología”, que sugiere la naturaleza cíclica de la creación artística. Veremos cómo a través de esta obra cinematográfica Cocteau reinterpreta o –como diría él– “parafrasea” los mitos clásicos, desmitificando en cierto modo la tradición de la tragedia griega, para mitificar su papel de poeta y transformarse en el Poeta de Tracia del siglo xx.

3. *La sangre de un poeta* (1930)

La sangre de un poeta es la primera película rodada por Jean Cocteau. Titulada inicialmente *La Vida de un poeta*, esta película experimental de medio metraje nos muestra, como lo sugieren estos dos títulos, la “vida”, la “sangre”, pero también el sudor y las lágrimas que el artista vierte en el transcurso de su creación. Retrata la incursión personal en los miedos y obsesiones de un poeta, su relación con el mundo, su preocupación por la muerte y la resurrección. En *La Difficulté d’être*, Cocteau define su primera película así:

Une descente en soi-même, une manière d’employer le mécanisme du rêve sans dormir [...] Les actes s’y enchaînent comme ils veulent, sous un contrôle si faible qu’on ne saurait l’attribuer à l’esprit. Plutôt à une manière de somnolence aidant à l’éclosion de souvenirs libres de se combiner, de se nouer, de se déformer jusqu’à prendre corps à notre insu et à nous devenir une énigme (Cocteau 1947).

1 Jean Cocteau, *Journal d’un Inconnu*, 1953.

Siguiendo el mecanismo del sueño, las escenas se entrelazan sin vínculo aparente y sumergen al espectador en una atmósfera onírica, un universo en clave, “enigmático”, que nos toca descifrar: “*Tout poème est un blason. Il faut le déchiffrer*”, se lee en una escena. Con trucos que parecen ahora muy ingenuos, incluso divertidos, Cocteau consigue adentrarnos en ese mundo invisible e interior del proceso creador con el uso, muy simbólico y sugerente, del espejo. Asistimos así a una primera cruzada cinematográfica de los espejos, a esa zona perteneciente al otro mundo, muy presente en la siguiente película que analizaremos: *Orfeo*.

Lo que vincula también *La sangre de un poeta* con el ciclo órfico es el viaje que lleva a cabo su protagonista, el poeta, un verdadero descenso a las profundidades de sí mismo, cuyo punto culminante es la muerte del poeta y la consiguiente supervivencia de su obra. Cocteau expone aquí una de sus teorías sobre la creación, la fenixología: ese arte de renacer de las cenizas, como el ave Fénix de la leyenda. Según el artista, la muerte del poeta nunca simboliza un final en sí, siempre se acompaña por un despertar, es un sacrificio indispensable para la supervivencia de la obra. Con motivo de una presentación pública de su película en 1932, Cocteau concluía su discurso con estas palabras:

Je vais maintenant céder la place à une forme de moi, peut-être obscure, peut-être pénible, mais plus vraie mille fois que celle qui vous parle et que vous avez devant les yeux (Cocteau 1932).

Una identificación con esa imagen atormentada del poeta que volvemos a encontrar en la siguiente película de su trilogía: *Orfeo*.

4. *Orfeo* (1950)

En la película *Orfeo*, Cocteau expone otra vez el tema de su película anterior: el poeta, igual que el Fénix, debe morir y renacer repetidas veces para que su obra sobreviva. Pero aquí, la referencia al mito de Orfeo es explícita. En esta película, el mito de Orfeo está transpuesto al mundo contemporáneo, una ciudad de provincia de los años 50. Los personajes de esta versión cinematográfica son: Orfeo, Eurídice, el joven poeta Cégeste, la Muerte –llamada disimuladamente La Princesa–, dos motoristas o ángeles de la muerte, y un grupo de jóvenes vanguardistas que podríamos interpretar como las Bacantes de la leyenda. Un personaje que aparece por primera vez en esta obra y que seguirá jugando un papel eminente en el mito órfico de Cocteau es el ángel Heurtebise, que aparece aquí bajo el aspecto de un chófer muy elegante.

En la película, Orfeo es un poeta conocido pero relegado al olvido por los jóvenes que prefieren a un nuevo talento: el poeta Cégeste. Un día, mien-

tras Orfeo se encuentra en el café de los poetas de la ciudad, llega Cégeste borracho, seguido por una mujer distinguida: La Princesa. Cégeste se ve envuelto en una pelea y muere atropellado por dos motoristas. La Princesa pide a Orfeo que la ayude a llevar el cuerpo de Cégeste a su castillo. Allí, Orfeo asiste al tránsito de Cégeste al mundo de los muertos a través de un espejo. Volvemos a encontrar el tema del espejo —ese *no man's land* presente ya en la película *La sangre de un poeta*— que Cocteau utiliza para simbolizar la frontera que separa el mundo de los vivos y de los muertos. Una división que simboliza también la posición del artista, atrapado entre la realidad mundana y las maravillas de la imaginación.

Orfeo vuelve a su mundo real y se reencuentra con su mujer, Eurídice, un personaje que, según Cocteau, solo tiene un objetivo: el amor que siente hacia su marido. Mas Orfeo está enamorado de La Princesa, un amor recíproco pero imposible, ya que trasciende los propios límites de la vida. Todo cambia cuando el ángel Heurtebise anuncia a Orfeo que Eurídice ha muerto atropellada por los dos motoristas. Orfeo queda destrozado y decide seguir a Heurtebise al otro lado del espejo hacia el mundo de los muertos para recuperar a Eurídice. Cuando Heurtebise pregunta a Orfeo si desea reunirse con la muerte o con Eurídice, este contesta: “con las dos”. Vemos aquí cómo Cocteau se inspira en el mito de Orfeo pero decide ignorar el amor que une a Orfeo y Eurídice en el mito clásico. Si Orfeo, como su homónimo de la mitología griega, desciende al inframundo para rescatar a Eurídice, es más por un deseo de volver a ver a La Princesa que para salvar a su mujer. Hay que ver en ese deseo de rechazar la historia amorosa del mito original la voluntad de Cocteau de desplazar la atención hacia otro componente: el viaje hacia el mundo de los muertos, atravesar el espejo para explorar lo que hay al otro lado, y descubrir quizás los secretos de la creación.

Una vez en el Infierno, Orfeo asiste al juicio de La Princesa: las autoridades del inframundo la acusan de haber tomado la iniciativa de matar a Eurídice. La Princesa confiesa haberse enamorado de Orfeo, y Heurtebise, por su parte, confiesa haberse enamorado de Eurídice. El veredicto es el siguiente: Eurídice volverá al mundo de los vivos pero Orfeo no podrá volver a mirarla nunca más. Encontramos aquí otra transgresión del mito original: recordamos que Hades deja que Orfeo se lleve a Eurídice pero le advierte que no podrá mirarla hasta que sea bañada por los rayos del sol, algo que Orfeo hace justo cuando Eurídice aún tiene puesto un pie en el inframundo. En el mito griego, Eurídice desaparece esta vez para siempre y Orfeo, inconsolable, muere desgarrado por las Bacantes de Tracia.

En la película de Cocteau, Orfeo y Eurídice vuelven juntos al mundo de los vivos pero irónicamente sus vidas se convierten en un verdadero “infierno”: Eurídice se da cuenta de que Orfeo no la quiere, que está obsesio-

nado con La Princesa; durante una de sus peleas, Orfeo mira a Eurídice por el retrovisor de su coche, haciéndola desaparecer para siempre. Poco después, los amigos del joven poeta Cégeste –las Bacantes del mito griego– acuden a casa de Orfeo y le matan. Orfeo vuelve otra vez al inframundo donde las autoridades deciden devolverle la vida junto a su mujer Eurídice. De vuelta al mundo de los vivos, Orfeo y Eurídice olvidan todo lo que ha pasado, queriéndose como el primer día. La Princesa y Heurtebise en cambio serán castigados por haberse entrometido en los asuntos de los mortales.

Hemos visto cómo Cocteau desarrolla aquí los temas esbozados en su primera película *La sangre de un poeta*: la soledad del poeta, las incertidumbres de la inspiración, la búsqueda de lo desconocido y sobretodo la muerte y resurrección del poeta. Unos temas que volvemos a encontrar en su última película, *El testamento de Orfeo*, donde reaparecen los mismos personajes: La Princesa, el ángel Heurtebise, el poeta Cégeste y el mismo Cocteau, en el papel casi autobiográfico de Orfeo.

5. *El testamento de Orfeo o no me preguntéis por qué (1960)*

En esta última película, la identificación con Orfeo es total, hasta el punto que Orfeo solo aparece en el título: el testamento es en realidad el de Cocteau. Reinterpretando por última vez el mito órfico, depurándolo de todo lo que no pertenece a su mitología personal, Cocteau dibuja el rostro del poeta y se reencuentra con sus fantasmas: el paso del tiempo, la muerte y los secretos de la creación. Igual que en *La Sangre de un poeta*, el punto de partida de *El testamento de Orfeo* es el sueño. En el prólogo de la película, Cocteau nos explica:

Le privilège du cinématographe c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver, ensemble, le même rêve. Et de montrer, en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie. Mon film n'est pas autre chose qu'une séance de striptease, consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue. Car il existe un considérable public de l'ombre, affamé de ce plus vrai que le vrai qui sera un jour le signe de notre époque. Voici le legs d'un poète aux jeunesses successives qui l'ont toujours soutenu (Cocteau 1960).

Un sueño que paradójicamente no es “una película” sino “la vida”, donde el poeta invierte todas las reglas del cine realista para llevar al espectador por un mundo guiado por nuevas leyes, una “zona donde los vivos no son vivos y los muertos no son muertos”, donde las imágenes desfilan al revés, donde los personajes aparecen y desaparecen, donde las escenas confunden toda lógica espacio-temporal. En este viaje vemos a Cocteau, el poeta, pasear sin rumbo fijo en el decoro natural del Val d’Enfer, un lu-

gar desolado y fantasmal que parece pertenecer a su mundo interior. En su camino el poeta se cruza con un hombre caballo, que lo conduce entre ruinas y gitanos al renacimiento de su obra por el fuego.

La imagen usada aquí como símbolo de su obra es una fotografía de Cégeste, personaje de su película anterior, *Orfeo*, imagen que adquiere una nueva vida surgiendo de una hoguera y saltando en las manos de una gitana. El nacimiento por el fuego identifica otra vez la obra de Cocteau con el ave Fénix que, tras haber ardido en llamas, renace de sus cenizas para una vida renovada gracias a la fenixología, esa ciencia que, según Cocteau “permite morir un gran número de veces para renacer”. En esta imagen de la fotografía quemada y renovada concurren dos ideas, igual que en el mito: el fuego, es decir, la renovación por la acción del fuego, y la inmortalidad, la vida perpetua al resurgir de las propias cenizas. Unos temas ya presentes en sus dos películas anteriores *La sangre de un poeta* y *Orfeo*.

Otro símbolo de la creación artística es la imagen de la flor de hibisco que aparece a lo largo de la película, y que Cocteau llama la “vedette”. En una escena vemos cómo Cocteau intenta dibujar la flor de hibisco en una pizarra negra, pero Cégeste, con máscara de calavera, le advierte: “*Ne vous obstinez pas: un peintre fait toujours son propre portrait. Cette fleur, vous n’arriverez jamais à la peindre*”. Constatando su impotencia ante una obra que se construye a sí misma, el poeta destruye y pisotea la flor. Cégeste le lleva entonces delante de una mesa, desafiándolo con estas palabras: “*À vous de jouer, docteur, montrez-nous vos talents*”. Allí asistimos al renacimiento de la obra de arte y vemos cómo Cocteau, en su papel de doctor experto en fenixología, con toga y birrete, recompone la flor de hibisco, con un movimiento de manos semejante al de un mago prestidigitador.

Lo que Cocteau expone en esta película es su manifiesto poético, su teoría estética. Ante un tribunal compuesto por los personajes de *La Princesa* y el ángel Heurtebise –que de juzgados en la película *Orfeo*, pasan ahora a ser jueces– Cocteau explica y justifica su papel de poeta. La acusación del juez Heurtebise es implacable:

Primo: vous êtes accusé d’innocence, c’est-à-dire d’atteinte à la justice en étant capable et coupable de tous les crimes, au lieu de l’être d’un seul, apte à tomber sous le coup d’une peine précise de notre juridiction.

Secundo: vous êtes accusé de vouloir sans cesse pénétrer en fraude dans un monde qui n’est pas le vôtre.

Plaidez-vous coupable ou non coupable? (Cocteau 1960).

Cocteau confiesa declarase “culpable en ambos casos”:

Je plaide coupable dans le premier et dans le second cas. J'avoue être cerné par la menace des fautes que je n'ai pas commises et j'avoue avoir souvent voulu sauter le quatrième mur mystérieux sur lequel les hommes écrivent leurs amours et leurs rêves (Cocteau 1960).

Más tarde Cocteau llega a un templo y un altar con una diosa, Atenea, y dos hombres caballo. La diosa le tira una lanza y Cocteau cae muerto. Los hombres lo llevan a una tumba rodeada de gitanos y entre los amigos que vigilan al muerto se distingue a Picasso, Dominguín, Lucía Bosé. Hay cantos gitanos y se oye la voz de Cocteau que dice: *"faites semblant de pleurer, mes amis, puisque les poètes ne font que semblant d'être morts"*. En una entrevista con Cocteau sobre *El testamento de Orfeo*, el poeta explica esta ciencia de la fenixología:

C'est-à-dire que les poètes meurent et revivent. Dalí a inventé une science très belle: la phénixologie. La phénixologie, cela veut dire que les personnes meurent souvent pour renaître. C'est la renaissance du phénix. Brûle, brûle pour se changer en cendres, et à leur tour les cendres se changent en soi-même. On redevient soi-même à travers ce phénomène de la phénixologie.²

En *El testamento de Orfeo* encontramos así amplificado el tema principal de sus películas anteriores: el poeta, igual que el Fénix, debe morir y resucitar para crear sus obras, su creación sale de su fuerza destructora.

6. Conclusión

Hemos visto cómo las figuras mitológicas de Orfeo y del ave Fénix no solo orientan toda la obra cinematográfica de Cocteau sino también su propia vida, para convertirla a su vez en un mito, en algo inmortal. Hemos observado también cómo a medida que pasan los años las versiones del mito de Orfeo van depurándose de todo lo que Cocteau considera superfluo para quedarse con lo esencial: el papel del poeta, Orfeo, ese ser privilegiado, capaz de poner en contacto los mundos de la vida y de la muerte, y de adentrarse en lo desconocido para desvelar sus misterios, y el poder del Fénix, símbolo de renacimiento físico y espiritual, de purificación y de inmortalidad. Jean Cocteau ya era "inmortal" cuando falleció a los 74 años, el 11 de octubre de 1963, en su casa de Milly-la-Forêt. En 1955 la prestigiosa Academia Francesa lo había elegido para entrar en el selecto club de sus 40 miembros, los llamados *immortels*. *"Je reste avec vous"*, se lee en el epitafio donde está enterrado Jean Cocteau, y lo cierto es que su legado sigue y seguirá siendo tan vivo como antes. Unos años antes de su muerte, Cocteau dibuja y decora un anfiteatro frente al mar del *Centro Mediterráneo de Estudios Franceses*, en Cap d'Ail (1958-1963). Una imagen

2 Entrevista con Jean Cocteau - rodaje de *El testamento de Orfeo*, 1959.

representa a Orfeo tumbado con su lira, mirando hacia el cielo, con el infinito de fondo, última identificación del poeta con Orfeo, donde se unen mito, infinito e inmortalidad.

Obras citadas

Cocteau, Jean. *Le sang d'un poète*, 49 min., película, 1930.

– *La difficulté d'être*. París: Livre de Poche, 1947.

– *Orphée*, 112 min., película, 1950.

– *Journal d'un inconnu*. París: Grasset, 1953.

– *Le Testament d'Orphée*, 77 min., película, 1960.

– *Le Passé défini*. París: Gallimard, 1983, póstumo.

Bewick, Sarah, Catherine. *Le Regard tactile chez Jean Cocteau: Une analyse esthétique de la trilogie orphique*. Durham Theses: Durham University, 2010. <http://etheses.dur.ac.uk/336/>.

El Gharbie, Rana. "L'invisible... Dans le cinéma de Jean Cocteau", *Entrelacs* 8, 2001. <http://entrelacs.revues.org/226>.

Racine, Bruno et al. *Cocteau: Catalogue de l'exposition: "Jean Cocteau sur le fil du siècle"*. París: Éditions Gallimard/Éditions du Centre Pompidou, 2003.

Mosaico de mitos: *Macunaíma*

CLÁUDIA MALHEIROS

claumm88@gmail.com

1. Introducción

Es difícil elegir una estructura paradigmática a partir de la cual realizar un análisis de *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, ya que el autor mezcló elementos de distintos géneros literarios y referencias míticas y folclóricas de diferentes culturas en la elaboración de su obra. Haroldo de Campos, por ejemplo, utilizó como base para su análisis, la morfología proppiana del cuento de magia ruso¹. Partiendo de la jornada del héroe de Campbell, pretendemos demostrar –tanto en los momentos en que la historia coincide con la estructura campbelliana como en los que no– cómo la mezcla de estructuras, mitos, lenguaje –el autor mezcla el portugués brasileño oral con el portugués europeo/escrito erudito y con palabras indígenas– y la dualidad héroe/anti-héroe reflejan la crisis cultural brasileña en búsqueda de un lenguaje propio, de sus orígenes y de su identidad.

2. Breve historia de la literatura brasileña

La historia de la literatura brasileña es el resultado de una serie de conflictos y contradicciones. Al principio la literatura brasileña era, en realidad, una prolongación de la literatura portuguesa. Convivían también la lengua española, común entre los autores de la época, y la “lengua general” –el tupí, sometido a la disciplina gramatical por los jesuitas–, cuyo uso fue prohibido por la metrópolis portuguesa, de manera que su propio idioma fuera un instrumento de dominio y homogeneización cultural (Candido 19-20).

El Romanticismo, con el indígena como tema central, fue el primer intento de crear una literatura brasileña independiente de la portuguesa. El indígena como símbolo nacional servía además a otro propósito: dig-

1 “[...] seria justamente uma tentativa de descrição, com base na morfologia proppiana, da estrutura do *Macunaíma*, pois aquela poderá fornecer o instrumento metalinguístico ideal para a melhor compreensão deste ‘romance’ dificilmente catalogável, que muitos ainda hoje reputam um malogro” (Campos 24).

nificar sus orígenes, sin tener en cuenta la herencia africana que no era considerada noble. Pero esta literatura seguía bajo la influencia europea. El indígena romántico se acercaba al caballero medieval, convirtiéndose en un mito².

Al Romanticismo brasileño le sucedieron el Parnasianismo, el Simbolismo y, finalmente, el Modernismo. Complejo y contradictorio, este último movimiento inició una era de transformaciones esenciales, atacando la estética académica y defendiendo la libertad de creación y experimentación. La *Semana de Arte Moderno*, también conocida por el año en que tuvo lugar como *Semana de 22*, fue un importante marco cultural en que se presentaron obras de artistas plásticos, músicos y escritores modernistas (Candido 77).

Los modernistas revalorizaron temas cotidianos y adoptaron expresiones coloquiales, incluso vulgares, a favor del uso de la lengua según las características diferenciales de Brasil, utilizando incluso construcciones sintácticas de las lenguas indígenas contrarias al lenguaje oficial. A diferencia de los románticos, que intentaron “civilizar” al indígena, los modernistas buscaron en él el primitivismo (Candido 87-88).

La figura central del Modernismo fue el poeta, narrador, musicólogo, ensayista, folclorista y líder cultural Mário de Andrade, y su obra maestra como narrador es *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, objeto de nuestro presente estudio.

3. Análisis de la obra

Escrito en forma de rapsodia nacional, *Macunaíma* es casi un *collage* de las leyendas Taulipang y Arecuná, reunidas por Koch-Grünberg³, del folclore brasileño y amazónico mezclados con mitos europeos. Se puede decir que es, como lo denomina Haroldo de Campos, un “cuento-mosaico” o una “plurifábula”⁴. Buscando una expresión en sí misma popular, formal y funcionalmente, Mário de Andrade escribe esta obra con mucho humor⁵, utilizando el portugués oral brasileño, expresiones populares y estructu-

2 En *O Guarani*, de José de Alencar, el personaje Peri llega a sacar una palmera de la tierra con las propias manos. Es importante señalar que Alencar fue un gran autor brasileño, que, aunque escribiendo con perfecta corrección gramatical, flexibilizó la lengua, ya que tenía como presupuesto formal la libertad de expresión brasileña en relación con las normas portuguesas.

3 Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco*, 1917.

4 “*Quem parece ter criado este conto-mosaico, esta plurifábula ou fábula ‘omnibus’, em que a citação barthesiana faz pensar, foi o nosso Mário de Andrade*” (Campos 23).

5 “*Uma das características mais notáveis do Macunaíma, ademais é o seu aspecto paródico, de linhagem inclusive rabelaisiana, o seu aspecto herói-cômico*” (Campos 61).

ras incorrectas, y los mezcla con palabras indígenas. Además, Mário de Andrade produce un desplazamiento funcional de las matrices folclóricas hacia la novela de vanguardia, provocando también un extrañamiento de género, ya que se vuelve problemático categorizar *Macunaíma* como una novela según los criterios de la época⁶.

El personaje que da nombre al libro nace, como muchos personajes míticos, sin padre, es hijo "del miedo de la noche", y cuando deja el útero materno, se produce un gran silencio. Según Campbell,

In mythologies emphasizing the maternal rather than the paternal aspect of the creator, this original female fills the world stage in the beginning, playing the roles that are elsewhere assigned to males. And she is virgin, because her spouse is the Invisible Unknown (297).

La falta de padre, sin embargo, no señala el típico nacimiento de la madre virgen, ya que, en este caso, la madre ya tenía otros dos hijos, Maanape, "ya viejito", y Yigüé, "muy tonto, en plenas fuerzas del hombre". Macunaíma nos es presentado como "el héroe de nuestra gente", pero él tampoco es el típico héroe, como pretendemos demostrar: es un personaje muy ambiguo, lleno de contradicciones. Después del nacimiento mítico, por ejemplo, Macunaíma pasa más de seis años sin hablar, y cuando le incitaban a decir algo, exclamaba "¡Ay, qué pereza!", una queja que repite muchas veces a lo largo de la historia. Otra señal de su dualidad es la relación que establece todavía niño con Sofará, la pareja de Yigüé: ella le llevaba al sotobosque donde el héroe se convertía en un lindo príncipe y se acostaba con la cuñada. Además de resaltar el carácter ambiguo de Macunaíma –por un lado, le pasa algo mágico; por otro, su actitud es moralmente reprehensible–, este ejemplo es un indicio de propensión sexual y de astucia.

Sus hermanos también presentan aspectos contradictorios: en algunos momentos ejercen la función de ayudantes del héroe, en otros, la de antagonistas. La relación con Sofará genera el principio del antagonismo entre los hermanos, y se repite dos veces más, con futuras compañeras de Yigüé: Iriqui y Súzi –triple ofensa que al final motiva el resentimiento del hermano (Campos 115-116)–.

Macunaíma empieza su aventura cuando, en una época en que su familia no tenía nada que comer, se niega a compartir con los hermanos la comida que encuentra. Como castigo, su madre le abandona en medio

6 "ainda hoje não faltam os que consideram o Macunaíma um projeto falido. Não conseguindo encontrar na rapsódia do 'herói sem nenhum caráter' os ingredientes do romance tradicional, 'bem acabado' – nem a causalidade realista do verossímil, nem a coerência das elaborações psicológicas dos romances de atmosfera [...] E no entanto, a coerência do Macunaíma deve ser buscada num outro tipo de lógica" (Campos 66).

de la selva y le condena a no crecer más. Allí se encuentra con la Hutía –a quien llama “mi abuela”–, una ayudante del héroe⁷, que mediante un caldo mágico le hace crecer hasta hacerse un hombre. Así, Macunaíma puede regresar a casa y profetizar a su madre:

- Madre, soñé que se me caía un diente.
- Eso es muerte de pariente –comentó la vieja.
- Ya lo sabía. Su-mercé va a vivir sólo una Sol. Y así mero porque me parió (Andrade 40).

La fórmula campbelliana de la aventura del héroe se estructura en tres puntos principales: “La partida”, “La iniciación” y “El regreso”. “La partida” se subdivide en: “La llamada de la aventura”, “La negativa al llamado”, “La ayuda sobrenatural”, “El cruce del primer umbral” y “El vientre de la ballena”. “La iniciación” se subdivide en: “El camino de las pruebas”, “El encuentro con la diosa”, “La mujer como tentación”, “La reconciliación con el padre”, “Apoteosis” y “La gracia última”. Finalmente, “El regreso” se subdivide en “La negativa al regreso”, “La huida mágica”, “El rescate del mundo exterior”, “El cruce del umbral del regreso”, “La posesión de los dos mundos” y “Libertad para vivir”. En la obra de Mário de Andrade este orden es subvertido.

Se puede considerar que en *Macunaíma* “La llamada de la aventura” se produce cuando, al día siguiente, Macunaíma caza una “venada parida”, lo que según los principios indígenas, está prohibido: no se puede matar a una hembra preñada⁸. Esto representa una infracción de una prohibición. En realidad, la venada era la madre Tapanhumas –una trampa del espíritu *Anhangá*, protector de los animales–. La muerte de la madre hace que Macunaíma y sus hermanos dejen el sitio donde vivían y empiecen su aventura. De manera ambigua, el hecho de haber matado a la propia madre es lo que marca el inicio de la jornada del héroe.

Tenemos otro ejemplo de contradicción del personaje, señalando su doble faceta de héroe/antihéroe en su encuentro con Ci, “la Madre de las Matas”. Es el primer encuentro del personaje después de dejar la tribu, y se puede considerar como “El encuentro con la diosa” –“*a mystical marriage of the triumphant hero-soul with the Queen Goddess of the world*” (Campbell 109)–. Al fijarse en que Ci no tenía el pecho derecho, Macunaíma concluye que es una Icamíaba –versión brasileña de las Amazonas–. Como ella rechaza violentamente sus intentos de seducción y le hace daño, él huye

7 “[...] *the first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with the amulets against the dragon forces he is about to pass*” (Campbell 69).

8 “*A interdição não está escrita no texto, mas o percorre em filigrana, pois a proibição de abater a caça prenhe parece constituir exatamente a moral da fábula indígena recolhida por Couto de Magalhães e aproveitada por Mário nesta passagem*” (Campos 127).

asustado y pide ayuda a sus hermanos, que inmovilizan a Ci y él la viola. Vencer a la Reina de las Amazonas es un hecho heroico; por lo tanto, Macunaíma se convierte en el "Emperador de las Matas", pero la manera en que lo logra es cobarde, de nuevo la dualidad. Ci, contra las leyes de las Icamiabas/Amazonas, se enamora de Macunaíma, establece con él una relación de matrimonio y le permite vivir entre ellas⁹. Esta infracción motiva la muerte del hijo de ambos: la Boa-Prieta envenena el pecho de Ci, y su niño, al mamar, muere envenenado. Muy triste, ella le regala a Macunaíma una *muiiraquitã*¹⁰, y sube al cielo en forma de estrella, específicamente la Agena de la constelación de Centauro. Del túmulo del hijo nace el Guaraná. Así se intercalan a la historia principal dos mitos de creación.

Varias de las microhistorias que aparecen en *Macunaíma* explican la formación de eventos físicos del mundo, de manera que funcionan también como mitos reinventados por el autor. Este tipo de microhistoria que se intercala en la trama principal permea todo el libro, reforzando la mezcla de culturas en la formación de la historia e identidad brasileñas.

Después de la muerte del hijo y la metamorfosis de Ci, Macunaíma y sus hermanos dejan las Icamiabas, y se encuentran con una fuente mágica. Los tres, que hasta entonces tenían la piel muy oscura, se van a lavar en la fuente. Macunaíma, que va primero, se vuelve totalmente blanco, rubio y con ojos azules; Yigué, que se lava después de Macunaíma, no llega a quedarse del todo blanco, sino que se vuelve mulato; Maanape, que se lava en tercer lugar, solo puede mojar las manos y los pies y permanece negro, con las palmas blancas. Es la explicación de las tres razas brasileñas. También se propone una versión propia y graciosa de las tres plagas bíblicas: "Y fue así que Maanape inventó el taladro-del-café, Yigué el gusano-rosado del algodón y Macunaíma el balompié; tres plagas" (Andrade 78).

El héroe pasa, entonces, por una prueba –indicio de "La iniciación"–, en la cual aparece al mismo tiempo un mito de creación y una "Huida mágica". En la confrontación con Boiúna-Capei¹¹, Macunaíma la decapita, pero su cabeza le amenaza. Así empieza una graciosa persecución en la cual Macunaíma le tira frutas a la cabeza –Campbell dice que la "Huida mágica" "*becomes a lively, often comic, pursuit*" (197) y que puede tener variaciones como "*a number of delaying obstacles are left behind by the wildly fleeing hero*" (200). Al final, la cabeza sube al cielo y se transforma en la luna.

9 "The Amazons shun marriage in the Greek sense" (Tyrrell 53). "Na lenda taulipang, coligida por KG (127-128), amazonas podem ter relações eventuais com homens que visitem suas malocas, mas não lhes é lícito casar-se (estabelecer relações duradouras), sendo vedado aos companheiros de ocasião permanecer no convívio da tribo; os filhos-varões que resultem dessas uniões são sacrificados, só sendo poupadas as filhas" (Campos 127-128).

10 "Muiiraquitán" en la versión española.

11 Figura mitológica que asumía la forma de serpiente y volcaba embarcaciones.

Pero al huir de la cabeza cortada, Macunaíma pierde la *muiraqitã*: el amuleto indígena esculpido en forma de animal –en esta historia es una piedra preciosa que representa un caimán– que trae buena fortuna a quien la posee. En *Macunaíma* la *muiraqitã* no es simplemente un amuleto, sino que su pérdida y recuperación se convierten en el centro de la historia. Retornar a la tribu con la *muiraqitã* le permitiría un “Regreso” exitoso: “*the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man*” (Campbell 30).

Su pérdida le priva de buenaventura y abundancia, lo que se anuncia con la frase “*não havia de ser marupiara não*” (Andrade 1998: 47) –*marupiara* es una palabra indígena que designa una persona feliz en la caza o en la pesca–. El héroe descubre que el gigante comedor de gente, Piaimã, lo ha encontrado y se ha ido con él a São Paulo.

Para recuperar el amuleto, Macunaíma debe ir a la ciudad. Esto se podría considerar “El cruce del primer umbral”. Es curioso notar la inversión entre la foresta y la ciudad. La foresta suele ser un símbolo de lo desconocido y lo peligroso; pero aquí la ciudad es el ambiente inhóspito y desconocido. Las confrontaciones con el gigante son cinco a lo largo del texto, interpuestas por las microhistorias ya referidas, que tienen, en este sentido, la función de “retraso épico” o “suspensión épica” (Campos 125, 171).

Los principales enfrentamientos con el gigante, también conocido como Venceslau Pietro Pietra, son tres: en el primero Macunaíma pasa por “El vientre de la ballena”. Esta confrontación resulta en la muerte del héroe, picado por la Caapora Ceiuci¹², la pareja del gigante, que pretendía comérselo con su marido –“*the passage of the threshold is a form of self-annihilation. [...] But here, instead of passing outward, beyond the confines of the visible world, the hero goes inward, to be born again*” (Campbell 91). Maanape es quien salva al hermano: “El héroe desmenuzado en veinte veces treinta chicharroncitos flotaba sobre la polenta que hervía. Maanape agarró los pedacitos y los huesos y extendió todo en el cemento pa que se refrescara” (Andrade 72). Sobre el cuerpo desmembrado del héroe dice Campbell: “*Indeed the physical body of the hero may be actually slain, dismembered, and scattered over the land or sea*” (92). Devolviendo la sangre derramada del héroe con la ayuda de una garrapata, el hermano mayor, que era hechicero, resucita a Macunaíma. Aunque aquí se cumple, literalmente, la idea de la muerte y resurrección, Macunaíma no cambia ni aprende nada después de lo sucedido, lo que, una vez más, lo acerca y lo distancia simultáneamente de la trayectoria del héroe.

El tercer encuentro señala la influencia de los orígenes africanos sobre la cultura brasileña que, como hemos comentado, hasta entonces se intenta-

12 Personaje folclórico brasileño.

ba ignorar. Al mismo tiempo funciona como "La ayuda sobrenatural". La confrontación tiene lugar mediante un ritual de macumba¹³: la Tía Ciata recibe en su cuerpo el espíritu de Echú, deidad africana, que promete a Macunaíma concederle lo que quiera, "porque era hijo", indicando así su faceta heroica. Macunaíma pide a Echú que le permita enfrentarse de nuevo con el gigante. Echú recibe en su cuerpo el gigante Piaimã. El héroe, además de golpearle mucho, le ordena penas dolorosas como caminar sobre vidrio y a través de un ortigal.

En el quinto y último encuentro, la Caapora tiene una vez más la intención de comer a Macunaíma. En este caso, Ceiuci prepara una pasta a la cual pretende añadir a Macunaíma, pero este engaña al gigante, y la Ceiuci cocina a Piaimã en su lugar.

Así Macunaíma recupera la *muiraquitã* y los tres hermanos empiezan el trayecto de vuelta a casa. Pero en el camino surge el antagonismo entre los hermanos referido anteriormente –según Haroldo de Campos tal alternancia de función de los hermanos ayudantes/antagonistas se relaciona con el mito cosmogónico sobre la relación entre las órbitas, alternativamente unidas y separadas, del sol y la luna (Campos 179). Por una disputa sobre la caza, Macunaíma le entrega a Yigúé un anzuelo envenenado. Como resultado de esta actitud villana, la herida se vuelve leprosa y le come todo el cuerpo: solo queda la sombra de Yigúé.

La confrontación con la sombra resulta en otro mito de creación dentro del folclore brasileño y resalta el carácter doble del personaje principal. La sombra, intentando vengarse de Macunaíma, traga también a Maanape y a la princesa. El engaño remite al principio de la historia, reforzando el antagonismo fraterno y la ambigüedad héroe/antihéroe de Macunaíma. La sombra leprosa toma cuerpo en un toro; cuando *yribú*, el rey-zamuro, se dispone a comer al toro, salta sobre su hombro y se metamorfosea en la segunda cabeza del rey-zamuro –así se explica la creación de la segunda cabeza del *urubu-rei*–.

Surge entonces un nuevo antagonista, que también había anunciado ya su enemistad anteriormente: Vei, la Sol¹⁴, había hecho un pacto con Macunaíma para que se casara con una de sus hijas, pero este no lo cumple. Uiara –sirena del folclore brasileño– seduce al héroe y Vei le estimula con su calor. Finalmente, Macunaíma se tira al agua y sufre el ataque de pirañas que le mutilan: "Estaba sangrando con mordiscos por todo el cuerpo, sin pierna derecha, sin los dedos gordos sin los cocos-de-Bahía sin orejas sin nariz sin ninguno de sus tesoros" (Andrade 227).

13 Palabra que en Brasil expresa de manera peyorativa la "magia negra"; tiene origen en prácticas religiosas afrobrasileñas.

14 "The motif of the sun as a goddess, instead of a god, is a rare and precious survival from an archaic, apparently once widely diffused, mythological context" (Campbell 211).

Macunaíma se da cuenta de que también ha perdido, esta vez irremediabilmente, la *muiraquitã*. Desengañado, sin ni siquiera el recuerdo que le había dejado Ci, decide subir al cielo, aunque solo sea un “brillo inútil”, una “constelación más”: nace así la Osa Mayor.

4. Consideraciones finales

Si consideramos el “Regreso” del héroe, según Campbell –“*The effect of the successful adventure of the hero is the unlocking and release again of the flow of life into the body of the world*” (40)–, podemos interpretar la trayectoria de Macunaíma como la de un héroe fracasado, pese a su trayectoria y la superación de algunas pruebas, ya que no vuelve a casa con la *muiraquitã*. Su tribu se queda extinta y su lengua, muerta.

Aunque Mário de Andrade dijo expresamente que no tenía la intención de crear, con su obra, la expresión nacional brasileña, es así como su *Macunaíma* suele ser interpretada. Pues, como dijo Tristão de Ataíde, el subconsciente del autor nos ha regalado el *homo-brasilicus* con toda su imperfección (Campos 79). La palabra “carácter” en portugués comparte con el español el sentido de características propias de una cosa o persona, pero también se puede entender como la moral de una persona: “no tener carácter” se puede interpretar como carecer de sentido de ética o moral y de personalidad definida. Así, el título de esta obra, *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, debe ser interpretado simultáneamente bajo las dos acepciones. En el prefacio (que no se publicó) del libro, Mário dijo que con “carácter” no determinaba simplemente una realidad moral, sino que entendía la entidad psíquica permanente, que se manifiesta en todo, en las costumbres, en la acción exterior, en el sentimiento, en la lengua, en la historia. Y concluía que el brasileño no tiene carácter porque no tiene ni civilización propia ni conciencia tradicional. Y que sería precisamente de esta falta de carácter psicológico de donde derivaría la falta de carácter moral (Campos 75-78).

Como hemos visto, preocupado en unir lo popular y lo erudito, preocupado por la construcción de la identidad y cultura brasileñas sin dejar de lado las influencias indígenas, africanas y europeas que las conforman, Mário de Andrade se apropia de los mitos endógenos y exógenos, los mezcla y los transforma en algo nuevo. No es posible analizar su obra siguiendo solamente los criterios europeos de mito, que tampoco se pueden ignorar. A través de un mosaico de mitos, *Macunaíma* ofrece una expresión de los orígenes y de la identidad brasileños.

Obras citadas

- Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
– *Macunaíma*. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Campos, Haroldo de. *Morfologia do "Macunaíma"*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- Candido, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- Tyrrel, William Blake. *Amazons: A study in Athenian Mythmaking*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

L'été de Albert Camus. Una lectura mitocrítica

ADRIÁN MENÉNDEZ DE LA CUESTA

adrianmgz@gmail.com

1. Albert Camus y la herencia mítica

En 1954, Albert Camus publica *L'été*, una colección de ocho ensayos breves. De extensión muy variada, los críticos se han interesado hasta el momento poco por una visión de conjunto de esta obra camusiana y se han limitado a estudiar cada ensayo por separado: nuestro objetivo es reivindicar la unidad que justifica su publicación en un único volumen. El hilo conductor que ha de guiarnos es la presencia recurrente de la mitología griega, ya que cada capítulo parece dedicarse a una figura mítica distinta. Nos planteamos descubrir cómo funciona y cómo se gestiona el mito en este libro.

Sin embargo, el otro gran denominador común de estos ocho ensayos, y quizá el más evidente, sea la ambientación argelina. Sin llegar a abordar directamente el panorama socio-político de la todavía colonia francesa –recordemos que la publicación de *L'été* coincide con el comienzo de la guerra, pero la redacción de todos los artículos es anterior– Camus se preocupa en describir paisajes, ambientes y costumbres de su país natal.

El hecho de que *L'été* se pueda comprender como un tributo a Argelia nos conduce inmediatamente a *Noces*, conjunto de ensayos líricos que, si bien difiere considerablemente del tono y se aleja de los temas tratados en el libro que nos concierne, también comparte una vocación argelina. De hecho, publicado por primera vez en 1938, *Noces* suele preceder en las ediciones modernas a *L'été*.

Por ello, no sorprenderá que comencemos nuestro estudio con una cita de “*Noces à Tipasa*”, primer texto de *Noces*: “*Bien pauvres sont ceux qui ont besoin des mythes*” (15)¹. Por un lado, este rechazo frontal del mito no puede sino chocar al lector que conoce sin duda a Camus como autor precisamente de *Le mythe de Sisyphe*. No obstante, esta actitud hostil frente a la herencia clásica –y particularmente frente a la mitología griega– se convierte en un *leitmotiv* de *Noces* (14, 31-32, 46-47, 60, 63, 65, 70).

1 Las referencias a la edición conjunta de *Noces* y de *L'été* se realizarán indicando directamente la página entre paréntesis.

Habrà quien, llegados a este punto, se apresure a establecer la conexi3n con la filosofa de Camus. El mito va asociado a trascendencia y a un sentimiento de lo sagrado (Brunel; Losada): por ello parece incompatible con el sistema inmanente de nuestro pensador. A esta luz, los textos problemáticos serían *Le mythe de Sisyphe*, *La peste* (Lyotard) y *L'été* –sin mencionar otros libros camusianos cuya dimensi3n mítica no es menos evidente– y no *Noces*.

Para complicar la paradoja, en *Noces* Camus se permite utilizar y hasta alabar algunos mitos o costumbres griegas (36, 49, 59). Debemos intentar comprender la contradicci3n ya presente en el seno de este libro y, sobre todo, la presencia del mito en los libros que le siguen.

Como primer esbozo de respuesta, habremos de reconocer que el sentimiento de lo sagrado està mäs presente en Camus de lo que a primera vista se podría suponer (Royal; Sharpe). La ausencia de Dios no parece presuponer la carencia de una cierta religiosidad que numerosos críticos han sabido detectar. Es mäs, la espiritualidad camusiana iría asociada a un *retour aux origines*, a un *nostos*: regresar a la Grecia –o, en un plano mäs personal, a la Argelia– de la que partimos provee al hombre moderno del modelo de conducta del que carece (Orme; Weyembergh 21-22, 169-170, 175, 215, 225-226; Zarate). En la época convulsa vivida por nuestro autor, la herencia griega le aporta las nociones de medida y de límite, el amor al mundo y la aceptaci3n de la pluralidad, que le permiten construir un nuevo sistema de valores y confrontar una ideología propia al totalitarismo que se impone en Europa. Así se comprende la predilecci3n de Camus por las figuras de Sísifo, Prometeo, Némesis u Odiseo: tal y como dirá en *L'été*, “*les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions*” (123). Efectivamente, la obra de nuestro autor puede comprenderse como un esfuerzo por encarnarse en ciertos modelos míticos.

Esta necesidad, que parece del todo inexistente en *Noces*, quizá precisara de un estímulo exterior para poder despertar. *Noces* se publica en 1938; *L'été* comienza a escribirse en 1939. El inicio de la Segunda Guerra Mundial se interpone entre ambos textos, detalle que podría ser revelador a la hora de juzgar la evoluci3n de Camus respecto al mito. Mientras que una relativa virginidad o su búsqueda dominan el primer libro, el segundo tiene el regusto de las experiencias de la guerra y de la posguerra. Esta última no fue poco dura para Camus, pues tuvo que enfrentarse a una situaci3n cada vez mäs tensa en la Argelia natal donde pronto estallaría la guerra y con una *intelligentsia* mäs que hostil en París (Foxlee; Orme; Weyembergh; Zaretsky).

En este contexto, el mito surge como una alternativa capaz de aportar soluciones. Frente al culto a la Historia del hombre moderno (122) –pensemos en los totalitarismos, y particularmente en el comunismo–, Camus

encuentra un aliado en el mito, que vehicula valores transhistóricos. De algún modo, el autor anuncia la subordinación de la Historia al mito que defenderá Durand (*Figures mythiques et visages de l’œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* 26-29, 141, 164-165).

Aun así, la elección del mito griego y su transposición a Argelia sigue siendo problemática. No obstante, cabría responder que Camus demuestra un vivo interés en promocionar una cultura mediterránea de raíces griegas –para poder enfrentarla a la propaganda de inspiración latina de Mussolini– que le permita plantar cara al mito ario de la Europa septentrional. La época de Camus admite y facilita este uso, pues ya ha visto al mito desacralizarse para adquirir tintes políticos y reivindicativos (Schnyder 39, 59-60). Además, el pensamiento griego contiene algunas ideas que serán muy apreciadas por nuestro autor. Por ejemplo, en la religión griega las líneas entre lo divino y lo humano se desdibujan, pueden franquearse (Grimal 42); si el hombre griego es un dios degradado, se convierte en un modelo ético perfecto, pues desborda esa dignidad sagrada que Camus reivindica y cree inalienable al hombre.

Finalmente, el retorno a los orígenes de Camus, por razones íntimas, debía pasar por las playas del Mediterráneo y por Argelia. La vuelta al país natal concede a Camus –por poco tiempo, habríamos de precisar– un descanso de la lucha europea. Como veremos más adelante, Argelia se convierte en el desierto –lugar de aislamiento y desnudez– que le permite meditar la situación.

2. El laberinto moderno

Ahora procederemos a analizar la presencia mítica en *L’été*. Antes de abordar la unidad de la obra, comenzaremos por su primer ensayo, “*Le Minotaure ou la halte d’Oran*”, que nos da la clave interpretativa para los textos que le siguen.

Desde el título mismo, Camus anuncia el episodio cretense del mito de Teseo, que de algún modo va a desarrollar. No obstante, el lector que busque una versión fiel quizá se encuentre confuso: la estructura narrativa del mito –que muchos críticos consideran parte de su naturaleza fundamental (Grimal 9; Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire* 64, 322-323)– se encuentra completamente deconstruida. A partir de alusiones más o menos vagas, habremos de reconstruir la historia y para ello será fundamental distribuir los papeles de esta obra: las identidades de Teseo, del Minotauro o de Ariadna no son evidentes.

Se nos podrá reprochar que jugamos a los acertijos y que “*Le Minotaure...*” no es una auténtica versión del mito de Teseo, pues la presencia

mítica se reduce a alusiones y analogías. Sin embargo, nos atenemos a la noción de emergencia que Brunel considera intrínseca al mito (Brunel § “*Émergence, flexibilité, irradiation*”): según el crítico, ni el texto más subversivo sería capaz de abolir el mito, porque aun a través de la insinuación más sutil, el mito tiene fuerza suficiente para impregnar de significado el conjunto de una obra.

Para comprender esto y abrir el texto a una lectura mitocrítica, tomemos la que quizá sea la enunciación del mito más completa:

Et, mis à part le quartier espagnol, on trouve une cité qui présente le dos à la mer, qui s’est construite en tournant sur elle-même, à la façon d’un escargot. Oran est un grand mur circulaire et jaune, recouvert d’un ciel dur. Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d’Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c’est l’ennui (85).

El lector percibe claramente cómo la ciudad de Orán se convierte en un trasunto del laberinto cretense, se encierra sobre sí misma y cobija a un monstruo que devora a quienes se adentran en sus calles retorcidas.

En la ciudad-laberinto “*le caillou est roi*” (86). La presencia de la piedra domina nuestro texto y, en un esfuerzo metonímico, absorbe la figura de Minos, tal y como la geografía laberíntica sustituye Creta. El mismo extracto nos revela que el Minotauro es “*l’ennui*”, el tedio, el aburrimiento. Pese a ello, la identidad de la bestia se desdibuja: también Asterión tiende a asimilarse a la piedra: Orán ofrece “*une occasion pour l’homme de se confronter avec la pierre*” (100).

La ambigüedad que acompaña al monstruo se acentúa en el combate de boxeo al que el narrador asiste con su amigo. Este espectáculo de ambiente litúrgico reproduce la lucha entre Teseo y el Minotauro –recordemos que, según la tradición, el ateniense no habría utilizado más que sus manos para derrotar al monstruo–, pero no está claro cómo distribuir los papeles entre los púgiles.

La primera complicación radica en que la lucha es doble: primero se enfrentan “*le coriace Oranais*” y “*le puncheur algérois*” (91), pero la victoria del segundo no logra concluir “*la transe*” de esta “*religion sauvage et calculée*” (91); por ello un “*dernier combat oppose un champion français de la marine à un boxeur oranais*” (93). Como explicación, podríamos considerar un desdoblamiento de Teseo y el Minotauro, aunque parece más probable que el primer combate no sea sino una preparación para el conflicto mítico.

Mientras que la presencia mítica en el combate inicial es más bien vaga, el mito reclama su lugar en el segundo. En este, el hecho de que el francés venga asociado a la marina y al continente evoca el origen ateniense de

Teseo; el oranés parece ser el Minotauro, ya que “[il] oublie qu’on n’attaque pas avec la tête” (94) –¿acaso no evoca la imagen de los cuernos bovinos?

La lucha se convierte en una “corrida” (94): en este momento ya no cabe duda de que la presencia minoica es evidente, son Teseo y el Minotauro quienes se enfrentan. Aun así, ambos “reniflent de fureur” (94) y la lucha concluye con un “match nul” (95): por una parte, los boxeadores comparten una misma naturaleza teriomorfa; por otra, la ausencia de vencedor y vencido anula toda distancia entre héroe y bestia. Las implicaciones de esta lucha inacabada son numerosas.

En efecto, si la lid entre el hombre y el monstruo no se resuelve, es porque en el universo camusiano, “no sabría” resolverse: “détruire la pierre n’est pas possible” (101). La crítica ha indicado en suficientes ocasiones cómo la tensión irresoluble entre opuestos es uno de los principios mayores que articulan la obra camusiana (Voisset-Veysseyre 108; Weyembergh § “L’unité, la totalité et l’énigme ontologique”). En consecuencia, toda victoria definitiva es una quimera y la función del hombre es comprometerse en una batalla que no podrá ganar (Brombert 33; Espinosa Rubio 634, 636-638). Esta idea se muestra con particular fuerza en *L’homme révolté*, redactado y publicado dentro del lapso de tiempo comprendido por la escritura de *L’été*. Recordemos una vez más la expresión tan frecuentada de esta oposición entre el sí y el no que debe afrontar el hombre moderno: “Qu’est-ce qu’un homme révolté? Un homme qui dit non. Mais s’il refuse, il ne renonce pas: c’est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement” (Camus, *L’homme révolté* 27).

En paralelo, y para profundizar en la ambigüedad de la versión del mito aportada por Camus, Orán, que era laberinto, se vuelve también desierto (77) –hemos de reparar en que la isotopía mineral se acentúa–. Esto inaugura una dinámica problemática, ya que el desierto cobra una significación extraordinariamente positiva para Camus (75-77). El desierto-laberinto se convierte en lugar de pureza y meditación, puesto que “pour comprendre le monde, il faut parfois se détourner; pour mieux servir les hommes, les tenir un moment à distance” (75).

De este modo, la guarida del Minotauro adquiere connotaciones benéficas: perderse en el laberinto es una tentación, y una tentación a la que hay que ceder a veces (106-107). La tensión dialéctica entre el hombre y el monstruo debe ser asumida y la lección de Camus radica en que “il faut dire ‘oui’ au Minotaure” (108). Hemos de reconocer que en la naturaleza misma del laberinto se ha encontrado un componente que facilita su asociación con la intimidad del hogar, con un replegarse sobre las profundidades del yo (Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire* 277-278; Navarro Goig 86; Siganos § “Mythe et animalité”).

Llegados a este punto, hemos de preguntarnos sobre el significado profundo de esta piedra a la que hay que rendirse. Si bien se trata de un tema recurrente en la obra camusiana, el lector no necesita desviarse de *L'été* para alcanzar su significado. Los dos elementos que la caracterizan son, de un lado, una belleza pura en tanto que salvaje, en estado bruto, deslumbrante (86-87, 105-106) y, de otro, un cierto aburrimiento, una indiferencia hostil al fenómeno humano (78-79, 81, 84, 88, 96). El lector de Camus comprenderá que el laberinto simboliza el sí absoluto al mundo, en su sentido nietzscheano, que se expresa en "*la paix des pierres*" (77). Una eternidad inhumana duerme en la piedra (99-100). Por eso resultaría un error no aceptar el laberinto, ya que, de la misma manera que el hombre debe saber decir no, véase: debe saber rechazar la injusticia –debe encarnar al héroe ateniense–, es imprescindible que no le dé la cara a la realidad, a la belleza y a la felicidad.

En consecuencia, el narrador que se pierde en Orán, Teseo en su laberinto natal, se revela símbolo del hombre moderno que debe afrontar el peligro del laberinto, que no es tanto el Minotauro en sí, como olvidar que, del mismo modo que es necesario entrar, también hay que saber salir. Así, la interpretación que hace Camus converge con la de Gide, que publica su *Thésée* en 1946, solo siete años después de la escritura de "*Le Minotaure ou la halte d'Oran*". El laberinto gidiano no imposibilita la huida sino anulando el deseo de escapar, aboliendo la voluntad humana (Gide, *Romans et récits* 1003-1004); el paralelismo con Camus es claro.

En este momento, la última incógnita que nos queda por resolver es Ariadna. Su figura quizá sea la más equívoca. En Orán "*on cherche la mer comme le signe d'Ariane*" (85): en una ciudad costera que da la espalda al mar, de la que solo se puede partir en barco –teniendo en cuenta que habría que regresar a Europa– la asociación de Ariadna con el mar parece viable. Aun así, la última sección de "*Le Minotaure ou la halte d'Oran*" se titula "*La pierre d'Ariane*". En toda ella, se mantiene la sustitución del famoso hilo por una piedra. Paradójicamente, el elemento capaz de liberarnos es la misma prisión. Ariadna nos invita a abrazar el laberinto, puesto que solo al abandonarnos a él conseguimos escapar (106-109). En consecuencia, el mar gana presencia en paralelo a esta aceptación de la piedra (104-105, 108-109) y, de este modo, el texto concluye con la perspectiva inminente de la partida en barco (110); Teseo, gracias a la intervención de la princesa cretense, logra salir del laberinto de Orán.

3. Tras las huellas de Teseo

En esta tercera parte de nuestro estudio pretendemos analizar los siete ensayos que completan *L'été*. La hipótesis desde la cual abordamos nues-

tro estudio es que el primer ensayo desempeña un papel privilegiado que legitima la posición destacada que le concedemos en este trabajo: su extensión considerablemente mayor a la del resto y su primera posición son hechos relevantes, pero más aún el que las claves interpretativas que se extraen de él puedan ser aplicadas al conjunto del libro. Según nuestra lectura, la totalidad de *L’été* puede concebirse como una reflexión sobre la figura de Teseo, del que se sugieren facetas diferentes en cada uno de los ensayos. Si bien solo es mencionado en el primero y en el resto se ve sustituido por otros personajes míticos o reflexiones sobre conceptos clásicos, el héroe ateniense es el denominador común que reúne los textos que de otro modo serían divergentes.

Por seguir el orden escogido por Camus, empezaremos con el análisis de *“Les amandiers”*. Aparentemente, la ruptura respecto al texto anterior es total: Teseo parece ausente y el énfasis recae sobre la actualidad europea, no sobre Orán. Sin embargo, se profundiza en el significado del mito ateniense tal y como había sido esbozado en *“Le Minotaure...”*.

Camus reflexiona sobre la labor del intelectual –del hombre en general, podríamos decir– en esta *“Europe déchirée”* (111) en la que se plantea el dilema de *“le sabre et l’esprit”* (111). La fuerza bruta y el intelecto –no perdamos de vista la complejidad semántica del francés *esprit*– surgen como las dos herramientas mayores a las que el hombre tiene acceso: Europa ha escogido vivir solo con la primera, y Camus reconoce que la segunda no sabría oponerse satisfactoriamente en el contexto de una guerra total (111-112). Surge entonces la tentación de olvidar el intelecto, el espíritu.

La respuesta de Camus enlaza directamente con el mensaje del texto precedente: hace falta tomar conciencia de la tensión existente, *“refuser la contradiction et faire ce qu’il faut pour la réduire”* (112). El hombre debe recurrir a la fuerza, pues en este siglo no le queda más opción, pero ha de guiarse por el *“esprit”*, conjugando los opuestos irreconciliables, intentando corregir la injusticia y la crueldad inherentes al sable con las virtudes del intelecto.

Es ahora cuando podemos enlazar con el mito de Teseo. La victoria del héroe en Creta se debe precisamente a la alianza entre la fuerza del ateniense y la inteligencia de Ariadna: los músculos bastarían para derrotar al Minotauro, pero es necesario el hilo –o la piedra– para poder regresar del laberinto; del mismo modo no es suficiente vencer con armamento al fascismo, sino que habrá que recurrir también a una moral que haga esta victoria efectiva. Si el primer texto reivindicaba la necesidad de decir sí al mundo, de aceptar al Minotauro, *“Les amandiers”* recuerda la importancia de decir no a la injusticia del mundo, de apoyarse siempre en Ariadna. El equilibrio es fundamental.

Camus es consciente de que lo que pide es “*une tâche surhumaine*”, de que “*nous sommes dans une époque tragique*” (113). Por tanto, resulta necesario reivindicar un héroe mítico, un Teseo que posea “*le bonheur classique*” (114).

En cuanto a nuestro tercer ensayo, “*Prométhée aux Enfers*” quizá sea, junto con “*Retour à Tipasa*”, el más comentado de *L’été*, pues constituye indudablemente uno de los pilares del libro. Sería inútil repetir todo lo que se ha podido escribir sobre Prometeo en cuanto modelo de hombre rebelde y comprometido (Brunel § “*La tentation prométhéenne*”; Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire* 179; Voisset-Veysseyre). Nos centraremos pues en las conexiones de la rebelión titánica con la figura de Teseo.

El primer detalle que sorprende al lector es que, mientras la tradición había hecho a Prometeo dador del fuego a la humanidad, Camus desdobra el don: “*Prométhée, lui, est ce héros qui aime assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts*” (120). Esta oposición ya nos es familiar: se trata de las dos armas de Teseo, de la fuerza y del intelecto: dejar de lado la segunda parte del legado titánico (122) es precisamente lo que Camus había criticado en “*Les amandiers*”.

Por otro lado, no hemos de olvidar que Teseo, pese a haber sido frecuentemente eclipsado por el hijo de Jápeto, constituye uno de los modelos griegos más claros de lo que podríamos llamar un “héroe comprometido”. No solo trabaja para la comunidad venciendo monstruos, como el resto de los semidioses, sino que además se afirma como héroe fundador. Ante todo, es el legislador de Atenas: se erige como protector de la ciudadanía desde el episodio minoico, ya que la versión más extendida propone que el príncipe se ofrece voluntario para ir a Creta y liberar a su pueblo del yugo del fatídico tributo. Por ello, Camus (121-124) converge con Gide en su visión de un héroe político que apuesta por la humanidad (Gide, *Romans et récits* 989, 991-992, 1002, 1007, 1015-1018, 1023) y del que ya se había percibido un lado prometeico (Siganos 67). La fraternidad (124) –su amistad con Piritoo– es uno de sus rasgos cardinales y por ayudarlo desciende a los infiernos, donde queda temporalmente atrapado hasta que Heracles le libera –el paralelismo con Prometeo es absoluto.

Un lector atento reparará además en varios guiños al héroe ateniense. Camus menciona “*le projet somptueux de traverser la mer à la rencontre de la lumière*” (121), frase que resulta verosímil entender como alusión al viaje de los Argonautas en el que participó Teseo. Nuestro autor juega al despiste y lo identifica con “*le périple d’Ulysse*” (120), pero la presencia ática se subraya en dos ocasiones (121-122); la región sirve tanto para evocar a su rey, como el reino de las artes y la filosofía del siglo de Pericles.

A propósito de *“Petit guide pour des villes sans passé”*, quizá deberíamos retomar la cuestión geográfica para explicar la pertinencia tanto del retorno a Argelia como del abordaje de la cuestión francesa y europea desde la colonia. Lo cierto es que el retorno a Argelia se considera necesario para, de algún modo, poder hablar mejor de Francia y de Europa. Esta idea abría *L’été* mediante la noción de desierto (75-77), pues Argelia sería un país de *“villes sans passé”* que permitiría ver los problemas europeos con perspectiva, distanciarse de ellos para poder retomarlos con mayor lucidez.

Esta es sin duda una de las razones, pero no la única. Para Camus, Argelia se convierte, paradójicamente, tanto en una encrucijada de herencias culturales como en un nuevo punto de partida. El concepto de mestizaje marca la descripción del país: *“La douceur d’Alger est plutôt italienne. L’éclat cruel d’Oran a quelque chose d’espagnol. Perchée sur un rocher au-dessus des gorges du Rummel, Constantine fait penser à Tolède”* (125).

La idea se acentúa: *“C’est à l’Espagne que cette terre ressemble le plus [...] Les Français d’Algérie sont une race bâtarde, faite de mélanges imprévus. Espagnols et Alsaciens, Italiens, Maltais, Juifs, Grecs enfin s’y sont rencontrés”* (127).

Esta mezcla étnica no se reduce a nacionalidades europeas, sino que reúne también África y Asia: *“Alger offre une ville arabe, Oran un village nègre et un quartier espagnol, Constantine un quartier juif”* (129). Este eclecticismo ya había aparecido en textos anteriores: cuando se describe la Maison du Colon de Orán, Camus dice que *“l’Égypte, Byzance et Munich ont collaboré à la délicate construction”* (97). En consecuencia, Argelia no es tanto un exilio como la *“vraie patrie”* (130).

Sin embargo, la vida no avanza aquí como en la metrópoli. Argelia no toma parte de la existencia del *esprit*: sus ciudades *“n’offrent rien à la réflexion et tout à la passion”* (125); la región actúa sobre los hombres y *“les immobilise, les prive d’abord de questions et les endort pour finir dans la vie de tous les jours”* (126). Por tanto, sus habitantes *“ont apparemment plus de cœur que d’esprit”* (126). El ensayo retoma la descripción del laberinto, dominio del Minotauro, que va indisolublemente asociado al sí al mundo, a la fuerza bruta frente a la Ariadna-*esprit* y al hastío que provoca *“une jouissance démesurée”* (126). Pese al crisol cultural y racial, Argelia se caracteriza también por una ausencia que la transforma en desierto.

Quizá sea la belleza violenta de este desierto lo que constituye el decorado mítico: *“Alors commencent les grandes nuits d’Afrique, l’exil royal, l’exaltation désespérée qui attend le voyageur solitaire...”* (131). Tal vez esté justificado entrever ecos de un Teseo exiliado de su Atenas en estas palabras. En todo caso, solo este estado de ánimo permite la auténtica fraternidad que desborda y concluye *“Petit guide pour des villes sans passé”* (126, 131). La felicidad de Teseo ha de ir pareja al compromiso con su pueblo.

En “*L’exil d’Hélène*” el mito deja de construirse sobre alusiones y se afirma con fuerza. La figura central es Helena de Troya y, ante todo, la guerra que emprenden los griegos para recuperarla. Camus compara la Europa de su época, recién salida de una guerra y agitada de nuevo por tensiones, con la Grecia clásica en la que los hombres se armaron para combatir por la belleza (133-134). Esta comparación no es original: baste de ejemplo *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, paralelismo que nos servirá para reparar en la divergencia de interpretaciones de ambos autores.

Giraudoux había visto una locura en el acto de los griegos, caracterizados como viejos verdes o poetas ridículos que se lanzan a la batalla embelesados por una Helena equívoca: “*Hélène a une garde d’honneur, qui assemble tous nos vieillards*” (*La guerre de Troie n’aura pas lieu* Acto I escena 4). Del mismo modo, Europa se dejaría arrastrar a la destrucción por ideologías zalameras. La lectura es radicalmente distinta para Camus: “*nous [les Européens] avons exilé la beauté*” (133). Si Giraudoux advertía el riesgo de repetir la debacle de Troya, Camus reprocha no haber seguido su modelo. Así, el autor argelino reivindica las bondades del modelo aqueo.

La noción griega que capta la atención de nuestro escritor es el límite, la medida. A ciencia cierta, se trata de una noción profundamente enraizada en el pensamiento heleno. Su elogio implica que la virtud consiste más en un equilibrio entre impulsos igualmente viciosos si no se controlan, que en una aplicación excesiva de un único principio (133-135, 138). El contraste con la virtud cristiana es patente. Esto sirve a Camus para recuperar el *leitmotiv* del hombre que debe aprender a conjugar el sí y el no, la fuerza y el espíritu, la felicidad del mundo y la justicia de la moral: reencontramos las dos armas de Teseo, comprometido de nuevo con “*la terre de la patrie*” (139).

Y, en esta defensa del hombre que se compromete por la belleza, queda plenamente justificada la alusión al héroe ateniense. Su amor por las mujeres es bien conocido y no lo es menos el episodio en que rapta a la joven Helena para hacerla su esposa. Los dos mitos quedan conectados ya que, al fin y al cabo, Teseo también ha luchado por la belleza de Troya. Es más, la defensa de Helena conduce a una defensa de la amistad (140), y pocas amistades existen en la mitología de la talla de la que unió Teseo a Pírrito.

Por último, “*L’exil d’Hélène*” ilustra con claridad el esfuerzo de Camus por reivindicar una cultura mediterránea con que combatir la cultura septentrional que domina en Europa y que se asocia al nazismo y al comunismo. Así, “*la Méditerranée a son tragique solaire qui n’est pas celui des brumes*” (133). La Europa del norte abraza únicamente uno de los extremos del dilema, “*se convulse à la recherche d’une justice qu’[elle] veut totale*” (134); ha olvidado su “*virilité*” y prefiere “*la puissance qui singe la grandeur*” (135). Camus condena con particular énfasis el historicismo comunista, que si-

túa *“l’Histoire sur le trône de Dieu”* (136) y *“ses valeurs à la fin de l’action”* (137). Por eso surge la necesidad de reclamar la herencia griega traicionada (136), de reivindicar un modelo de Europa y de comunidad alternativo al totalitario; esta labor constituye una constante en la obra camusiana (Oswald).

“L’énigme”, por su parte, aborda un problema de identidad. El hombre se divide entre la personalidad que le es propia y la que le impone la sociedad (142); el escritor, entre la persona que es en cuanto individuo y el mito –en sentido amplio– que es en cuanto figura pública (145). En cierto sentido, Camus utiliza este ensayo para rebelarse contra la noción de absurdo que se ha leído en él: la fórmula ha eclipsado la sutileza de la idea (147). El autor hace recordar que *“l’absurde ne peut être considéré que comme une position de départ”* (147), que su filosofía no está basada en la desesperanza o el sinsentido (148) y que precisamente el objetivo es *“dépasser le nihilisme”* (149).

No obstante, Camus debe afrontar la tensión entre las dos facetas de su persona y de su obra, es decir, el conflicto de identidad constituye uno de los problemas radicales del sujeto moderno. *“L’énigme”* plantea la cuestión en un plano geográfico: en el contexto de un libro profundamente enraizado en Argelia, este ensayo nos transporta al macizo de Luberon (141) sin abandonar por ello la presencia griega (146, 149).

Pero el tema conecta asimismo con el personaje de Teseo. El héroe ateniense tiene, como tantos otros semidioses, una doble filiación: Egeo y Posidón. Sin embargo, la mitología tiende a diferenciar netamente entre padre putativo-mortal y (valga el anacronismo) padre biológico-divinidad, mientras que, en el caso de Teseo, ambas figuras paternas se superponen sin que los papeles lleguen a fijarse, de modo que su linaje se vuelve incierto. Los relatos sobre la infancia del héroe son reveladores en cuanto a la problematización de su identidad: criado lejos de la corte ateniense, solo al levantar una roca comprende los vínculos que le atan a Egeo. Gide ya había explotado la doble identidad del héroe, confrontando al narrador con el mito que se había construido en torno a su persona (Gide, *Romans et récits* 995-996, 1015).

Para comenzar el estudio de *“Retour à Tipasa”*, sería una tautología decir que el ensayo se construye sobre la idea del retorno. No obstante, ciertas tautologías son necesarias: la vuelta a Tipasa implica una vuelta a *Noces* – el texto presente responde directamente a *“Noces à Tipasa”* – pero también a *“Le Minotaure ou la halte d’Oran”*.

Primero se establece un ir y venir geográfico, una deriva amarga entre el viaje a tierra hostil y el descanso del hogar. Así se explica la cita de Eurípides que abre el texto (153), que muestra el sufrimiento de Medea tras

abandonar su patria –no olvidemos que la hechicera es temporalmente la madrastra de Teseo y se encuentra presente cuando el joven llega por primera vez a Atenas. Para Camus, esto se traduce en los desplazamientos entre la Europa en guerra –la Europa que en 1952, época de redacción, aún no ha superado las tensiones bélicas– y Tipasa, enclave de la paz de la naturaleza (155-158). En el reposo de las ruinas romanas el narrador se reencuentra con fantasmas benefactores pero, sobre todo, con la herencia de Ariadna.

Dos alusiones pueden comprenderse como ecos a la princesa cretense. La primera sería ese deseo *“d’apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre”* (165). Recordemos que, en el ensayo dedicado al episodio cretense, el papel de Ariadna había consistido en liberar a Teseo del laberinto haciéndole aceptar la tentación, de manera que el héroe asumiera la tensión entre las dos fuerzas contrarias. Asimismo, nuestro Teseo vuelve a Tipasa para recuperar el hilo de Ariadna que combina dos colores opuestos en una tensión máxima (164-166). Esta idea se repite en la segunda alusión, en la que el hilo de Ariadna vuelve a tomar forma mineral, como en el ensayo inicial: *“La petite pièce de monnaie que j’emporte d’ici a une face visible, beau visage de femme qui me répète tout ce que j’ai appris dans cette journée, et une face rongée que je sens sous mes doigts pendant le retour”* (166).

Evidentemente, sugerimos que esa cara de mujer no es otra que la de Ariadna, cuya lección es preciso recordar para evitar el olvido. En gran medida, esta dinámica sirve para instaurar una ética del retorno, cuyo fundamento no es tanto una acción fundadora, como la iteración de pequeños gestos y lecciones sobre los que es necesario volver para recobrar fuerzas, para *“apprendre une dernière fois ce que je sais”* (168).

Del mismo modo que la piedra de Ariadna provoca la partida en barco en *“Le Minotaure ou la halte d’Oran”*, la presencia liberadora de la princesa en *“Retour à Tipasa”* conduce a nuestro último ensayo, *“La mer au plus près”*. Y, mientras que en el primer caso el viaje en barco no era más que una promesa, Camus concluye *L’été* con un *“Journal de bord”* (169). Por consiguiente, Teseo consigue liberarse del laberinto, más de forma simbólica que literal, ya que, como hemos comentado, será necesario que vuelva periódicamente a enfrentarse al Minotauro para mantener esa tensión que es fundamental en la ética camusiana.

“La mer au plus près” dibuja un periplo naval de marcados tintes míticos. El primer indicio de la dimensión trascendente del viaje es el propio trayecto frenético: enclaves de todo el mundo se yuxtaponen sin obedecer a una lógica geográfica:

Nous passons les portes d’Hercule, la pointe où mourut Antée. Au-delà, l’Océan est partout, nous doublons d’un seul bord Horn et Bonne-Espé-

rance, les méridiens épousent les latitudes, le Pacifique boit l’Atlantique. Aussitôt, le cap sur Vancouver, nous fonçons lentement vers les mers du Sud. A quelques encâblures, Pâques, la Désolation et les Hébrides défilent en convoi devant nous (173).

Enlazamos en este extracto con la otra prueba del carácter mítico del viaje: la presencia explícita de la mitología, en este caso las columnas de Hércules y Anteo. Antes, las olas habían sido descritas como “*salive des dieux*” (171) y, más adelante, los navegantes encontrarán las sirenas y las “*îles en dérive*” (176) que, sin duda, aluden a las Rocas Cianeas. El mismo océano que se navega pertenece a un pasado remoto y, por tanto, mítico (174, 176, 181). En este decorado legendario, el narrador se proclama rey, pero rey íntimamente vinculado al mar, pues su corona se encuentra en sus profundidades (178); ¿cabría leer aquí un guiño a Gide? (*Romans et récits* 995).

Nos preguntamos ahora sobre la identidad del narrador. Tal vez la respuesta más evidente sea que se trata de Ulises, cuya odisea ya ha sido mencionada en el presente libro (120). Pese a ello, el sujeto plural que domina “*La mer au plus près*” nos hace desconfiar de esta interpretación y nos reconduce hacia la gran aventura colectiva de la mitología griega, el viaje de los Argonautas, del que habíamos detectado un eco en “*Prométhée aux Enfers*” (121). De este modo, Teseo se confirma como el protagonista de este último texto y del conjunto de *L’été*.

4. Conclusión

En este breve trabajo hemos intentado construir coherentemente una lectura de *L’été* en cuanto versión del mito de Teseo. Asimismo, hemos explicado la tensión entre el sí al mundo y el no a la injusticia que recorre como el hilo de Ariadna esta obra en función de la dicotomía entre la fuerza que Teseo recibe de sus brazos y la inteligencia, don de la princesa cretense. El Teseo de Camus encarna un compromiso con el presente que solo puede comprenderse como inestable equilibrio. No por ello creemos que se trate de la única interpretación posible, pero valoramos que consiga subrayar la unidad de un libro del que hasta ahora solo habían sido abordados sus capítulos de forma separada.

Por otra parte, reconocemos que la presencia de Teseo en los siete ensayos que siguen “*Le Minotaure ou la halte d’Oran*” resulta hartamente ambigua. Podrá tacharse nuestro análisis de juego banal, pero la fuerza de irradiación y emergencia del mito descrita por Brunel justifica este juego que no será tan banal como pudiera parecer mientras ayude a profundizar en ciertas ideas centrales del pensamiento camusiano y en el acercamiento del autor al mito griego.

Obras citadas

- Brunel, Pierre. *Mythocritique: théorie et parcours*. París: Presses Universitaires de France, 1992.
- Brombert, Victor. "Albert Camus, the Endless Defeat", *Raritan* 31.1, 2011, 24-39.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. París: Gallimard, 2013.
– *Noces, suivi de L'été*. Barcelona: Gallimard, 2013.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Dunod, 1984.
– *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. París: Dunod, 1992.
- Espinosa Rubio, Luciano. "Para ver entre las sombras: la mirada de Albert Camus", *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 47, 2012, 633-653.
- Foxlee, Neil. "Mediterranean Humanism or Colonialism with a Human Face? Contextualizing Albert Camus' 'The New Mediterranean Culture'", *Mediterranean Historical Review* 21.1, 2006, 77-97.
- Gide, André. *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*. París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2009.
- Giraudoux, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. París: Grasset, 1997.
- Grimal, Pierre. *La mitología griega*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Losada, José Manuel. "Mitocrítica y metodología", en José Manuel Losada (ed.). *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlín: Logos Verlag, 2015.
- Lytard, Dolorès. "La peste, ou d'un usage du malheur", *Revue des sciences humaines* 315, 2014.
- Navarro Goig, Gema. *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, José Manuel Losada y Antonella Lipscomb (eds.). Bari: Levante Editori, 2013.
- Orme, Mark. "Retour aux sources: crisis and reappraisal in Albert Camus's final pronouncements on justice", *Modern & Contemporary France* 11.4, 2003, 463-474.
- Oswald, John. "Re-appropriating Europe: Albert Camus's wartime Europeanism", *Modern & Contemporary France* 9.4, 2001, 483-493.
- Royal, Robert. "Camus Between God and Nothing", *First Things: A Monthly Journal of Religion and Public Life* 239, 2014, 25-30.
- Schnyder, Peter. *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Peter Schnyder (ed.). Condé-sur-Noireau: Orizons, 2012.

- Sharpe, Matthew. "The Black Side of the Sun", *Political Theology* 15.2, 2014, 151-174.
- Siganos, André. *Le Minotaure et son mythe*. París: Presses Universitaires de France, 1993.
- Weyembergh, Maurice. *Albert Camus ou la mémoire des origines*. Bruselas: De Boeck Université, 1998.
- Voisset-Veysseyre, Cécile. "Albert Camus et Prométhée", *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 4, 2012, 101-111.
- Zarate, Marla. "La rebeldía mítica de Albert Camus", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 15, 1998, 63-76.
- Zaretsky, Robert. "Silence Follows: Albert Camus in Algeria", *Virginia Quarterly Review* 86.1, 2010, 214-222.

Cíborg: el mito posthumano

ANA M^a GALLINAL

anagallinal@art.ucm.es

1. Introducción

El cuerpo es el eje de nuestra relación con el mundo. Sin cuerpo no estamos presentes. A través del cuerpo somos, habitamos el mundo. Y desde el cuerpo pensamos, hacemos y experimentamos el mundo, vivimos. A lo largo de la historia, la relevancia vital de lo corporal ha sido objeto de todas las ciencias del conocimiento y, más concretamente, del mito. Las leyendas míticas nos ayudan a cuestionarnos la relatividad del mundo y el propio relato, modificado a través de los tiempos. Los pensadores han denunciado la realidad de los cuerpos represores de las fuerzas del orden, los cuerpos en huelga de las luchas de protesta, cuerpos consumidos, cuerpos consumidores...

Los mitos en torno al cuerpo se han relacionado íntimamente con la búsqueda de la inmortalidad o la eterna juventud (“Piedra filosofal”, “Panaacea universal”, “Árbol de la vida”...). El deseo de perpetuar la vida responde al ansia imperecedera de la humanidad por mantener la vitalidad; un anhelo que alcanza gran efervescencia y vigencia en nuestros días. Los mitos sobre la perdurabilidad de la existencia, que acabaron confundándose y complementándose con los del rejuvenecimiento, perviven hoy de forma cotidiana (cirugía cosmética, consumo vitamínico) para preservar la salud y la longevidad.

La idea de la eternidad ligada a la fuente de agua milagrosa ya fue referenciada por Herodoto. Y resurge con el descubrimiento del Nuevo Mundo de la mano del conquistador español Juan Ponce de León, al tiempo que el mito se localiza en una isla. Como en la mayoría de los mitos insulares (Atlántida, Utopía, Antilia...), la isla encarna lo inaccesible, la ensoñación o la quimera. El territorio “aislado” y utópico incita al individuo a emprender nuevas hazañas sobre lo inexplorado que acaban siempre en fracaso. La frustración anima a retomar la gesta, de ahí que la historia mítica adopte formas cambiantes según los tiempos. La perennidad, la imperturbabilidad... parecen ser logros que no nos pertenecen; se trata, más bien, de la inmortalidad y la eternidad del “otro”, ubicado en otra geografía, perteneciente a otra raza u otra cultura.

Frankenstein o el moderno Prometeo (1818), de Mary Shelley, aparece en el seno de la sociedad occidental marcada por las consecuencias de la industrialización. Considerada como el inicio del género de ciencia ficción, la obra relata la figura de Frankenstein, un ser creado sin divinidades. A pesar de la monstruosidad, la criatura resulta ser más humana que su propio creador: el sueño del hombre prometeico comienza su andadura y se aleja, como nunca antes, de la representación del canon de belleza corporal clásica. El ser humano soñaba así con el cuerpo heroico a través de la elevación del espíritu hacia lo épico y ético. Desde entonces, las ciencias del conocimiento han perseguido el fuego de los dioses como fórmula de futuro para los humanos. El sujeto se ha visto sensiblemente transformado y, en los últimos tiempos, hibridado con la máquina, el llamado *cíborg*, el nuevo Frankenstein de la era posthumana: engendro escrupulosamente reconstruido con el afán insaciable de vencer a la muerte.

2. Hacia una aproximación mitocrítica sobre el cuerpo

En nuestro estudio, atenderemos a tres factores conformadores de la sociedad contemporánea (la inmanencia, el consumismo y la globalización) para explicar en qué medida afectan al mito. Con este objeto, indagaremos las distintas manifestaciones del mito a lo largo de las últimas décadas con un enfoque transversal (ciencia, arte, sociología, política...).

El cuerpo se construye a través de la cultura y se localiza en el sujeto que crea y produce espacio en relación con sus semejantes. El ser humano no nace sino que se hace en virtud del espacio habitado. En el espacio operan relaciones de poder que intentan disciplinar y vigilar el cuerpo como vía de domesticación para una sociedad civilizada, una cultura unitaria y homogénea. Nos referimos a los discursos ejercidos sobre la masa social a través de reglas impuestas y normalizadas en base a la representación visual, la vestimenta, es decir, al poder ejercido más allá de los límites de la carne para su mercantilización, control y, en los últimos tiempos, tecnificación. En este sentido, la ciencia ha contribuido con la inserción del cuerpo en una "lógica de consumo" que lo ha hecho aún más vulnerable y efímero, víctima de las leyes del mercado global y el proyecto eugenésico: la concepción del progreso biológico como progreso social, de mano de la bioindustria, la biopolítica, la biotecnología... Estrategias, todas ellas, agrupadas bajo el concepto de "biopoder", definido por Michel Foucault (2009). Parece lógico pensar que solo a través del cuerpo se podrá recuperar la soberanía arrebatada. Para ello, sumándose a los movimientos sociales, las artes han explorado nuevos territorios de experimentación: la práctica artística contemporánea ha superado la representación visual del cuerpo en aras de otra corporalidad más performativa, en contra del orden establecido. La posmodernidad ha motivado la crisis de la repre-

sentación artística y social. Su criatura por excelencia, el cíborg, refleja una forma de protesta y resistencia frente a lo disciplinario.

Desde la perspectiva de la “globalización social”, las nuevas tecnologías constituyen una herramienta indispensable para la evolución del mito posthumano. Las transgresiones realizadas sobre el sujeto hacia lo incorpóreo se producen desde lo virtual. Podemos decir que, actualmente, la máquina adopta rasgos vitales, no al revés. El cíborg, organismo cibernético postmoderno, ha dado paso al robot humanoide transhumano de nueva generación.

3. Aficciones del estatuto mítico en torno al cuerpo posthumano

Todos somos cíborg

Si la Modernidad se caracterizó por el ensalzamiento del yo (cuerpo heroico, prometeico y apolíneo), la Posmodernidad supuso la disolución del mismo (cuerpo descentrado, en crisis). El Posthumanismo dibuja la reconstrucción artificial y monstruosa del ser (cuerpo abyecto, manipulado, ampliado, transgredido, evanescente); así se evidenció en la exposición artística “*Post Human*” (Lausanne 1992). Las obras exhibidas anunciaban la promesa de un nuevo yo, un nuevo modelo de identidad a través de un cuerpo nuevo. El inicio de una búsqueda biotecnológica que reinventa la naturaleza humana.

La especie humana se expande buscando otros confines más allá de la piel; un organismo inorgánico que palpita vida desde lo inerte. Servomecanismos o agregaciones al servicio del cuerpo prolongado que mejoran su funcionalidad original y natural. Todos somos cíborg: lentes de contacto, marcapasos, celulares... o extensiones indiferenciadas de nosotros mismos. Además, de manera extensiva al entorno y con repercusiones sociales, el espacio urbano también forma parte de la identidad cibernética. Las ciudades y los individuos son un todo indivisible, un cíborg en términos de espacialidad. McLuhan (2009) describe esta idea rescatando el mito de Narciso. Aquel personaje que confundió su reflejo en el agua con otra persona, lo que define así la imagen extendida o repetida de su cuerpo, un “otro” anhelado a lo Dorian Gray. La imagen reflejada de Narciso sigue actuando a través de las múltiples identidades con las que nos replicamos en las redes sociales del espacio virtual. Esta mecánica encierra, sin duda, un claro sentimiento de vértigo y desconsuelo, como el provocado por la inaccesibilidad de la realidad simulada. Puede compararse con el dolor que, según la mitología griega, llevó al efebo al suicidio por miedo a dañar o perder la belleza de su propio reflejo, objeto inalcanzable de su deseo.

El uso de la imagen replicante, metáfora del eterno insaciable asociado al dolor, nos recuerda los efectos del denominado “Síndrome del miembro fantasma”. Esta afección se describe con la sensación, en pacientes con un miembro amputado, de que aún lo conservan. Se trata de sensaciones fantasmas, en la mayor parte de los casos dolorosas, producto del reajuste del cerebro frente a los cambios corporales.

Como terapia contra el dolor del miembro fantasma, hay una terapia científica que utiliza una caja con dos espejos colocados en sentidos opuestos. Al reflejar el miembro sano, los pacientes sienten que la parte lisiada está íntegra gracias al reflejo de su parte simétrica buena. Se engaña al cerebro haciendo pensar al sujeto que conserva los dos miembros sanos. La “retroalimentación visual” artificialmente producida (imagen especular) entrena la mente a partir del movimiento del miembro sano, cuyo reflejo induce el sentimiento de que el miembro fantasma también se mueve, eliminando las posiciones potencialmente dolorosas. Se trata de una clase de reparación del dolor mediante el falseamiento de la realidad.

La búsqueda de lo inalcanzable se relaciona con la servidumbre mecánica de extensiones ajenas que, sin embargo, son cuerpo ampliado. Lo “posthumano” se refiere a un estado de acabamiento que ofrece una alternativa, no humana sino maquinada, de cuerpos mutados tecnológicamente para conjurar el destino vital, la desaparición de la especie. La búsqueda de la perfección que encierran los Frankenstein de la ciencia ficción (Terminator, Matrix, X-Men...), reconfigura el mito del cuerpo frente al orden natural, el hipercuerpo contra el tiempo y el fin de la existencia. Resuenan las advertencias de Aldous Huxley (*Un mundo feliz*, 1932) y los peligros de la biología aplicada al ser humano (inseminación artificial, manipulación genética), la obsesión del cuerpo al antojo particular de cada individuo (narcisismo, culturismo, regímenes alimenticios), mientras agoniza el yo. Nos situamos ante una nueva cultura de la inmanencia de individuos conectados desde la no presencia. La tecnificación corporal permite gestionar nuevos modelos de identidad suscitados de la confusión: “¿Soy un hombre o una máquina?”, se pregunta el replicante en *Blade Runner*.

Hábitos creativos para una antropología cibernética

Como hemos avanzado anteriormente, el cuerpo es un constructo socio-cultural que se conforma día a día. En esta relación sujeto-espacio, se inscribe la historia de los micro-poderes ejercidos sobre los individuos disciplinados que se enfrentan con rebeldía insumisa contra las sociedades normalizadas. Este mecanismo perverso que opera sobre el ser social nos advierte del valor esencial que el “esquema corporal” tiene en la configuración de las sociedades y en la conciencia del sujeto sobre el mundo. El

“esquema corporal” (y postural) fue definido por Maurice Merleau-Ponty (2000) como la unión del cuerpo humano y su posicionamiento ante la realidad heterogénea y dinámica. Aquí radica la base del desarrollo de la identidad y la regulación del comportamiento social, que abarca aspectos motores, cognitivos, perceptivos, representativos y afectivos.

El “cuerpo-vivido” que siente y percibe nos sitúa en el mundo no de forma aislada sino comprometida con la realidad. A través de los movimientos percibimos y comprendemos el mundo en su carácter multidimensional, multisensorial, multicultural, de forma tan diversa como individuos existen. Nuestra potencia motriz nos permite “estar-en-el-mundo” de múltiples formas, según determinados patrones o hábitos de comportamiento en aras de la estabilidad social. Sin embargo, estos hábitos no son suficientes para sobrevivir en un entorno inestable por naturaleza y, si no van acompañados de creatividad, resultan inoperantes.

Podemos decir que la hibridación con la máquina tiene algo de utilidad y sumisión. La bioingeniería y la cirugía instrumentalizan el individuo convertido en componente mecánico del sistema industrial y de la fuerza productiva. Con el término “anatomopolítica del cuerpo”, acuñado por Foucault (2012), podemos hablar de la vigencia de una lógica de consumo de cuerpos productivos sometidos económica y políticamente. Todo ello responde al sueño de perpetuar la vida en el marco de la antropología cibernética: medicina quirúrgica y protésica, tecnologías de la vigilancia –gps, escáneres, implantes–, biotecnologías –biobancos, biónica, transgénica–, etc.

Entendemos que, frente a los cambios sociales producidos en los últimos tiempos bajo el yugo del biopoder, se requiere un sistema de potencias motrices encarnadas por un sujeto activo, la generación de nuevos patrones de comportamiento acompañados de innovación y una creatividad estructurada en hábitos que aseguren la armonía social y reformulen nuevos esquemas corporales para equilibrar los efectos del ciber mundo.

Ecologías culturales en la era tecnocientífica

Nuestros organismos conviven con la tecnología: desde las consolas Wii, resultado de los avances en electrónica y robótica, hasta las instalaciones de Marcel.lí Antúnez, fruto de la preocupación de los artistas por la percepción alterada de la realidad. Recordamos que la figura del cíborg nació para garantizar la supervivencia del ser humano, mediante la implementación de sus capacidades en un entorno hostil fuera de la Tierra. Los científicos que soñaron con esta posibilidad en 1960 respondían así a la crisis de identidad del sujeto, la misma crisis social presente en las ciuda-

des o la crisis de la representación artística ligada a la desmaterialización de la obra, como veremos más adelante.

En virtud de los avances científicos y estéticos, podemos hablar de una interacción entre el individuo, la masa social y los espacios habitados. La ciencia y el arte describen el valor que cada cultura otorga a la tecnología (uso de las herramientas, de los artefactos) y la gestión de las sociedades (economía, política). Con la Modernidad surge la denominada tecnociencia como capacitadora del desarrollo social. Así lo consideraron algunas de las vanguardias artísticas como el futurismo tecnopoético de Marinetti que, en ese cruce entre arte y técnica, convirtió lo tecnológico en utopía liberadora de los viejos postulados. Sin embargo, hoy día sabemos que el avance científico no siempre va acompañado de progreso moral y social. Entre otras cuestiones acuciantes, la cultura de masas, la 3ª revolución industrial –energía nuclear e información electrónica–, el cambio climático o la rebelión del tercer mundo obligan a repensar nuestra relación con el medio, más allá de la posición de dominio sobre la naturaleza.

El cuerpo actual es un lugar de experimentación contranatural en la época de mayor deterioro social y medioambiental. La tecnociencia se ha incorporado al cuerpo cibernético (biotecnología), al arte (bioarte, sci-art, net.art, ciberliteratura), incluso a la construcción de nuevos hábitats (tecnogénesis o construcción técnica de las ecologías humanas, es decir, de sujetos en relación con sus semejantes y el entorno). Esto plantea en la actualidad el debate sobre la posibilidad de modos de vida humanos compartidos con otros elementos (máquinas, animales, entornos naturales...). Además, la era global plantea nuevos desafíos en torno al individuo cada vez más racionalizado y gestionado científicamente de cara a su productividad y eficiencia: desde la propia gestión de los movimientos corporales para economizar el tiempo hasta el gasto energético en la vida doméstica (*fast food*, domótica). El imparable avance tecnológico no parece conocer los límites de la vida humana, lo que exige nuevos planteamientos científicos, sociopolíticos, estéticos, así como una clara conciencia ecológica. En este sentido, Lucy Lippard (2001) habla de “ecología cultural” en términos de ecología en el sentido de hogar: recuperar el lugar o emplazamiento social para recuperar al sujeto.

4. Estéticas del cambio

Tácticas de la no-identidad en la era transhumana

A través del arte, podemos tomar conciencia de nuestro anclaje en el mundo. Desde los años 60, el cuerpo se convierte en el protagonista indiscutible de la investigación artística: el arte se une a la vida como nunca

antes lo había hecho; el artista ya no se preocupa por formalizar la idea (representación) sino por corporeizar la experiencia (acontecimiento). La “acción corporal” surge a finales de esta década como género del “arte corporal”, con un marcado escepticismo hacia el capitalismo tardío en los años 70, la superación irónica de valores absolutos en los 80, y una marcada crítica al sistema a partir de los 90. La obra de arte ya no es una entidad fija sino abierta, colaborativa y procesual, en diálogo con lo político y lo social. La reivindicación del cuerpo mundano, fragmentado y heterogéneo como espacio de libertad define una estética fenoménica de tipo relacional y contextual. El espectador adopta, entonces, una actitud crítica y activa. Frente a la contemplación, la acción; ante el ejercicio estético, el juicio estético; y junto a la interpretación, la intervención, la implicación y la confrontación.

Atrás quedan los postulados modernos de verdades eternas asentadas sobre la estética clásica del modelo ilustrado: autoría única y espectador universal y pasivo, de género masculino, raza blanca y clase social media-alta, fórmulas estas últimas generadoras de exclusión. Tras la promesa fallida de la Modernidad después de las bombas atómicas y genocidios, la identidad fracturada del sujeto es reflejo de una profunda crisis humanista. La identidad de pertenencia a una ideología, a un sexo o a un trabajo ya no es estable, sino que opera una “lógica de identificación” (Michel Maffesoli) que define la persona con una multitud de facetas inacabadas. De la misma forma, en lugar de hablar en términos de identidad, Donna Haraway (1995) sugiere el de “afinidades” que respetan la diferencia; o individuos relacionados “entre” diferencias, según Guilles Deleuze (2009). La identidad está atravesada por su relación con el “otro”, lo que conduce en la década de los 90 a la eclosión de discursos críticos sobre la construcción del género, la raza y la cultura –postfeminismo (teoría *queer*, ecofeminismo, transexualidad, antirracismo, teoría postcolonial)–, frente al machismo, imperialismo y capitalismo operantes. En este sentido, Haraway analiza la teoría de las políticas del ser posthumano a través de la figura del cíborg, encarnación del hijo ilegítimo del capitalismo patriarcal, de naturaleza impura, híbrida y mestiza: la “figura blasfema”, metáfora de un nuevo sujeto político que desmonta irónicamente el paradigma del determinismo biológico. El cíborg es la expresión de la no-identidad y la redefinición del género como constructo cultural, y no como una realidad natural (femenina o masculina). “Reelaborar” el cuerpo para engendrar todo un complejo mundo de relaciones entre el individuo y el mundo. Desde la óptica feminista, el organismo cibernético nace para subvertir las normas socioculturales heredadas, adscritas al cuerpo orgánico, localizado y jerárquico, de ahí la famosa frase de Haraway: “Preferiría ser un cíborg antes que una diosa”.

A pesar de todo, hoy en día, la clase social, la raza y el género siguen teniendo peso, lo que obliga a repensar el concepto de cibernético desde otros ámbitos, como el estético. Las corrientes del pensamiento actual nos advierten de la necesidad de una reconstrucción transhumanística de la tecnocultura, equiparable estéticamente a la sofisticación tecnológica (ciberfeminismo, ciberactivismo). Los colectivos ciberfeministas, apoyados en las teorías de Haraway, combinan arte, activismo y política con el fin de explorar las consecuencias de los cruces entre tecnología, ciencia y género, por ejemplo, el cuestionamiento de la ciencia como algo ligado a lo masculino (androcentrismo tecnológico) o la constatación de que la reproducción orgánica del cibernético no precisa acoplamiento. Los límites difusos entre cuerpo y máquina maquillan nuevas formas de corporeidad; así, en el caso femenino, tradicionalmente ligado a la crianza e instinto maternal, la ciencia ofrece a las mujeres la posibilidad de liberarse de la carga de la reproducción. Los avances tecnológicos parecen tener efectos liberadores en el cuerpo, incluso bajo identidades cambiantes (avatars) o con nuevas formas de placer corporal de relaciones virtuales con el "otro" (cibersexo, eros electrónico). Estamos ante un futuro que requiere, sin duda, un debate ético.

La obra de arte como intersticio social

Foucault (1994) define la sociedad como un "intersticio", un espacio que se crea entre dos individuos y que no pertenece a ninguno de ellos, un espacio penetrable de relaciones humanas con el "otro". Los "intersticios de sociabilidad" se proponen como alternativos a los espacios de comunicación impuestos; y la neutralidad e invisibilidad, como estrategias efectivas para introducirse en el sistema de forma crítica y camuflada. Se trata de tácticas que el arte asume con una función política, fisuras o formas de resistencia a-ideológicas y desestabilizadoras. El arte activista es, para Lippard (2001), un medio útil de inserción intersticial, guiado por una implicación social (hacer arte políticamente) más que por una preocupación por lo social (arte político). La acción creativa es patrimonio de todo individuo, y el artista, facilitador e iniciador de un proceso de cambio, no tanto por el hecho de transformar el mundo con la creación de algo nuevo, sino porque propicia un futuro mejor desde la propia realidad. Pensamiento ético y estético se conjugan para capacitar al individuo con objeto de percibir más y organizar mejor el mundo, reclamando acciones y proponiendo soluciones ("teoría plástica" de Joseph Beuys; "estética relacional" de Nicolas Bourriaud).

La obra de arte se redefine así como un campo de relaciones, un sistema heterogéneo de intersecciones sin núcleo, una "diferencia" de fuerzas: el artista, la propuesta plástica, el contexto y el espectador. La práctica ar-

tística favorece el espacio intermedio socializante, dialógico y relacional. La obra de arte es equiparable a un sistema biológico rizomático, interconectado como las células neuronales o los ordenadores en red: más que una agrupación de elementos, se define como un conjunto de vínculos entre nodos, un entramado sinérgico donde los cambios afectan a todas las unidades en esa co-implicación mutua en la que uno se encuentra en el "otro". La antropología cibernética y la ciencia cognitiva equiparan el comportamiento cerebral con el informático, hasta el punto de que investigaciones recientes a nivel neuronal aseguran que, incluso, la conciencia puede ser simulada por un ordenador. La inteligencia artificial o el cuerpo como interfaz –por ejemplo, intercambios intravenosos del artista Kac con un robot–, configuran la era del tecnocuerpo bajo la simbiosis indisoluble entre lo humano y la máquina.

Artivismos

El cuerpo es un anacronismo en la era de la interconectividad a distancia; está obsoleto, condenado a mutar bajo la presión de la técnica, así lo propugnan las *performances* de Sterlac o el "arte carnal" de Orlan. Nunca antes el cuerpo se había visto tan amenazado: doliente, automutilado, vulnerable frente a su desaparición, expandido hacia nuevas posibilidades tecnológicas funcionales y vitales. Un "desplazamiento" del cuerpo como metáfora de la conciencia de un yo sin forma y liminar (transhumanismo), equiparable al "desbordamiento" de los límites de lo artístico (arte de contexto). En el ámbito estético, los artivismos o luchas de resistencia contra el sistema a finales de los 90 construyen nuevos "modos de hacer", según Michel de Certeau (2010). Prácticas artísticas social y políticamente articuladas que proponen una interrogante o una respuesta respecto al contexto y modelo social: movimientos antiglobalización, hacktivismo, contrapublicidad, reclamación del espacio público urbano e institucional... Una estética modal fundamentada en la micro-resistencia ante las formas complejas de control "líquido", anunciadas por Zigmunt Bauman (2007), infiltradas sigilosamente en los cuerpos permeables: *wetware/fuzzyware*, nanotecnología...

El ser humano está globalizado en la red cibernética. Asistimos al cuerpo incierto, metáfora de una relación más técnica que ética con el sujeto: los avances en biotecnología e ingeniería genética provocan el debate biofilosófico en torno al tecnocuerpo. Con el posthumanismo, se desestabilizan las dicotomías "yo-otro", "cuerpo-mente", "cuerpo-máquina": la máquina "es absorbida" por el humano. El transhumanismo anuncia la superación de estos dualismos y postula un organismo acabado, aunque no desde el punto de vista evolutivo. Podemos introducir una nueva dialéctica "cuerpo-cibermundo" que bascula entre la exaltación de la posi-

ble cualidad inmortal del sujeto –preservación criónica–, al tiempo que su identidad se desdibuja. Dado que el individuo no puede aspirar a un nivel de excelencia como el de la máquina, se declara imperfecto bajo la condición de reformularse como promesa en clave de transcendencia tecnológica: la máquina “fagocita” el cuerpo. Asistimos a la robotización del mundo, ya no mediante morfologías amplificadas sino androides capaces de interactuar de manera autónoma con los humanos. Según los avances más recientes realizados por científicos japoneses, las máquinas están dotadas de alma. Las máquinas tienen espíritu¹.

Obras citadas

- Bauman, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Certeau, M. de. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Deleuze, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Foucault, M. *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira, 2012.
- *Historia de la sexualidad. Tomo 1, La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- *Microfísica del poder*. Barcelona, España: Planeta-Agostini, 1994.
- Haraway, D. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lippard, L. R. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, 51-72.
- McLuhan, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 2000.

1 D. García (4 de Marzo de 2015). “El hogar de los androides”. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2015/03/04/ciencia/1425489021_513432.html.

La mitologización de la patria en la numismática europea desde la creación del euro

CARMEN GÓMEZ Y ELENA BLANCH

carmengomezg@pdi.ucm.es / eblanch@ucm.es

1. Introducción

El euro, instrumento funcional, herramienta de representación y objeto artístico, posee una larga historia tras de sí que pone en relación lo cotidiano con lo atemporal, lo local con lo internacional, a la vez que sirve de metonimia para aludir a la patria¹. La representación de la nación europea, así como la de cada una de las diecinueve que la componen, recurre a imágenes necesariamente distintivas y míticas de un pueblo acuñadas en el anverso de su moneda, convertido en soporte de mitologías patrias y, con ello, en la fundamentación iconográfica de Europa como nación común.

La intervención del Estado, monopolizador y avalista de las cualidades que convierten al metal en moneda², constituyó “el acta fundacional de la autoridad monetaria” (Durán 17), autoridad que coincide plenamente con el poder político. Así, los anversos de las monedas primitivas pasaron, de motivos florales y zoomórficos, a la ilustración de dioses del Olimpo, cuya finalidad consistía en acreditar un poder que otorgara valor al simple metal. Pronto, la figura del rey, a caballo entre divinidad y metonimia estatal, y el Estado, como expresión de la relación de potestad entre el individuo y el lugar en el que vive, se convirtieron en garantes que velan para que dicha relación, evidentemente desigual, se normalice, se mantenga y se humanice como patria y habitante que reconoce –y se reconoce en– sus alegorías y símbolos.

1 Entendiendo por patria el “yo colectivo”, concepto muy próximo a la “religión de la patria” que se tenía en el Romanticismo alemán.

2 Para la historia del dinero, véase la obra de José Ignacio San Vicente: *Del trueque al euro a través de la colección numismática Prestamero*.

2. Importancia del euro como espacio para la mitologización de la patria europea

El euro, en calidad de moneda, emblema “de identidad nacional” (Durán 25), está indisolublemente ligado, como uno de sus principales catalizadores, al proceso de integración política europea (Domingo 220-221)³. “La moneda única se ha convertido en un símbolo de unión que, entre otros fines, deberá acercar más el proyecto europeo a los ciudadanos y transmitirles una base cultural y económica común” (Cuenca 227), lo que remite a la importancia del euro como instrumento de propaganda política – función que, por otra parte, ha desempeñado toda moneda desde sus orígenes–. La variedad de diseños ilustra la variedad de los Estados, como se advierte en las monedas conmemorativas, que muestran rasgos distintivos, desde monumentos hasta vegetación autóctona, si bien se hace especialmente hincapié en el rasgo más diferenciador, la cultura, y en los eventos que ha sido capaz de organizar un país. Cada estado hace gala de un notable patrimonio artístico, cultural e intelectual y parece dispuesto a propagarlo mediante la reproducción de obras de arte u homenajes de héroes nacionales de proyección internacional, con los que cada país ha contribuido a la cohesión de la cultura europea.

Así, con esa mezcla de nación y continente, se pusieron en marcha varias campañas nacionales e internacionales⁴, ya que de la aceptación del euro dependía –y depende– la buena marcha de la economía europea, con lo que se pretendía paliar el posible rechazo a una pérdida de independencia práctica y nacional al estar a expensas del BCE. Los individuos son conscientes de que, históricamente, quien detenta el poder de fabricación del dinero posee el gobierno de un país; en consecuencia, la creación del euro se ha interpretado en ocasiones como una desviación del poder, que residía en la nación, al conjunto de naciones.

De ahí la necesidad de atender al papel de las instituciones que incentiven la creencia en una Europa unida, esto es, la fe en una entidad unitaria similar a una patria sustentada por un acervo cultural e histórico compartido. Para conseguir este objetivo, de claras consecuencias económicas y políticas⁵, las instituciones europeas advierten como un hecho necesario

3 Para la historia del euro, véanse los artículos de Antonia Calvo: “La experiencia monetaria europea como factor de integración: el ecu y el euro”, y Eduardo Cuenca: “El euro en Europa y en el mundo”.

4 Como la Campaña de Información del Euro 2002, concebida bajo el lema: “El euro, nuestra moneda”.

5 La creación del euro responde a la necesidad de impulsar relaciones más estrechas entre los estados europeos cuyos comienzos se remontan a la CECA o Comunidad Europea del Carbón y del Acero (1951). Posteriormente, mediante la firma del Tratado

recurrir en el anverso de su moneda a un relato mítico, a un acontecimiento explicativo del gran acontecimiento que es Europa y de su origen. Y del marco general, Europa, a los individuos que la habitan, que hacen circular su moneda. Nos referimos a la dimensión emotiva y social del ser humano, la cual es inherente a la política, a la patria, y se plasma en las imágenes del mito. No obstante, como dice Cassirer:

No puede describirse el mito como una simple emoción, porque constituye la expresión de una emoción. La *expresión* de un sentimiento no es el sentimiento mismo, es una emoción convertida en imagen. Este hecho mismo implica un cambio radical. Lo que hasta entonces se sentía de una manera oscura y vaga adquiere una forma definida. [...] En el mito el hombre empieza a aprender un arte nuevo y extraño: el arte de expresar, lo cual significa organizar sus instintos más hondamente arraigados, sus esperanzas y temores (Cassirer 55, 61).

El mito político se entiende pues como un “conjunto de imágenes susceptibles de evocar, en conjunto y por mera intuición, antes que cualquier análisis reflexivo” (Cisnero 55); es un cúmulo de sentimientos determinados cuya principal función reside en dar cohesión a la sociedad a partir de la validación y fundamentación de cierto orden ético-político. Apela a la mística, a la fe, interpela la capa irracional y afectiva del sujeto y de la comunidad, con lo que fusiona elementos de la “racionalidad política moderna y elementos característicos de la conciencia mítica arcaica” (Cisnero 64).

Puesto que el mito vincula a los ciudadanos a una “voluntad colectiva y los moviliza hacia una acción transformadora del orden social” (Cisnero 64), es muy efectivo en política. De ahí la necesidad del mito político, la necesidad de un relato con imágenes que sustente la comunidad, en particular en épocas de cambios y crisis sociales en las que se asiste al cuestionamiento de lo vigente, a la no identificación con los modelos propuestos, como se puso de manifiesto claramente a partir del 15-M en España. El imaginario mítico, en tanto fusiona una dimensión intelectual y otra emotiva, propone una nueva explicación simbólica, permite una nueva ordenación. Pero no busca convencer de forma racional o empírica, sino que recurre a las emociones del ser humano mediante las que persigue despertar fe en la verdad de lo narrado.

de Roma (1957), se establecía la CEE. Doce años más tarde, en la cumbre de La Haya de 1969, los líderes comunitarios ya plantearon establecer una única moneda para Europa. Tras la redacción del Informe Werner (1970), la Unión Económica y Monetaria ha ido superando etapas hasta llegar al euro. No se pudo llevar a cabo por la crisis del petróleo de los años setenta. Más adelante se creó el ECU. Véanse los artículos de Antonia Calvo y Eduardo Cuenca ya citados.

A la formación de una patria como Europa le corresponde la asunción y validación tanto de cada una de las naciones que la componen como de la relación de cada una de ellas entre sí y con Europa, es decir, su naturaleza europea. Por otra parte, la iconografía de la patria, a la par que instrumento de propaganda, es uno de los símbolos más importantes con los que cuenta un Estado. Este hecho, unido a que las monedas son a su vez símbolo de potestad y espacio para la proyección de nuevos símbolos de divulgación de poder –dicho de otra forma: significante y significado al mismo tiempo–, hace del euro una herramienta indispensable para la divulgación de un mito político: Europa. Y al mito político de Europa expresado mediante su moneda, el euro, le precede el mito político de una patria grande, rica en capital, o por decirlo con Pierre Bourdieu, de capital social, económico y cultural, y que se propone una mayor adquisición de capital simbólico. Con este fin, se hace uso del mito “fundacional” de Europa como patria, mito que se compacta en un sistema de símbolos en el que se funden diferentes capas de la realidad, lo inmanente y lo trascendente. De esta forma, en los anversos de las monedas se representan elementos del mundo de la naturaleza, del arte y de la política, todos al mismo nivel, todos ellos con capacidad para condensar alguna realidad de significación nacional. En calidad de mito, “Europa como patria” pretende narrar una historia vivida en común marcada por individuos excepcionales. En su proceso de mitologización, dicha historia se libera de su contexto temporal y se eleva a un nivel suprahistórico, a la vez que sus protagonistas se revisten de atributos trascendentales.

Seguimos con la relación de mito y política, herramienta esencial de comunicación del gobierno para consolidar un discurso unificado. Entendido como un “discurso de creencias y valores que corresponden a la memoria colectiva de una sociedad” (Ávila 140), los gobernantes utilizan el mito para motivar, recordar y persuadir en tanto aprecian que el mito, la religión, el arte, el lenguaje e incluso la ciencia, en una palabra, toda actividad humana, toda su cultura, está mediada por el símbolo y, como tal, puede ser reinterpretada⁶. El mito político, para Cassirer, es un elemento de control de la sociedad a cuenta de su maleabilidad. El filósofo lo define como un conjunto “de elementos artificiales fabricados por hábiles artesanos”. En el caso del discurso del euro, el europeo se halla frente a lo

6 A modo de ejemplo, en 1933 empieza el rearme en Alemania con el surgimiento de nuevos mitos que tienen necesariamente consecuencias en la vida real. El primer paso es un cambio de la función de la lengua, la invención de nuevos términos y una utilización nueva, diferente, de los antiguos. Esa traslación del significado es posible porque las palabras adquieren un sentido mágico con el fin de que produzcan un efecto determinado y muevan determinados afectos, creen una atmósfera emocional. Las nuevas palabras están cargadas de sentimientos y emociones. De ahí surgen los nuevos mitos pero no como frutos casuales, sino como herramienta de manipulación (Cassirer 333-334).

que Claude Lévi-Strauss denominó un proceso de “bricolaje artesanal”, pues los mitos se construyen a partir de la “evidencia fosilizada de la historia de un individuo o de una sociedad” (Ávila 140) y se combinan en función de las necesidades. Roland Barthes (200) simplifica el concepto de mito aludiendo a él como habla, como sistema de comunicación no necesariamente oral. La sociedad, el gobierno, dota de contenidos esta habla mítica, la “lengua” numismática.

Este lenguaje “mágico”, esta habla mítica acuñada por la red de imágenes que los gobiernos proponen en la moneda común, el euro, funciona a modo de metáfora, sinécdoque y metonimia para un destinatario, Europa, que se identifica mediante la memoria colectiva, ya que esta “tiene la capacidad de regular el recuerdo que grupos e individuos atesoran” (Ávila 143). Solo atendiendo a la memoria colectiva el habla mítica se lleva a efecto y tiene consecuencias en la sociedad, dado que el mito tiene la capacidad de transformar la política en un asunto público, cotidiano, “para el consumo de los ciudadanos”⁷. Nada hay más cotidiano, público y “apto” para el consumo de los ciudadanos que su propia moneda.

3. Europa. Fundamentación iconográfica de Europa como patria

A continuación se expone una relación de los principales diseños concebidos para la representación de las diferentes patrias y, con ello, de la gran patria europea. Podemos reunirlos en tres grandes grupos iconográficos:

3.1. Representación basada en aspectos de cuño geopolítico



- reyes, príncipes y papas: en las monedas de las monarquías, principados y del Vaticano se representa la figura del soberano, del príncipe,

⁷ Afirmación de D. Elizalde extraída de *La construcción del consenso: gestión de la comunicación gubernamental*. Aquí citado por Ávila (143).

del Papa, como imagen de la nación. Desde la primera imagen acuñada de un rey vivo –Alejandro, siglo iv a. c.–, se emplea el “retrato fosilizado” a fin de “evocar a los súbditos la presencia y el poder del soberano y [...] dejar clara su posición de ser superior con respecto al resto de los individuos” (San Vicente 37). Asimismo, se pretende despertar en los súbditos la idea de estabilidad y continuidad pese a los cambios de gobierno y a las crisis de los diversos países que conviven en la nación. No guardan relación con un proceso de revestimiento carismático conducente al mito al que se confieren atributos trascendentales y supra-temporales (en el sentido de Max Weber). Este es el caso de España, Bélgica (todas sus monedas exhiben el perfil de Alberto II), Holanda (reina Beatriz), Luxemburgo (el Gran Duque Henri), Mónaco (Rainiero y Alberto II) o el Vaticano.

- políticos: en las monedas de Grecia, se representan políticos como Kapodistrias (primer jefe de Estado griego tras su independencia de Rusia en el s. XIX) y Venizelos (político de la era moderna).
- un mapa del país: Estonia.
- animales: águilas (del escudo de armas alemán), leones (del escudo de armas finlandés) y lechuzas, que representan el poder real.
- barcos, en el caso de una patria muy caracterizada por el mar. Así, los barcos de Chipre (embarcación del siglo iv a. c.) y de Grecia (desde un trirreme del v a. c. al petrolero contemporáneo).
- sellos reales del siglo XII, rodeados de siete castillos y cinco escudos de armas en los euros portugueses; elementos de los sellos reales en las monedas de Mónaco.
- heráldica: el escudo de Andorra, de San Marino, de los Grimaldi en los euros monegascos, el escudo de armas de la República de Malta o la imagen del caballero lituano Vytis que presenta el escudo nacional. En este apartado incluimos la cruz de ocho puntas o Cruz de San Juan, de Malta, símbolo de Amalfi y de la orden monástico-caballeresca de los Caballeros Hospitalarios, fundada en 1095.

3.2. Representación basada en el entorno natural



- fauna: rebecos y quebrantahuesos en los céntimos andorranos, un muflón en los céntimos chipriotas; una cigüeña eslovena; dos cisnes finlandeses.
- entorno natural: el monte Krivan, en las montañas Tatra eslovacas.
- flora: plantas autóctonas o bien representativas: rama de roble alemán similar a la del *Pfennig*, flor de la genciana, flor de las Nieves y prímula austriacas; camemoro finlandés; árbol en las monedas francesas de uno y dos euros, símbolo de la vida, la continuidad y el crecimiento.

3.3. Representación basada en el arte



- artistas: Mozart y Bertha von Suttner (escritora y Nobel de la Paz en 1905); Cervantes, en alusión al genio literario más exportable del español, símbolo de un código que une a 400 millones y metonimia de potestad internacional; o Dante, otra de las cimas de la literatura universal.
- las monedas relativas a obras artísticas en las monedas italianas y las monedas irlandesas con la representación del arpa celta.

- arquitectura: Puerta de Brandenburgo, que reúne a las dos Alemanias y simboliza poder de la nación; la Casa de la Vall y la iglesia románica de Santa Coloma en Andorra; la catedral de San Esteban, el palacio barroco de Belvedere y el pabellón de la Secesión, en Austria; el castillo de la ciudad de Bratislava, en Eslovaquia; Santiago, meta de los peregrinos que cruzaron Europa y símbolo de un camino que configuró el Continente, en España; representaciones numerosas: torres, Palacio, Basílica y Monumento de la Libertad, en San Marino.
- pintura: pantocrátor de San Martín de la Cortinada (Andorra); imagen del sembrador, obra del impresionista esloveno Ivan Grohar.
- escultura: ídolo de Pomos en Chipre, escultura cruciforme prehistórica del Calcolítico (siglo xxx a. c.) que se muestra en el Museo Nacional de Nicosia; la Piedra del Príncipe, que es la base de una columna jónica invertida que se utiliza para las coronaciones de los duques y príncipes de Carintia; con él se relaciona el complejo megalítico prehistórico de Malta, del tercer milenio a. c.

De esta exposición pueden extraerse las siguientes deducciones:

- 1) Globalización *versus* delimitación: llama la atención una primera diferenciación entre los grandes países con una moneda fuerte y de honda tradición, como el marco o el franco, que han optado por dar continuidad a sus monedas repitiendo algunas imágenes en el euro. Así ha de entenderse la representación de la “sembradora francesa”, tema constante en la historia del franco y símbolo de una Francia que se mantiene fiel a sí misma pese a su integración en Europa. A diferencia de ellos, hay países que optan por marcar en cada una de sus monedas no su cultura, flora o fauna, sino elementos constitutivos de su identidad como pueblo independiente. Así pueden interpretarse los motivos eslovenos: la base de una columna jónica utilizada en las coronaciones de duques y príncipes, el parlamento o el Monte Triglav con la fecha de la independencia de Eslovenia, la inscripción del título de una canción patriótica y la inscripción en esloveno “la catedral de la libertad” al pie de la imagen de un proyecto que nunca se llevó a cabo. En este sentido cabe mencionar la moneda irlandesa: un arpa celta que se remonta al siglo xi y al soberano de Irlanda, además de la inscripción del nombre del país en gaélico, Éire, con lo que se pone en valor la tradición propia y lo autóctono. Frente a ellos, el euro español hace hincapié en su carácter universal, que remite a la época de mayor esplendor patrio mediante sus símbolos globales arriba mentados.
- 2) Algunas monedas subrayan el valor de la antigüedad de su propia tradición dentro de la historia europea e incluso mundial, como es el caso de Chipre y su ídolo de Pomos, la Piedra del Príncipe eslovena y el complejo megalítico prehistórico de Malta. Asimismo, las monedas griegas se

remontan al principio de la historia europea: las de un euro recuerdan el tetradracma ateniense del siglo v. a. c. con su lechuza, el animal sagrado de Atenea, y las de dos euros representan el rapto de la diosa Europa por Zeus, transformado en un toro.

3) Frente al capital simbólico, impera el capital cultural como marca europea. Se asiste a una equiparación cultura-naturaleza que remite a la ilusión del paraíso de la que se alimentaron los nacionalismos del siglo xix. No obstante, es harto significativa la variedad de elementos simbólicos y míticos que participan de la narración del mito europeo sin establecer relaciones entre sí. Esto se debe a la predominancia de una misión en dos sentidos: hacia dentro, hacia la propia nación, de reconocimiento y consolidación; hacia afuera, de propaganda y representación de la propia marca. Sin embargo, apenas hay símbolos ni mitos que relacionen las monedas entre sí, que acusen o sugieran ser parte de una historia conjunta, por lo que el éxito de dicha misión centrípeta y centrífuga queda en cuestionamiento.

4. Conclusiones. ¿Hay una narración mítica para Europa?

Solo quien tiene capital simbólico, seguimos con Pierre Bourdieu, puede influir en una interpretación válida de mitos, símbolos e historia, y en la solución de cuestiones de orden político-social. Los mitos contribuyen a adquirir, legitimar y estabilizar autoridad política. Si las naciones, según Benedict Anderson, son comunidades imaginarias, los mitos, a través de su carga emotiva, contribuyen al proceso de construcción de nacionalización y de legitimación ideológica.

Nos dirigimos ya hacia el final citando de nuevo a Foucault:

Es muy posible que una reforma de la moneda, un uso bancario, una práctica comercial se racionalicen, se desarrollen, se mantengan o desaparezcan según formas propias; siempre estarán fundados sobre un cierto saber: saber oscuro que no se manifiesta por sí mismo en un discurso, sino cuyas necesidades son idénticamente iguales que las de las teorías abstractas o las especulaciones sin relación aparente con la realidad (Foucault 166).

Esta reflexión nos lleva a plantear si funciona el mito político de la existencia de una Europa unida, como espacio de un poder político que determine el valor del dinero y que divulgue y propague su poder mediante su representación en el euro.

Se ha reconocido que la crisis de Europa es de construcción política. No existe una moneda común sin políticas económicas comunes; en Europa falta que los Estados, que sus habitantes, quieran más integración. Con la

crisis política, económica y social se ha paralizado el proceso de unión. Renace el espíritu nacionalista en respuesta tanto a las exigencias derivadas de una moneda común como a los supervisores para mantenerlas. Como ejemplo de esta crisis, la media de participación en las elecciones europeas de abril de 2014 fue del 43,11%, una décima más que en 2009; en España, del 45,6%)⁸. Ello se manifiesta asimismo en la conservación de los antiguos mitos nacionales en cada uno de los Estados; quizá en decadencia o cuando menos desgastados, dichos mitos o formas de lenguaje mítico bien podrían encontrar una vía de revitalización en la Unión Europea y su espacio simbólico de expresión, la moneda única.

Por otra parte, cabría afirmar que el proceso de integración de Europa, que comenzó en los años 50 como un proyecto meramente tecnócrata, no ha producido hasta ahora ningún mito político. Obviamente, es difícil encontrar símbolos conjuntos para países tan diversos; tampoco los mandatarios presentan un auténtico carisma, es decir, son susceptibles de convertirse en “héroes mitológicos”. La globalización se ha visto como proceso de desnacionalización, de merma de poder de las naciones en favor de instituciones internacionales, como el BCE, por lo que se plantea la cuestión de ampliar el marco de producción de mitos al ámbito transnacional. Lo cierto es que a la globalización se le debe un movimiento doble de homogeneización de lo dispar, por un lado, pero también de acentuación de la diferencia, es decir, de la cuestión incontestada de la identidad, lo cual, señala Matthias Waechter, repercute en la producción y recepción de mitos.

Cabría dudar entonces si a una comunidad como la europea le resulta posible recabar respaldo en la población en tanto carece de historias, de narraciones simbólicas que construyan su identidad conjunta. Wolfgang Schmale alude al hecho de que casi no hay mitos europeos que atraviesen las fronteras de un Estado y narren la creación conjunta de un continente. Con él, nos atrevemos a plantear incluso el interrogante, ya bien entrada la nueva centuria, de si Europa como proyecto puede fracasar a causa de un déficit de mitos.

8 La participación ha ido bajando gradualmente desde el máximo del 62% en la primera convocatoria hasta el mínimo del 43% en 2009. <http://www.europapress.es/internacional/noticia-ue-participacion-queda-4311-conjunto-ue-casi-identica-minimo-2009-20140525221711.html>. Según datos más recientes proporcionados por Metros-copia, el apoyo a Europa, “aún del 70 %, ha descendido 10 puntos desde 2008”. http://politica.elpais.com/politica/2015/06/11/actualidad/1434043000_775548.html.

Obras citadas

- Ávila, Caroline. "El mito como elemento estratégico de comunicación política: aplicación del modelo de Barthes al caso ecuatoriano", *Cuadernos de información* 31, 2012, 139-150.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Calvo, Antonia. "La experiencia monetaria europea como factor de integración: el ecu y el euro", en Varela, Manuel y Juan José Durán (eds.). *La moneda en Europa. De Carlos V al euro*. Madrid: Pirámide, 2003, 205-225.
- Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Cisnero, María José. "De la crítica al mito político, al mito político como crítica", *Fragmentos de filosofía* 10, 2012, 53-67.
- Cuenca, Eduardo. "El euro en Europa y en el mundo", en Varela, Manuel y Juan José Durán (eds.). *La moneda en Europa. De Carlos V al euro*. Madrid: Pirámide, 2003, 227-250.
- Díez, Anabel. "La crisis rebaja el fervor europeísta". http://politica.elpais.com/politica/2015/06/11/actualidad/1434043000_775548.html (11.06.2015).
- Domingo, Eugenio. "El euro, una moneda para el siglo XXI", en García, José Luis y José María Serrano (eds.). *Del real al euro. Una historia de la peseta*. Barcelona: La Caixa, 2000, 220-238.
- Durán, Juan José. "Evolución del dinero metálico y fiduciario en Europa. Elementos técnicos, monetarios e institucionales", en Varela, Manuel y Juan José Durán (eds.). *La moneda en Europa. De Carlos V al euro*. Madrid: Pirámide, 2003, 15-44.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- San Vicente, José Ignacio. *Del trueque al euro a través de la colección numismática Prestamero*. Álava: Diputación Foral, 2001.
- Schmale, Wolfgang. *Scheitert Europa an seinem Mythendefizit?* Bochum: Winkler, 1996.
- Waechter, Matthias. "Mythos", en *Docupedia-Zeitgeschichte Artikel*. <https://docupedia.de/zg/Mythos> (11.2.2010).

Mito, orden y transgresión: la gráfica del animal humanizado

MANUEL ÁLVAREZ JUNCO

bbaajun@ucm.es

1. Los mitos y el sistema de orden

El hombre es un ser formalizador. Vive su vida buscando justificaciones al mundo y esa necesidad básica de hallar una explicación a su realidad le lleva a rodearse de formas (Pareyson 1960).

Ordenar es algo que los humanos realizan por medio del establecimiento de pautas para valerse mejor en la incertidumbre vital. Adquieren de otros o crean por cuenta propia patrones de actuación de muy variados tipos, de modo que convierten su vida en un mundo mejor o peor, pero formalmente reglado y jerarquizado.

Esta serie de explicaciones las conseguirá el hombre y su grupo bien por medio de la lógica o bien sin ella. Para abordar las contingencias de la vida configuran símbolos de lo que ven y experimentan, y finalmente acaban acomodándose a esa normalidad artificialmente construida. Ese orden, donde la realidad se vive como verdad, sin embargo, no es obviamente ni auténtico ni real. Y lo sabe.

El mito es aquello extraordinario que busca dar una explicación a un hecho o fenómeno. Pertenece al orden de las creencias de cada cultura, no a lo racional o científico sino a la tradición colectiva. Los mitos consiguen ofrecer una imagen y establecer un relato confiriendo causalidad a un fenómeno en principio difícil de asimilar o sencillamente inexplicable, colaborando a la coherencia del sistema humano y hallando un recurso extraordinario para la canalización de sus fantasías.

Las mitologías suponen una guía de actuación y constituyen un importante componente del sistema de orden porque sirven para interpretar los miedos y las esperanzas humanas. Están entrelazadas en el seno de su propia cultura, donde definen sus rituales y actúan como reglamentación de su orden, como modelo de conducta (Malinowski 1994).

Los mitos dan explicación a las diversas irrupciones, a veces dramáticas, de lo sagrado o “sobrenatural” en el mundo (Eliade 2014); pertenecen a los sistemas de pensar que pretenden alcanzar un entendimiento total del universo (Lévi-Strauss 1981).

2. La transgresión y la lúdica necesaria

Una colectividad sólidamente establecida se apoya en el orden social, para cuyo mantenimiento es esencial que sus individuos hagan suyo un conjunto de usos y formas de comportamiento que consideran “reales” y “objetivos”, aquello que se llama “la realidad predominante de la vida cotidiana” (Schutz 1962).

Transgredir (*trans-gradior*, saltar) es sobrepasar los límites del orden, no seguir las pautas aceptadas, infringir los patrones establecidos. La burla de la norma es, como tal, pernicioso para la tranquilidad, odiada por la autoridad y perseguida como nociva ya que ataca lo instituido. Cualquier sistema que nos rija, sin embargo, por muy necesario que sea, resultará insatisfactorio para sus individuos. La vulneración de sus límites, aunque pueda resultar peligrosa para una sociedad que necesita de ese sistema, supondrá por otro lado una necesaria superación del mismo. Cualquier avance exige sobrepasar las fronteras de las reglas y plantea el dilema entre la transgresión considerada como violación o como necesaria superación de barreras para progresar. Este es un tema ancestral para cualquier colectividad (el mito de Prometeo).

El hombre, por tanto, en una aparente contradicción, desea ordenar sus propios pensamientos y acciones a la vez que se vale de recursos para desconcertar sus límites, dejando en evidencia que su práctico conjunto de normas no es inmutable y de ningún modo la verdad. Para ello, busca y encuentra escapes o di-versiones. Peter Berger utiliza, tomada de William James, la palabra “subuniversos” (Berger 1997) para denominar a esos estados de emigración de lo real, de salto a mundos particulares donde el orden se desvanece. En esos momentos de alguna manera el hombre interrumpe el discurso normal y se adentra en enclaves ajenos a lo considerado como “realidad”. La actividad cotidiana queda en suspenso y la espontaneidad brota, el tabú se rompe y lo informal emerge. El sueño, aunque involuntario, es uno de esos “espacios finitos de significado”; otros más son el sexo, el arte y el humor (Schulz 1962).

3. El humor y la lúdica como sorprendentes recursos de orden

La capacidad humana para percibir aspectos ridículos o absurdos de la realidad y destacarlos ante el grupo de forma ingeniosa es lo que llamamos humor. Es un fenómeno antropológico que ha servido siempre para obtener una visión diferente de la vida, facilitando al pensamiento distanciar problemas y ensanchar las interpretaciones de los conflictos propios y ajenos.

“El humor no resigna, desafía. Implica no solamente el triunfo del Yo, sino el principio del placer, que halla en él el medio de afirmarse, a pesar de las desfavorables realidades exteriores” (Freud 1927). De algún modo, este recurso nos sirve para luchar contra la coerción y el sometimiento.

El humor se sirve de lo grotesco y lo banal para distanciar; con su acción permite abordar un tema inaccesible de otro modo y destapar la falsedad de lo “serio”. Por medio de su sistema aparentemente inocuo, critica y moraliza: establece una ficción perfectamente aplicable a la realidad.

Se puede decir que mientras un mito es la formalización de una fantasía, el humor propone otra fantasía aplicada que sirve para desmontar a la primera. Muchos autores consideran al humor como un fenómeno universal al ofrecer la observación del mundo desde otro paradigma (Berger 1997).

No es sorprendente, por tanto, que sea a la vez imprescindible el orden para los humanos e imperiosa su vulneración si se observa que uno y otra son caras de la misma moneda. Es, sencillamente, un método necesario para establecer una mejor ordenación de nuestro mal estructurado mundo.

Lo cómico puede ser disfrutado de forma individual donde surge ante nosotros, mientras el humor debe ser comunicado (Freud 1969: 126-129). Dado el carácter grupal de lo humorístico, su comunicación está ligada siempre a la connotación, pues se refiere al sentido que algo toma por asociación con otro sistema de significación. Esto quiere decir que el humor está inmerso y ligado a las concretas aguas culturales de donde nace. Su presa son siempre los problemas y temores comunes, los tabúes así como los tópicos sociales de grupo y clase son su medio ideal. El fenómeno de lo humorístico tiene sin excepción la característica de lo concreto, donde el contexto marca el sentido de cada pieza y superpone una intencionalidad a la base denotativa (Álvarez 2009: 102). Cuando se plantea la universalidad del humor siempre se debe tener en cuenta su relatividad cultural, su imperativa dependencia al dónde, cuándo y entre quiénes se desarrolla.

4. La mítica relación hombre-animal

Dentro de nuestras culturas la presencia de los animales es constante. La íntima relación del hombre con el mundo animal se encuentra tan normalizada dentro de nuestro orden que su protagonismo tanto en sus imágenes institucionales y formales como en la gráfica transgresora y lúdica no hace más que dar fe del hecho de su enorme integración.

Se podría decir que, desde los remotos tiempos de nuestra especie, ha existido un mundo mágico-mítico relacionado con los animales. Las pri-

meras imágenes de las que disponemos realizadas por los hombres están obsesivamente dedicadas al mundo de la caza. Los petroglifos paleolíticos y las figuras antiguas que nos han dejado giran en torno a este tema, la representación del animal, bien para evocarlo o para reverenciarlo.

Dentro de los sistemas de orden, los mitos del hombre que se transforma en animal o viceversa, así como los seres que son mitad uno y mitad otro, han sido habituales en múltiples y diversas civilizaciones a lo largo y ancho de la historia.

Hoy en día, nuestra colectividad ha variado sustancialmente y la relación del humano con el mundo animal no es aquella unidireccional adoración que existía en la remota noche de los tiempos. Nuestra especie se ha sofisticado enormemente, pero eso no obsta para dejar translucir su origen cazador donde la presencia de las imágenes de animales es recurrente. La ancestral fascinación se deja ver dentro de la iconografía habitual de nuestra cultura, donde se percibe la identificación con los animales en multitud de referencias visuales aplicadas a los comportamientos y características humanas. Los individuos y los colectivos son definidos gráficamente con asiduidad con detalles propios de animales, que aluden a sus virtudes o defectos. Imágenes de animales son utilizadas constantemente para definir eventos y grupos de todo tipo y cualquier ámbito. Valgan unos simples ejemplos de figuración institucional: la representación icónica de un imperio por un águila, una ciudad por un oso, un país por un toro, un grupo de revistas por un conejo, una red social por un pajarillo, una entidad de seguros por un león, una productora cinematográfica por un ratón, una marca de ropa por un cocodrilo, una editorial por un pingüino, un equipo deportivo por un murciélago, un partido político por un elefante, una marca de coches por un caballo, la tenemos integrada como “natural” en nuestra sociedad. Son elementos que pertenecen a la normalidad de nuestro sistema de orden ya que por las características animales podemos identificarnos, definir individuos, acciones y corporaciones.

Las imágenes del animal-hombre desde antiguo han sido propias de los mitos y leyendas establecidas por el orden dominante. Deidades como el hombre-pezuña, los leones alados sumerios de cabeza humana, la hindú Ganesh, diferentes dioses egipcios como Horus o Anubis, el Jaguar maya, la Esfinge, la Medusa, el Minotauro, la Quimera, los faunos, las sirenas, los centauros, etc., han llenado las mitologías de las culturas que han originado las nuestras de hoy. Actualmente estos seres se han desvanecido en apariencia en nuestra cultura oficial pero persisten sus sólidos latidos en las leyendas que nutren la literatura, las series de cómic, el cine, la televisión y los juegos de ordenador.

Así como la mitificación de carácter animal interviene en la imagen contemporánea por su ancestral importancia para los sistemas ordenados,

también, como contrapartida, el juego lúdico y transgresor con ese tema tiene una mayor presencia en ella.

Desde comienzos del siglo xx se produce un importantísimo hito en nuestro mundo de la diversión gráfica: la aparición del cómic y el cine. Ambos constituyen dos importantes soportes mediáticos para la expresión y la comunicación cultural, pero especialmente fundamentales para el concreto mundo del humor y la figuración lúdica. El tebeo o cómic (originariamente, *comic strip*) sencillamente toma su propio nombre de esa función humorística. La gráfica cinética, que comenzó su historia en los Nickelodeon como atracción de feria, partió en sus primeras producciones de un uso y finalidad dedicados a la diversión y la comedia. Cuestión diferente es que después hayan evolucionado y ampliado sus temáticas hasta aspectos enormemente variados.

La representación de los animales en esos dos medios es sencillamente universal. El cinematógrafo y las *comic strips* encuentran desde los años 1930 el punto ideal de fusión por medio de las películas de dibujos animados de Walt Disney, las Merry Melodies o los Looney Tunes de Tex Avery y Chuck Jones, así como las producciones televisivas de Hanna & Barbera, dedicadas a personajes animales humanizados, que hoy en día no es necesario señalar como medulares en el mundo de la diversión por su manifiesto imperio.

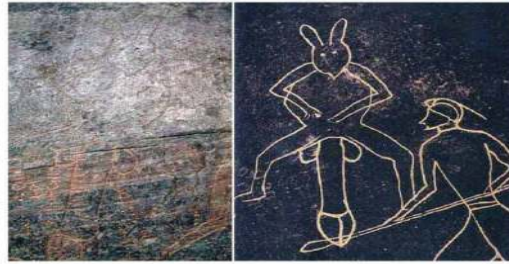
En este último siglo un hecho innegable es que nuestra cultura ha incorporado como centro de su elenco lúdico la comedia con animales que desde Esopo sirvió para parodiar las conductas humanas.

La Antigüedad nos proporciona interesantes datos figurativos de los inicios de las digresiones de la relación hombre-animal de carácter transgresor y humorístico.

Esta es una presentación de antiguos documentos gráficos donde se pueden observar los primitivos pasos de estas representaciones de la ancestral relación hombre-animal que conducirían a la lúdica cómica de nuestros días.

5. El hombre-animal y el animal humanizado

1-A



1-B



Imagen 1-A. Arte rupestre del Suroeste de Libia. Desierto del Sáhara.

Ti-N-Lalan, Fezzan. Akakous. 4.000-3.000 a. c.

Imagen 1-B. Detalle de la Gran Lira de la Tumba del rey. Ur, Sumeria. 2650-2550 a. c. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Héroe acompañado por dos toros. Oro, plata, lapislázuli, concha, madera y betún. Existe un arpa similar en el British Museum, denominada "Arpa de la Reina de Pu-abí".

1-A. Es habitual en las mitologías de muy diversos pueblos primitivos la figura del dios que se transforma en animal o en medio animal para actuar en el mundo. Hoy es normal utilizar la metáfora de un animal para simbólicamente caracterizar a alguien. Gráficamente, con la incorporación de un cuerpo animal, quedan asignados automáticamente al retratado las virtudes o defectos que convencionalmente se le atribuyen: la fiereza del león, la charlatanería del loro, la ponzoña de la serpiente, etc.

En El Messak, en la zona libia del desierto del Sahara, son conocidas las representaciones de hombres con cabeza de perro o chacal, a veces copulando con jirafas o con elefantes, relacionables con rituales mágicos, que estudió Paolo Graziosi en 1937 y dató en la primera época neolítica, entre 6.000 y 3.000 a. c.

En este petroglifo de Ti-N-Lalan se observa un personaje con un cuerpo humano dotado de un pene gigante y una cabeza de conejo. Llama la atención esta escena por sus características aparentemente poco religiosas

y muy caricaturescas. Representa un individuo con cabeza de animal de largas orejas, gigantescos atributos sexuales y la parte inferior de su cuerpo con actitud y proporciones humanas. El hecho de elegir una figura en una actitud propia de un humano y los rasgos de un conejo, animal conocido ancestralmente por su frenética actividad reproductora, permite aventurar una intencionalidad grotesca, dirigida a destacar burlescamente una exagerada sexualidad.

6. El señor de los animales

1-B. En diversas mitologías primitivas es recurrente la figura de un Señor de los Animales.

En el arte sumerio es habitual la representación de animales con cara humana, pero siempre con un afán de solemnidad del que carece esta famosa lira sumeria de Ur. Todo tiene un sentido festivo en este panel dividido verticalmente en cuatro escenas relativas a animales. La superior ofrece un personaje heroico flanqueado por dos toros con cabezas humanas; muy posiblemente Gilgamesh, el Señor de los Animales.

Todo parece obviar cualquier hieratismo o gravedad, expresando clara complicidad con el espectador. De la disposición de las figuras se puede deducir la escena de un abrazo humano a dos amigos, pues las manos de los toros acogen amablemente al hombre. Las divertidas caras de los tres con idénticos rasgos y barba ofrecen una ingenua similar expresión. Los ojos grandes y los rasgos infantiles de cabezas desproporcionadas respecto al cuerpo, serían en nuestra época formas habituales en el mundo del cómic y del manga.

En las imágenes inferiores, el tono desenfadado se impone, y no la pompa propia de un banquete funerario, como aventuran algunas interpretaciones. Hay un perro que transporta una mesa con alimentos seguido de un león con una copa y una vasija para vino o cerveza; más abajo un asno toca el arpa mientras el chacal toca el sistro; en la última, el hombre-escorpión camina solemne seguido por una gacela con copas en las "manos": la representación de un banquete servido por animales que sustituyen a los humanos.

7. Escenas egipcias de animales que realizan tareas humanas

Egipto se caracteriza por la solemnidad e hieratismo de una cultura eminentemente religiosa. Por esto, son muy interesantes las piezas informales que descubren aspectos diferentes de ese arte.

Los trabajadores que habitaron el poblado de Deir-El-Medinah entre las dinastías XVIII y XX (ca. 1.550-1.080 a. c.) centraron su labor en las tumbas de los reyes y de los nobles egipcios.

Los “ostraca” (singular “ostracón”) son los trozos de cerámica en los que estos artistas realizaban dibujos informales en los momentos de abocetado o de asueto, cuando no tenían la presión del trabajo normal. En las cuevas cercanas al Valle de los Reyes, lugares habituales de los descansos de quienes decoraban templos y tumbas, a resguardo del sol o de la noche, así como en un pozo de Deir-El-Medinah, utilizado como escombrera, se han encontrado miles de inscripciones y restos de cerámicas utilizadas para estos temas marginales. Los dibujos se ofrecen enteros por lo que es evidente que no eran trazados previamente a la rotura de la cerámica.

Los ostraca proporcionan una información valiosísima con una visión radicalmente distinta del Egipto de los grandes monumentos faraónicos. Se conservan también piezas informales realizadas en papiros, pero dada la carestía de este soporte, reservado para ocasiones más especiales, la cantidad de muestras de estas características es muy inferior.

Estos papiros y ostraca ofrecen muchas escenas de animales parodiando las actividades humanas. Puesto que no hay constancia de textos que recojan las historias a las que aluden, se descarta que tal cantidad de imágenes de este tipo correspondan a ilustraciones para fábulas.

Es destacable que en todas estas escenas los artistas realizaban un significativo sarcasmo de su propia labor porque esas representaciones protocolarias son las que trabajaban cotidianamente con imponente seriedad en las Moradas de la Eternidad de nobles o faraones.

2-A



2-B



2-C

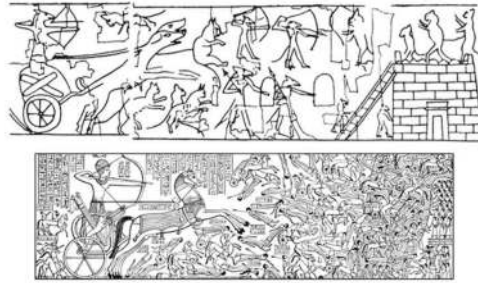


Imagen 2-A. Papiro. Tebas, Egipto. Dinastía xx, Imperio Nuevo.
León jugando al senet con antílope, 1100 a. c. British Museum, Londres.

Imagen 2-B. Ostracón. Dinastías xix y xx. Gato ofreciendo un pato a la rata.
Deir-El-Medinah, Valle de los Reyes. Museos Reales de Arte e Historia, Bruselas.

Imagen 2-C. Papiro. Rata-faraón en batalla. Dinastía xix. Museo Egipcio de Turín.
Foto en P. F. Houlihan, "Comic relief in Ancient Egyptian Art", *Ancient Egypt*, mars/
april, 2002: 19. Abajo, dibujo del friso del Ramesseum.

2-A. Aquí un león juega al senet (juego de la serpiente) con un antílope mientras los demás animales de la escena se llevan sus pertenencias. Se puede perfectamente interpretar como una crítica al faraón —el león— que acepta jugar con su presa —el antílope— mientras los demás se aprovechan de esa debilidad y saquean sus pertenencias. Es decir, una clara alusión a una actitud de pusilanimidad y pérdida de autoridad que podríamos incluir en lo que hoy consideramos "cartones" o caricaturas políticas.

2-B. La escena no puede ser más explícitamente humorística. El gato y la rata tienen sus papeles de cazador y presa intercambiados. El roedor representa un alto dignatario, cómodamente sentado, vestido con un faldeallín de lino blanco oliendo tranquilamente su flor de loto, sosteniendo en la mano derecha una cinta, típica ofrenda hecha a las divinidades. Ante sí, una mesa con un espectacular pato desplumado. El gato, sumiso, desnudo y erguido, le abanica. Iconográficamente se puede llevar el simbolismo del artista a la crítica social, si se interpreta la autoridad como una rata que exige alimento y los ciudadanos los sumisos servidores, o también como el servilismo del gato que finalmente se comerá a la rata.

2-C. Este papiro ridiculiza las épicas y solemnes escenas de faraones triunfantes sobre sus enemigos tan populares en las impresionantes fachadas de los templos y palacios que representaban en bajorrelieve batallas donde monarcas acompañados con sus mascotas-leones, dirigían desde su carro a su ejército, como se ve en el ejemplo del dibujo inferior. Aquí todos son sustituidos por animales domésticos.

Es destacable que las formas egipcias clásicas, las de la Vanguardia Cubista de principios del siglo xx y las de los cómics tienen mucho en común: presentación de los personajes con los cuerpos de frente mientras el rostro y las extremidades están de perfil, aunque los detalles importantes expresivos —como ojo y boca— de nuevo se ofrecen grandes y frontales. Hay documentados testimonios de la obsesión del Picasso de aquellos años por las maneras egipcias así como por las de los cómic norteamericanos, en particular los Katzenjammer Kids de Rudolf Dirks en la prensa dominical de R. Hearst. (<http://www.theguardian.com/books/2002/apr/13/books.guardianreview1>).

3-A



3-B



Imagen 3-A. Cuenco con dibujos animados. Museo Nacional de Teherán, Irán.
3.200 a. c.

Imagen 3-B. Kylix ático con retrato de Esopo con un zorro. Grecia, 470 a. c.
Museos Vaticanos.

3-A. Cuenco de barro cocido con la animación en cinco dibujos de una cabra saltando. Ofrece una secuencia en la que la figura de la cabra brinca y mordisquea las hojas de las ramas cercanas. Se puede perfectamente jugar a girar el objeto y obtener una impresión cinética en la que la cabra salta y vuelve a su lugar. Todo tiene un incontestable sentido lúdico, de juego cómplice con el espectador. (<http://shahin.aminus3.com/image/2011-04-13.html>).

Esta es la animación de dibujos más antigua que se conoce. Ofrece el mismo sistema de los zootropos populares del siglo XIX que condujeron al cine del siglo XX. Descubierta en 1970 por un equipo italiano en el yacimiento arqueológico de Shahr-i Sokhta ("Ciudad quemada"), años más tarde el persa Mansur Sadjadi ofreció la reflexión de que era un evidente juego cinético.

3-B. En este kylix o cíclica, copa para vino con dos asas, de poca profundidad, se representa la caricatura de Esopo con un zorro, el animal más característico de sus fábulas y siempre relacionado con la astucia.

Esopo cierra esta muestra de imágenes, como creador del concepto de fábula, ancestralmente popular por sus parodias de animales de conductas humanas, tema clásico que ha recorrido tantas civilizaciones hasta la nuestra del siglo XXI.

8. Conclusiones

Los hombres recurrimos a sistemas ordenados para mejor valernos en la contingencia de la vida. Así establecemos códigos o costumbres, normas o leyendas que nos ayuden a comprender mejor lo que nos rodea.

Por medio de los mitos, construcciones basadas en lo real o en lo sagrado, que nos dan explicación a fenómenos difíciles de comprender, encontramos un relato razonado para muy diversos avatares e incidencias de la vida.

El sistema de orden que establecemos, sin embargo, es artificial y nuestra mente es consciente de ello, por lo que busca los resquicios de los límites formales y por medio de encuentros divertidos se cuestiona lo formal para recordar mínimamente al mundo su desorden.

Hoy en día, lo que resulta más evidente es su presencia en la lúdica habitual del cómic y el cine. En particular se encuentra en las animaciones de dibujos donde los animales desarrollan vidas humanas, un extensísimo género absolutamente integrado en nuestra cultura. Estas piezas gráficas antiguas evidencian la presencia en muy diferentes civilizaciones y tiempos de la visión divertida y transgresora de esa relación ancestral.

Obras citadas

- Álvarez Junco, M. *El diseño de lo incorrecto*. Buenos Aires: La Crujía, 2009.
- “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, 2015, 100-113. <http://version.xoc.uam.mx/>.
- Berger, P. *Risa redentora*. Barcelona: Kairós, 1997.
- Freud, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1969.
- “El humor”, *Obras completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1985.
- Jordán, J. F. *Los animales en el arte rupestre post-paleolítico de La península ibérica*. *Studia E. Cuadrado*, Universidad de Murcia, 2001-2002. [Dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/814543.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/814543.pdf).

- Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Lévi-Strauss, C. *Mitológicas, El hombre desnudo*. México: Siglo XXI, 1981.
- Malinowski, B. *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Ariel, 1994.
- Pareyson, L. *Estetica. Teoria della formatività*. Bolonia: Zanichelli, 1960.
- Schutz, A. "On multiple realities", *Collected Papers*, vol. 1. La Haya: Nijhoff, 1962.

Jardines mitológicos y literarios en Homero y otros testimonios modernos

MERCEDES AGUIRRE CASTRO

macics@yahoo.co.uk

El más conocido y representativo jardín de la mitología griega es el Jardín de las Hespérides, situado en el extremo occidente, un lugar con carácter sobrenatural y relacionado con la inmortalidad: es el jardín de árboles de manzanas de oro que fueron un regalo de bodas para la diosa Hera, custodiadas por las Hespérides, “Hijas del atardecer”, y por una serpiente. Aquí llegó Heracles para robar las manzanas en el Undécimo de sus Trabajos.

De los variados testimonios que Homero ofrece sobre jardines tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*¹, hay dos que me interesan de manera particular para este trabajo, ya que, si bien no tienen ese carácter sobrenatural que acabo de mencionar –sus flores y frutos se pueden encontrar en un jardín humano–, ofrecen unas características que convierten a cada uno de ellos en un jardín extraordinario y fuera de lo común, una especie de “jardín encantado”.

En el canto 5 de la *Odisea* (vv. 63-74) nos encontramos con la descripción del jardín que rodea la gruta de Calipso, en la isla de Ogia:

En torno a la cueva había nacido un florido bosque de alisos, de chopos negros y olorosos cipreses donde anidaban las aves de largas alas: los búhos y halcones y las cornejas marinas de afilada lengua que se ocupan de cosas del mar. Había, cabe a la cóncava cueva, una viña tupida que abundaba en uvas, y cuatro fuentes de agua clara que corrían cercanas unas de otras, cada una hacia un lado, y alrededor suaves y frescos prados de violetas y apios. Incluso un inmortal que allí llegara se admiraría y alegraría en su corazón (trad. José Luis Calvo).

El jardín se añade a la hermosura y sensualidad de la propia Calipso y resulta un entorno adecuado para ejercer su influjo erótico sobre Ulises, al que intenta convencer para que permanezca con ella, prometiéndole la inmortalidad (Crane 15-30; Aguirre 1994: 301-317). Es un lugar que despierta la admiración del dios Hermes por su extraordinaria belleza.

1 Sobre el jardín homérico cf. Baridon *Jardines* 186-190 y Ferriolo. La relación entre mito y jardín se puede ver también en el origen mítico de muchos árboles y flores (Martínez Hernández 296; Buxton 210-230).

Este jardín se puede poner en relación con la idea del “jardín maravilloso” o “jardín encantado”, un lugar de placer en el que las plantas y flores poseen una belleza excepcional o una excepcional abundancia en la forma y la manera en la que crecen –incluso en invierno–. Es un sitio adecuado para el amor y sin duda las connotaciones eróticas del pasaje son evidentes, si añadimos además el hecho de que los floridos y amenos prados aparecen en la literatura griega vinculados a lugares divinos en los que tienen lugar encuentros amorosos entre los dioses, por ejemplo entre Zeus y Hera (*Ilíada* 14. 347, ss.; Motte 208-212). Por otro lado, no se nos escapa la relación de este jardín de Calipso con las Islas de los Bienaventurados o los Campos Elíseos que constituyen la concepción griega del paraíso (Martínez Hernández 281), y son descritos generalmente como lugares excepcionales, de verdes praderas floridas y vegetación fuera de lo común. Por ejemplo, en Luciano (*Relatos Verídicos* II), los Campos Elíseos se caracterizan por ser un jardín con perenne abundancia de frutos. Y, según Píndaro (*Olímpica* 2, 73), en las Islas de los Bienaventurados crecían flores de oro.

Una característica especial del jardín de Calipso es que parece estar ahí espontáneamente, no ha sido un jardín cultivado por los hombres. Como señala Vidal-Naquet (84), aunque el jardín tenga una viña, no se dice que sea cultivada. Posee por tanto un carácter divino y sagrado que procede de la diosa que lo habita.

Otro jardín “maravilloso” o “encantado” que se describe en el canto 7 de la *Odisea* (112-132) es el jardín de Alcínoo:

Fuera del patio, cerca de las puertas, hay un gran huerto de cuatro yugadas, y alrededor se extiende un cerco a ambos lados. Allí han nacido y florecen frondosos árboles: perales y granados, manzanos de espléndidos frutos, dulces higueras y verdes olivos. De ellos no se pierde el fruto ni falta nunca en invierno ni en verano: son perennes. Siempre que sopla Céfito, unos nacen y otros maduran. La pera envejece sobre la pera, la manzana sobre la manzana, la uva sobre la uva y también el higo sobre el higo. Allí tiene plantada una viña muy fructífera en la que las uvas se secan al sol en lugar abrigado, otras se vendimian, y otras se pisan: delante están las verdes, que dejan salir la flor y otras hay que apenas negrean. Allí también, en el fondo del huerto, crecen liños de verduras de todas clases, siempre lozanas. También hay allí dos fuentes, la una que corre por todo el huerto, la otra que va de una parte a otra bajo el umbral del patio hasta la elevada morada, a donde van por agua los ciudadanos. Tales eran las brillantes dádivas que los dioses habían concedido a Alcínoo (trad. José Luis Calvo).

En este pasaje encontramos una semejanza con los jardines de los dioses, en cuanto a la extraordinaria riqueza de plantas y la permanente –diríamos sobrenatural– abundancia de sus frutos. Pero estas plantas, lo mismo

que en el caso de las de Calipso, no son diferentes de las plantas terrenas. Es decir, no son árboles de manzanas de oro como las del Jardín de las Hespérides, ni son los árboles de piedras preciosas que se mencionan en el *Poema de Gilgamés*, ni las plantas de cristal y ramas de oro del imaginario jardín de Francesco Colonna (en su *Hypnerotomachia Polyphili*). Podríamos decir que el jardín de Alcínoo es un jardín humano, por oposición al de Calipso como jardín sagrado (Aguirre 2015: 140, 146). Pero, al mismo tiempo, este jardín es un regalo de los dioses y, como tal, es extraordinario y en cierto modo divino.

Otro jardín de cualidades excepcionales que encontramos descrito en la literatura griega –aunque en este caso no se trata de un jardín propiamente griego sino persa– es el jardín del rey Midas, citado por Heródoto (VIII, 138), con rosas de sesenta pétalos y fragancia extraordinaria. Un verdadero paraíso (recordemos que la palabra paraíso, *paradeisos* en griego, procede del término persa que significa “jardín”).

La literatura griega ofrece otros ejemplos de jardines, pues el concepto de jardín era ya bien conocido en el mundo griego, atestiguado sobre todo en relación con los dioses y lo sagrado, aunque también en otros contextos (Ferriolo 86-87), pero los jardines que acabamos de ver destacan por ser un lugar especial y aparecen como un modelo de lo que será posteriormente el llamado “jardín encantado”, similar al Paraíso terrenal bíblico y, por tanto, con un claro simbolismo que se refiere a este; son lugares excepcionalmente hermosos. Se correspondería también con el llamado *locus amoenus* que, para Martínez Hernández (314), se puede definir como un bello y umbrío paraje en el que no pueden faltar como elementos esenciales uno o varios árboles, un prado y una fuente o arroyo, flores y aves cantando, y que sería apropiado –como lo era el jardín de Calipso– para el placer y el amor.

Hagamos ahora un recorrido por algunos pasajes en la literatura posterior al mundo clásico que hablan de jardines diferentes de los normales. Destacaremos aspectos coincidentes con los jardines míticos que hemos visto:

1. El jardín descrito en el romance del siglo XII *Erec y Enid*, de Chrétien de Troyes, vv. 5739-5826:

El jardín no tenía alrededor ni valla ni cercado, solo aire, por un hechizo el jardín estaba cerrado por todos los lados por aire, de manera que nada podía entrar ahí, como si estuviera rodeado de hierro. Y durante el verano y también durante el invierno había flores y frutos maduros, pájaros siempre cantando (trad. Carlos Alvar, María Victoria Cirlot y Antoni Rosell).

Se trata de un jardín maravilloso, “mágico”, con la característica de la permanente existencia de flores y frutos.

2. El que se describe en la tercera jornada del *Decamerón* de Boccaccio (5, ss.)²:

Después de lo cual, haciendo abrir un jardín contiguo a la villa que estaba todo al entrar amurallado, como al entrar todo el conjunto les pareció de maravillosa hermosura, comenzaron a admirar más atentamente sus partes [...].

En el centro del cual, lo que no es menos elogiabile que otra cosa de allí, había un prado de finísima hierba y tan verde que casi parecía negra, todo esmaltado por más de mil variedades de flores, rodeado por verdísimos y esbeltos naranjos y limeros, que como tenían los frutos pasados y los recientes y aún flor, no solo proporcionaban agradable sombra a los ojos sino también placer al olfato [...].

Contemplar este jardín, su bella distribución, las plantas y la fuente con los arroyuelos que de ella procedían les agradó tanto a cada señora y a los tres jóvenes que todos empezaron a afirmar que, si el Paraíso pudiese hacerse en la tierra, no sabrían discernir qué otra forma se le podría dar sino la de este jardín, ni pensar, además, qué belleza se le podría añadir (trad. María Hernández Esteban).

Encontramos en este texto, pues, algunos motivos que coinciden con los jardines homéricos que he comentado más arriba. En primer lugar, la idea de belleza que suscita admiración en el que lo contempla. En segundo lugar, las variedades de flores y árboles con frutos, lo que sugiere (como en el caso anterior) esa idea de fertilidad permanente y excepcional. En tercer lugar, los aromas exquisitos. Es decir, se trata de una idea de belleza a través de los sentidos: el de la vista y el del olfato. Y, por último, la semejanza con el paraíso.

3. El jardín de Armida, descrito hacia 1575 por Torcuato Tasso en la *Jerusalén libertada*, canto xvi:

El suntuoso palacio de Armida es de forma circular y tiene en su centro un vasto y delicioso jardín que excede en riqueza y elegancia a los más célebres que florecieron jamás.

Apenas salieron del complicado y tortuoso laberinto, se ofreció a sus miradas el delicioso jardín, con sus lagos cristalinos, claras fuentes, variadas flores, plantas y arbustos diversos, ásperas colinas, valles umbrosos, y con sus bosquecillos y sus cuevas. El arte ha creado

2 Los jardines del *Decamerón* han sido considerados como el prototipo del jardín medieval (fundamentalmente cercado), aunque su imagen sugiere que su concepción es más naturalista y menos alegórica y simbólica (Impelluso 358-9; Jellicoe 284). Por otro lado, Fabiani (117-18) distingue en el *Decamerón* el jardín del “marco”, desprovisto de elementos sobrenaturales, que acoge a los narradores de historias, de los jardines de las *novelle* (entre los que se encontraría este), creados por la imaginación de los personajes.

estas maravillas, de tal suerte que les ha comunicado su belleza procurando ocultarse al propio tiempo [...] Hasta el céfiro obedece allí a la voz de la maga y hace que los árboles brillen siempre floridos, que las flores y los frutos sean eternos, y que maduren unos mientras nacen otros. Sobre el mismo tronco y entre las mismas ramas crece el higo tierno al lado del viejo y cuelgan de un mismo ramo la manzana tierna y la muy madura [...] (trad. L. M.).

El jardín de Armida responde a una imagen mítica que asimismo coincide en algunos aspectos con los jardines mitológicos de la antigüedad. Se trata de una creación de la maga Armida para subyugar la voluntad de su amado Reinaldo y mantenerle alejado del mundo real. Ella convierte el jardín en una especie de cárcel vegetal donde la vegetación crece de manera extraordinaria, de forma similar –como acabamos de ver– a la del jardín de Alcínoo en cuanto a permanente floración y riqueza de frutos. Se trata asimismo de un jardín hecho para el placer y el amor.

Por otro lado, algunos de estos jardines han sido representados en el arte por artistas que se inspiraron en los modelos literarios, como por ejemplo John William Waterhouse en su cuadro “El jardín encantado” (1916), que representa precisamente un episodio del *Decamerón*. Según sus críticos, había visto el tratamiento de la misma escena por Marie Spartali Stillman “El jardín encantado de Maese Arnaldo” (1889), donde se ve el contraste del jardín florecido en invierno.

Interpretaciones literarias más recientes de esta idea del jardín “encantado” añaden elementos que dan un giro al modelo mítico de la antigüedad clásica. Un ejemplo es el jardín que se describe en el relato breve de Nathaniel Hawthorne *La hija de Rappaccini* (publicado en 1844):

En torno del estanque donde el agua caía crecían diversas plantas que parecían necesitar de una abundante provisión de humedad para nutrir sus hojas gigantes y, en algunos casos, sus flores de deslumbrante magnificencia. Había un arbusto en particular, plantado en un ánfora de mármol en el centro del estanque, que ostentaba una gran profusión de flores purpúreas, cada una de las cuales tenía el brillo y la riqueza de una gema; y que en conjunto desplegaban un resplandor tal que parecía suficiente para iluminar el jardín, aun no habiendo sol (trad. Manuel Montjuitz).

En algunos aspectos este jardín nos recuerda a los jardines míticos que he comentado: un jardín de flores de belleza extraordinaria, digno de ser admirado. Pero la diferencia es que aquí se trata de un jardín en el que sus flores son letales. Es un Edén de flores venenosas, creado artificialmente por los experimentos del doctor Rappaccini:

Muy pronto salió por el portal esculpido una muchacha ataviada con tanto gusto como la más esplendorosa de las flores, bella como

el día [...] Sin embargo, la fantasía de Giovanni debió haber tomado un sesgo morboso mientras contemplaba el jardín, porque la impresión que le causó la encantadora desconocida fue la de que allí había otra flor, una hermana de carne y hueso de aquellas otras vegetales tan hermosa como ellas, más hermosa que la más seductora de ellas, pero aun así de tal índole que solo se la podía tocar con un guante y que había que colocarse una máscara para acercarse a ella (trad. M. Montjuitz).

También la bella Beatrice, la hija, es peligrosa como Calipso, pero su peligrosidad viene del veneno con el que ha sido alimentada y que forma parte de su ser: “El aspecto de cada una de ellas (la flores) y de cada una en particular le desagradó. Su esplendor parecía feroz, apasionado e incluso antinatural. Una abyecta imitación de la belleza” (trad. M. Montjuitz).

Este jardín es bello, pero su belleza es engañosa y falsa. Los aromas son peligrosos porque desprenden veneno y los seres vivos que se atreven a acercarse a esas flores mueren. Es decir, que siendo aparentemente similar a los jardines maravillosos que he comentado, sin embargo, en realidad sería exactamente lo contrario: se parecería más a un jardín en el Infierno.

Sin duda, las descripciones de jardines en la literatura son incontables y no he hecho más que dar algunos ejemplos de aquellos que podríamos relacionar con los jardines de nuestras fuentes griegas antiguas, los que poseen ese carácter mítico de lugares de belleza extraordinaria a la que me he referido. Es cierto que en las descripciones de algunos de estos jardines posteriores al mundo greco-latino puede haber elementos que no proceden necesariamente de la antigüedad clásica, aspectos alegóricos de carácter cristiano, por ejemplo, pero, en general, se puede decir que los jardines de la cultura europea proceden, fundamentalmente, por un lado, del Edén bíblico y, por otro, de la tradición griega y romana.

Los jardines y la mitología han tenido una relación constante a lo largo de los siglos que se expresa también en los jardines adornados con figuras mitológicas. Mitología y jardín también se pueden relacionar a partir de los personajes que los adornan y dotan de un carácter especial; esos personajes símbolos convierten determinadas áreas o rincones en un lugar adecuado para una función determinada³.

Ya a finales del siglo xv las estatuas, tanto antiguas como modernas, empiezan a formar parte del jardín, asumiendo significados simbólicos. En el jardín renacentista hallamos estatuas según los modelos clásicos (Lazzaro 131), que no son meros ornamentos formales sino también funcionales.

3 John Evelyn, en su enorme tratado *Elysium Britannicum* (comenzado hacia 1650), decía que “si un jardín sin agua no tiene vida, sin escultura no tiene acción [...] los héroes [...] no solo ofrecen adorno y placer a la vista sino al intelecto mismo” (O’Malley-Volschke 20).

Posteriormente, cuando se realizan esculturas destinadas a ser colocadas en los jardines, podía haber incluso un intelectual –un iconógrafo– que preparaba un programa de imágenes, principalmente extraídas de la mitología clásica, que creaban una tupida red de alusiones destinadas sobre todo a exaltar al autor del encargo. Según el diseñador de jardines inglés Batty Langley⁴, no hay nada más desagradable que colocar estatuas en el sitio equivocado, como, por ejemplo, Neptuno en una terraza-paseo.

Los ejemplos de figuras mitológicas en los jardines europeos son numerosísimos y sería imposible pretender mencionarlos todos en este artículo. Un jardín como Versalles tiene, por ejemplo, más de 30 estanques presididos por figuras mitológicas. El sistema iconográfico de Versalles gira alrededor de la mitología del Sol para exaltar el esplendor del monarca; así los elementos ornamentales se relacionan con la imagen de Apolo asociado a Helios o personificación del Sol (Baridon *Versailles* 48-50, 159-160). La fuente de Apolo, por ejemplo, representa al dios emergiendo de las aguas en un carro.

O –más próximos a nosotros– los Jardines de La Granja de San Ildefonso, que responden al típico diseño de jardines del XVIII, de estilo francés, ofrecen una variedad de fuentes inspiradas en la mitología clásica, con figuras como Diana, Apolo, Perseo y Andrómeda⁵.

Voy a comentar más detenidamente un ejemplo, quizá no demasiado conocido, pero no por ello menos interesante. Se trata del grupo escultórico de Polifemo en el Jardín de Luxemburgo de París en la llamada “Fontana de Médicis”.

La fuente fue encargada en 1624 por María de Médicis y diseñada por Florentin Thomas Francine. En esta época hubo un florecimiento del estilo italiano manierista en Francia del que fuente y gruta son precisamente un ejemplo. Sin embargo, el grupo escultórico principal –el de Polifemo, Acis y Galatea– fue añadido a la fuente original; su autor fue el escultor Auguste Ottin, que la realizó en 1863. Se trata de una fuente de estilo romántico situada al final de un pequeño estanque alargado en el lado noreste del jardín. En el siglo anterior la fuente había sido abandonada y sus esculturas habían desaparecido: en definitiva, todo el lugar necesitaba una restauración que fue llevada a cabo por el arquitecto neoclásico Jean Chalgrin.

Ottin fue un discípulo de David d’Angers en la Escuela de Bellas Artes de París. Fue un reconocido escultor y algunos de sus trabajos fueron encargados precisamente para el Jardín de Luxemburgo. El grupo consiste

4 En su obra *New Principles of Gardening* (en Robinson 117).

5 Estos programas iconográficos además unían conceptos políticos con formas literarias y artísticas (Baridon *Versailles* 45).

en un gran Polifemo de bronce situado por encima de las figuras de Acis y Galatea, en una escena que recrea la historia narrada por Ovidio en sus *Metamorfosis* (libro XIII). El cíclope está inclinado hacia delante con una rodilla en tierra, en una postura de observación y amenaza. Su enorme cuerpo de bronce contrasta con las figuras de menor tamaño de Acis y Galatea de mármol blanco. Esto añade más intensidad al contraste entre el cíclope, salvaje y peligroso, y los dos inocentes amantes.

La cabeza de Polifemo también corresponde a una criatura peligrosa: su pelo enmarañado y su barba realzan su salvajismo; a esto se añade la característica típica de los cíclopes de ser representados con un ojo en medio de la frente, mientras que los dos ojos normales aparecen cerrados. Esta figura cubre sus hombros con una piel de toro o buey, un rasgo que no encaja muy bien con el Polifemo de la tradición mítica, donde aparece siempre relacionado con ovejas o carneros. Una piel así parece sugerir aún más el carácter salvaje del cíclope.

La postura de Galatea, reclinada sobre Acis, que la sostiene amorosamente, da la impresión de un momento relajado e íntimo para ambos, el momento en que son descubiertos por el celoso cíclope.

Este grupo escultórico está situado en una gruta decorada con estalactitas artificiales. En los nichos laterales se puede ver un fauno y una cazadora, todos de Ottin (Miller 68-69). El gusto por grutas en los jardines se difundió durante los siglos XVI y XVII inspirado por los modelos de la antigüedad. Estas cuevas emulaban la naturaleza mediante piedras toscas, esponjas, conchas, fósiles e incluso estalactitas (Morel 6-85). La gruta evocaba un mundo secreto, mágico y oscuro convertido en un mundo de fantasía y, a la vez, una metáfora del cosmos (Miller 7).

Las figuras que se colocaban en las cuevas respondían a ideas preconcebidas (personajes que ya en la mitología estaban relacionados con las grutas): ninfas, Venus, Pan, Diana, etc.⁶ La figura de Polifemo resulta apropiada; una criatura que ya en Homero vive en una cueva y cuenta con una tradición, la de Sperlonga, la gruta más conocida de la antigüedad, donde el emperador Tiberio quiso recrear un paisaje mitológico para albergar un programa de imágenes que ilustraban distintos episodios homéricos.

Si para Boyceau –en su tratado sobre jardines de la edad barroca⁷– las grutas están hechas para representar los antros salvajes, sin duda la gruta

6 En una carta escrita en 1552, Annibal Caro recomienda ciertos motivos para resaltar el encanto de las grutas, como pastores, ninfas, faunos, etc., que incluso podían representar escenas animadas mediante el desarrollo de autómatas operados hidráulicamente (Jeanneret 136).

7 *Traité de jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* (1638). Él fue quien supervisó la construcción de los jardines de Luxemburgo para María de Médicis y es probable incluso que André Le Nôtre, el creador de los jardines de Versailles, trabajara con él.

de Polifemo encaja muy bien con esta idea. En la *Odisea* de Homero Polifemo es un ser salvaje que vive en una cueva, pero *El Cíclope* de Eurípides va más allá: describe el paisaje que rodea a la cueva como una hermosa pradera florida, de manera que este lugar aparece como un verdadero *locus amoenus*, lo que nos lleva de nuevo al jardín de Calipso. Cueva y jardín, por tanto, se unen en el entorno de esta figura mitológica, a la vez monstruo antropófago (según Homero) y pastor enamorado (en la tradición helenística tardía desde Teócrito).

Hemos tratado aquí el jardín mítico como paraíso, de belleza sobrenatural, y asimismo hemos hablado del mito en el jardín, es decir, las estatuas que en él se colocaban. Los personajes de la mitología clásica fueron los preferidos en los jardines renacentistas y barrocos; sin embargo, otras figuras han venido a reemplazarlas y ocupar su lugar en los jardines del siglo xx. Un ejemplo sería la creación artística de Niki de Saint Phalle, el llamado “Jardín del Tarot”⁸, un parque en la región de Toscana (Italia), el primer parque monumental construido por una mujer, realizado entre los años 1979 y 1993. Su propia autora lo denominó un “jardín encantado”.

Ya Niki de Saint Phalle había participado en una obra monumental de carácter mítico para situarla al aire libre junto a su compañero y también artista Jean Tinguely. Esta obra es “El Cíclope”, que se encuentra en Milly-La Forêt, cerca de París (Aguirre 2010). El jardín del Tarot fue un proyecto mucho más ambicioso, un gran parque de figuras grotescas para el que su autora se inspiró, por un lado, en el jardín italiano de Bomarzo, y, por otro, en el parque Güell de Barcelona que, durante una visita a esta ciudad, le había causado un gran impacto. El motivo de este jardín –como su nombre indica– son los veintidós arcanos del Tarot, ese sistema de adivinación utilizado desde la Edad Media para predecir el futuro y cuyo origen se remonta al antiguo Egipto. Niki de Saint Phalle reprodujo estos arcanos en enormes figuras, personajes de vivos colores, incluso en algunos casos recubiertos por espejos (lo mismo que la cabeza del “Cíclope”), por ejemplo, el Mago. La Gran Papisa, el Sol, el Diablo o la Emperatriz, son figuras que cobran vida gracias a la imaginación de la artista, algunas tan grandes que pueden albergar habitaciones en su interior y convertirse así en esculturas-casa.

Para Niki de Saint Phalle este jardín se convirtió en un lugar privado y secreto que ella misma asimiló al paraíso. Por lo tanto, este jardín encaja con las ideas que hemos ido desarrollando a lo largo de este artículo. Aquí no son la vegetación, ni las flores, ni los árboles los que hacen de este jardín un lugar maravilloso y de belleza fuera de lo ordinario, sino las extrañas figuras que lo pueblan. Figuras que ya no son los dioses, héroes o perso-

8 Sobre Niki de Saint Phalle cf. por ejemplo: Carracciolo-Johnston-Pietromarchi 2010, Groom 2008 y Schulz-Hoffmann-Descargues 2008.

najes de la antigüedad clásica sino otras que de alguna manera se convierten también en míticas y se asimilan a ellos. Es un lugar muy especial, que su autora concibió como un jardín del Edén y “un jardín encantado”.

Obras citadas

- Aguirre, Mercedes. “El Cíclope de Tinguely y Niki de Saint Phalle: la transformación de una figura mitológica en un experimento artístico”, en José Manuel Losada (ed.). *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante, 2010, 435-444.
- “Landscape and Females in the *Odyssey*: Calypso, Circe and Nausicaa”, en Käppel, Lutz y Pothou, Vassiliki (eds.). *Human Development in Sacred Landscapes*. Göttingen: v&r Unipress, 2015, 137-147.
- “El tema de la mujer fatal en la *Odisea*”, *CFC (egi)* 6, 1994, 143-157.
- *A History of the Gardens of Versailles*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Baridon, Michel. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*. Madrid: Abada, 2004.
- Boccaccio, *Decamerón*. María Hernández Esteban (ed. y trad.). Madrid: Cátedra, 2011.
- Buxton, Richard. *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Carracciolo, Marella-Johnston, Jill y Pietromarchi, Giulio. *Niki de Saint Phalle et le jardin des Tarots*. París: Éditions Fernand Hazan, 2010.
- Chrétien de Troyes. *Erec y Enid*. Carlos Alvar, María Victoria Cirlot y Antoni Rosell (trads.). Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Crane, Gregory. *Calypso. Backgrounds and Conventions of the Odyssey*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Fabiani Giannetto, Raffaella. *Medici Gardens*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Ferriolo, Massimo Venturi. “Homer’s Garden”, *Journal of Garden History* 9, 1989, 86-94.
- Groom, Simon (ed.). *Niki de Saint Phalle*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- Hawthorne, Nathaniel. *La hija de Rappaccini y otros cuentos*. Manuel Montjuitz (trad.). Buenos Aires: Tiempo, 1977.
- Homero, *Odisea*. José Luis Calvo (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Impelluso, Lucia. *Gardens in Art*. Santa Monica: Getty Trust Publications, 2007.
- Jeanneret, Michel. *Perpetual Motion: Transforming Shapes in the Renaissance from da Vinci to Montaigne*. Baltimore: John Hopkins, 2001.

- Jellicoe, Geoffrey y Jellicoe, Susan (eds.). *The Oxford Companion of Gardens*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Lazzaro, Claudia. *The Italian Renaissance Garden*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Martínez Hernández, Marcos. "Descripciones de jardines y paisajes en la literatura griega antigua", *CFC (egi)* 18, 2008, 279-318.
- Miller, Naomi. *Heavenly Caves: reflections of the garden grotto*. Boston: Allen & Unwin, 1982.
- Morel, Philippe. *Les grottes maniéristes en Italie au xvi^e siècle*. París: Éditions Macula, 1998.
- Motte, André. *Prairies et jardins de la Grèce Antique*. Bruselas: Académie Royale de Belgique, 1972.
- O'Malley, Therese y Volschke, Joachim. *John Evelyn's "Elysium Britannicum" and European Gardening*. Washington D. C.: Dunbarton Oaks Papers, 1998.
- Robinson, Philip (ed.). *The Faber Book of Gardens*. Londres: Faber and Faber, 2007.
- Schulz-Hoffmann, Carla (ed.). *Niki de Saint Phalle: My Art, my Dreams*. Munich: Prestel, 2008.
- Tasso, Torcuato. *Jerusalén libertada*. L. M. (trad., pról. y notas). Barcelona: Editorial Iberia, 2000.
- Vidal-Naquet, Pierre. "Land and sacrifice in the Odyssey: a study of religious and mythical meaning", en Gordon, Richard L. (ed.). *Myth, Religion and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Los mundos del mito

JOSÉ MANUEL LOSADA

jlosada@ucm.es

El mayor problema del estudio y la comprensión del mito en la sociedad occidental contemporánea radica en la mentalidad y la vida de esta sociedad: son, casi por completo, inmanentes. Vivimos bajo el mar. En el agua, la visión es sensiblemente turbia. Solo algunos llevan gafas que les permiten distinguir con mayor nitidez los elementos, las corrientes y las dimensiones; pero ni aun así les basta para percibir con claridad el mundo que hay más allá de la superficie. Son muy escasos quienes, como peces voladores, son capaces de saltar y ver a simple vista, por unos instantes, el otro mundo. El mito no vive en este o en aquel mundo, sino en los dos.

Entre los grandes debates filosóficos, teológicos y vitales de la inteligencia occidental se encuentra el relativo al ser, la esencia y la existencia. Recuerdo lo que ya he dicho en otro lugar ("Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica" 2008). Aquí se entiende la esencia como realidad que subyace más allá de toda apariencia (de ahí su cualidad sustancial); es decir, lo que hace que una cosa sea lo que es (su naturaleza, su índole propia de obrar). La existencia, en cambio, se entiende como el hecho de tener ser. Ambas, esencia y existencia, son susceptibles de cargarse de afectividad, apriorismo o visceralidad según los casos; la esencia se torna entonces en esencialismo y la existencia en existencialismo, es decir, en ideologías. Frente al esencialismo como prioridad absoluta de las ideas, los conceptos, la razón, la lógica y la necesidad, se yergue el existencialismo como preeminencia absoluta de los hechos, las cosas, la materia, los instintos, la biología, el determinismo, la espontaneidad, la psicología, el individuo, los afectos y la contingencia. El esencialismo es la filosofía del concepto que concede a la esencia la primacía sobre la existencia; el existencialismo es la filosofía del modo de ser del sujeto humano.

Una disquisición más. El pensamiento esencialista ha existido desde muy antiguo, si bien ha adquirido un estatuto epistemológico desde el racionalismo cartesiano, más tarde radicalizado por los idealismos (kantiano, en primer lugar; pero sobre todo por los de Fichte, Schelling y Hegel), según los cuales el ser de las cosas consiste en ser objeto de alguna actividad cognoscitiva, hasta el punto de sostener que el hombre es solo un fenómeno de la suprema realidad o Yo Absoluto. El pensamiento existencialista, antiguo como el esencialista, se ha constituido epistemológicamente de

modo más tardío, en el siglo XIX (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard...), si bien la filosofía existencialista, desde la primera mitad del siglo XX, ha acaparado casi por completo la escena de este pensamiento, hasta el punto de que hoy el existencialismo pasa por ser la corriente filosófica según la cual la existencia (del hombre) precede a la esencia; dicho de otro modo: la esencia propia del hombre se sigue del decurso temporal de su existencia.

Con mayor incisión desde la explosión del pensamiento moderno, esos debates filosóficos, teológicos y vitales han tomado consistencia en forma de ideologías en torno a la trascendencia y la inmanencia; ambas han sido tomadas como punta de lanza por las ideologías esencialista y existencialista respectivamente. Un acercamiento a estas ideologías nos proporcionará una visión de conjunto sobre el modo como la cultura ha asimilado los mitos, paso indispensable para una mitocrítica cultural.

De hecho, veremos, mejorados, algunos de los presupuestos abordados en un artículo anterior: "Tipología de los mitos modernos" (*Nuevas formas del mito* 187-221). Los tipos de mitos allí estudiados eran el "mito inmanente" (el mito como proceso dialéctico-empírico de la conciencia y el mito como proceso mistificador colectivo, que entonces denominé respectivamente la "inmanencia mítica absoluta" y la "inmanencia mítica relativa"), el "mito trascendente" (que comprendía el estudio de la "trascendencia mítica inmanente" y la "trascendencia mítica sagrada") y el "mito falaz". Tras un mes de reflexiones, borrones y papelera, caí en la cuenta de que el mundo no es ni tan sencillo ni tan complicado.

En consecuencia, a partir de la primera convicción que domina mi reflexión literaria y filosófica desde hace cinco lustros, he retornado a la división que, pienso, ha dominado el pensamiento de Occidente desde la erupción de la Modernidad: la "lógica de la inmanencia" por un lado y la "lógica de la trascendencia" por otro. Tras múltiples disquisiciones, me he percatado de que esta fórmula dual (división general del artículo) reclama incluir la segunda convicción de mi reflexión sobre el pensamiento occidental: la relación dialéctica entre el esencialismo por un lado (de ahí el apartado sobre la "inmanencia idealista", aplicación racionalista del esencialismo), y el existencialismo por otro (de ahí el apartado sobre la "inmanencia existencialista"). La "inmanencia académica" es una aplicación de lo que, en el artículo de referencia, denominaba "mito falaz", interesante para mostrar que también el trabajo de la mitocrítica está, tantas veces, teñido de inmanentismo. Hasta aquí la primera parte de la división general.

La segunda parte surge de la aplicación de la ideología esencialista a la lógica de la trascendencia. Tras dejar al margen, por irrelevante para nuestro propósito, la trascendencia ontológica, quedaba la "trascendencia sa-

grada”, que origina los desarrollos míticos más importantes del pensamiento occidental, y la “trascendencia cósmica”, más difícil de sintetizar por su ausencia de divinidad, pero no menos importante por cuanto nos ayuda a comprender la tendencia más importante de nuestra sociedad contemporánea: una trascendencia sin Dios.

Espero que este enfoque permita abordar de modo más incisivo, claro y adaptado a la realidad el mayor problema del estudio y la comprensión del mito en la sociedad occidental contemporánea.

1. Lógica de la inmanencia

En nuestro tiempo domina la lógica de la inmanencia, a menudo recubierta bajo mantos de diverso pelaje (antropológico, político, social); no es inusual que, dispuestos con tiento y maña, estos mantos de ocasión disimulen a la perfección los propios de la lógica de la trascendencia, hasta el punto de que tantos estudios de mitología pretendan, en falso, hacer auténtica mitocrítica. En las páginas que siguen reflexionaré sobre la inmanencia con objeto de entender (tan difícil nos resulta) su trascendencia.

Hay múltiples tipos de inmanencia: gnoseológica, psicológica, política, económica, incluso religiosa. Todas remiten a un modo de pensar y un modo de vivir, a una lógica y una existencia; estas últimas son intercambiables: excepto en casos patológicos, se vive como se piensa. De ahí que a todas yo las englobe dentro de una “lógica de la inmanencia”. Esta inmanencia hoy está socialmente asumida en el mundo occidental, sobre todo el europeo. Sin entrar ahora en disquisiciones, diremos que se ha establecido una lógica inmanente sensual según la cual solo se acepta o se propone lo percibido por los sentidos; si acaso, se da cabida a un espíritu que, no nos engañemos, se concibe, las más de las veces, investido de carácter material, o, si se prefiere, recludo a acciones de dimensión exclusivamente material, por mucho que se disfracen con eufemismos de espiritualidad.

Más abajo, en el apartado de la “lógica de la trascendencia”, veremos, por contraposición, las implicaciones de la inmanencia lógica y existencial. Bástenos, por ahora, estudiar los principales intentos de trascender desde la inmanencia, de quedarse, frente a toda apariencia, de este lado del espejo. Son las “teorías inmanentes de la trascendencia”.

1.1. Inmanencia idealista

Es la trascendencia moderna, propia del racionalismo. Apoyado en el racionalismo cartesiano, Spinoza había reducido el mundo a la cognoscibilidad humana; según esta premisa, cuanto no es inteligible es irracional. Es la crítica más habitual al hecho y al pensamiento religiosos. Posteriormente, Berkeley había reducido el conocimiento a la percepción pura, a la vivencia inmanente al sujeto (*“esse est percipi”*). En su conocimiento no existe la cosa *“en sí”*, la cosa metafísica (trascendente según la filosofía tradicional), sino solo el sujeto pensante. Su inmaterialismo es retomado y remodelado por Kant. En su intento por conjugar el racionalismo cartesiano y el empirismo anglosajón, el filósofo prusiano reduce la cosa a una realidad *“objetiva”*, exclusivamente dependiente de su relación con el sujeto: la cosa solo es objeto de conocimiento, de modo *“trascendental”*, gracias a una ordenación formal de la intuición empírica o fenómeno (*Crítica de la razón pura* B 34: 66). Así, los objetos de la experiencia, en cuanto a nosotros, no son más que fenómenos, es decir, simples representaciones que *“no poseen existencia propia, independientemente de nuestros pensamientos. Esta doctrina la llamo idealismo trascendental”* (B 519: 437). El mundo de la existencia real ha quedado definitivamente vedado al conocimiento, sin posibilidad de explicación. De la inmanencia (Descartes, Spinoza), pasamos al psicologismo empirista (Berkeley, Locke, Hume) y al intento de unir ambos (Kant). Tras rechazar el acceso a un mundo auténticamente trascendente (que, en el mejor de los casos, se reserva al ámbito de la fe, cuando no al sentimentalismo), todos estos filósofos se recluyen en el mundo de las ideas trascendentes, mundo meramente especulativo al que revisten del aura de lo trascendental, sin atreverse a elevar el vuelo más allá de la propia inmanencia de su razón pensante. El idealismo excluye el pensamiento mítico. La dimensión literaria está ausente. Tampoco será objeto de nuestro estudio... excepto en el caso de los filósofos idealistas que estudian el mito, entre los que resalta Schelling.

1.1.1. Schelling

En efecto, existe una inmanencia plenamente mitológica, que conoce su auge en el idealismo alemán y tiene su mayor exponente en Friedrich Wilhelm Schelling. Su pensamiento es el resultado lógico de los textos filosóficos de sus predecesores: *Vom neuen Gebrauch der Mythologie*, de J. G. Herder (*De la nueva utilización de la mitología* 1767), *Götterlehre oder mythische Dichtung der Alten*, de K. P. Moritz (*Estudio sobre los dioses o poesía mítica de los antiguos* 1791), el anónimo *Systemprogramm* (1793-1795), *Rede über die Mythologie* de F. Schlegel (*Alocución sobre la mitología* 1800) y *Philosophie der Kunst* del mismo Schelling (*Filosofía del arte* 1802-03; Gimber 2010).

Einleitung in die Philosophie der Mythologie (Introducción a la filosofía de la mitología), publicado a título póstumo, recoge las enseñanzas dispensadas por Schelling desde 1827 sobre el mito y la mitología. Para el filósofo alemán “la cuestión fundamental de la mitología es la cuestión de la significación” (“*die Hauptfrage in Ansehung der Mythologie ist die Frage nach der Bedeutung*” 1856, 8ª lección: 194). El término “significación” denota aquí la significación del proceso que la genera, un proceso que solo existe en la conciencia, al margen de toda referencia al mundo real. Frente a las interpretaciones anteriores de filósofos y mitólogos, Schelling sostiene que la significación del mito y la mitología depende de una interpretación inmanente que esclarezca su sentido desde el interior, sin mayor presuposición que la de su inteligibilidad específica (Courtine, *in* Schelling 1998: 10). Cabría incluso decir que la significación de los mitos solo se puede extraer desde una interpretación interna de la mitología, como producto natural de la conciencia, sin referencia a una realidad exterior, ni siquiera social, económica o política (como ocurre en otras teorías también inmanentes, como la de Barthes, sobre la que vendremos más abajo). Veámoslo.

El filósofo observa que un número considerable de pueblos ha tenido auténtica fe en los dioses, hasta el punto de ofrecerles sacrificios. En su búsqueda por el origen de esas “representaciones de naturaleza religiosa” (“*Vorstellungen religiöser Natur*” 186), por las que la conciencia humana se ha visto desde un principio invadida, Schelling concede que de la fe en los dioses no se deduce su existencia –no han sido objeto de una “experiencia inmediata” y, por tanto, no es posible tomarlos en “sentido propio”–. Sin embargo, argumenta, la falta de experiencia “efectiva” de la trascendencia no implica que la mitología sea una “producción artificial, sino natural” de la conciencia (“*Weil die Mythologie nicht ein künstlich, sondern ein natürlich [...] Entstandenes ist*” 195). El lector de Schelling ha de ser precavido: en este pensamiento, profundamente idealista, los conceptos de “conciencia” y “naturaleza” tienen un significado distinto del actual cotidiano: así, el hombre no es más que “pura conciencia sustancial de Dios”, es decir, existe en la medida en que afirma el principio divino, de donde procede y a donde necesariamente se dirige; de igual modo, la naturaleza nunca opera en la historia, es decir, de modo arbitrario ni espontáneo, sino solo de modo necesario dentro del proceso absoluto de la conciencia... Abrevio: para Schelling la mitología es “un proceso teogónico” (“*ein «theogonischer Proceß»*” 198) realizado por la conciencia que afirma necesariamente a Dios como único punto de procedencia y de destino, lo que equivale a declarar que la conciencia engendra a Dios. Esto significa, para nosotros, que el mito no reenvía, en contra de las apariencias, a otro mundo, a una trascendencia, sino a la conciencia del Absoluto en la que se resuelve el hombre; en definitiva, el mito, como la religión y la mitología, es inmanencia absoluta.

Esta concepción del mito deriva de una percepción universal, permanente y necesaria de la naturaleza humana, a imagen del Absoluto, del que el hombre es un fenómeno. Según Schelling la mitología es, por lo tanto y al igual que el hombre, un fenómeno, una manifestación accidental de la suprema realidad, el Yo Absoluto. Los mitos son necesarios, con una necesidad de tipo formal, para que el Absoluto se conozca a sí mismo en cada uno de sus modos: los dioses, al igual que los hombres, son emanaciones de la eterna actividad autocognoscitiva del Absoluto.

1.1.2. Cassirer

El idealismo no periclitó en el siglo XIX; otros pensadores continuaron sosteniendo en el siglo XX la significación inmanente de los mitos y la mitología. Cassirer, por ejemplo, defiende el grado de “objetividad, esencialidad y verdad” del sistema mitológico de Schelling. Frente al “ingenuo” realismo, que critica su alergia a la materia y su obsesión por las manifestaciones del espíritu, Cassirer no repara en elogios a los logros de Schelling:

El mito ha alcanzado su verdad “esencial” en la medida en que es comprendido como un momento necesario en el proceso de eclosión de sí del Absoluto.

Der Mythos hat seine „wesentliche“ Wahrheit erlangt, indem er als ein notwendiges Moment im Prozeß der Selbstentfaltung des Absoluten begriffen ist (1964: 12).

Pero Cassirer no es un pensador del Absoluto. Por eso se distancia de Schelling (y de Hegel) para acercarse a la filosofía crítica de Kant y a la fenomenología de Husserl. Sustituye el desarrollo idealista-dialéctico de aquellos por el desarrollo de estos: empírico-trascendental en el caso de Kant (inmanente, a pesar de la terminología), psicológico en el de Husserl. Así, de igual modo que Kant se interroga por las condiciones de posibilidad de la física y la metafísica, Cassirer hace lo propio sobre las condiciones de posibilidad del mito. También, de igual modo que Husserl muestra que es preciso estudiar las estructuras de los objetos no en función de su realidad sino de su significado, Cassirer propugna la necesidad de un estudio centrado en los procesos psicológicos ocasionados por el pensamiento mítico:

Una investigación de este género también incluiría en su campo el “mundo” mítico, con objeto de hacerse con su “estatuto” propio, no por inducción a partir de la diversidad experimental de la etnología y la psicología de los pueblos, sino a partir de un análisis puramente “ideal”.

Eine derartige Untersuchung müßte auch die mythische „Welt“ in ihren Kreis ziehen, um ihren eigentümlichen „Bestand“ nicht durch Induktion aus der Mannigfaltigkeit der ethnologischen und völkerpsychologischen Erfahrung abzuleiten, sondern um ihn in rein „ideierender“ Analyse zu erfassen (16).

Desechados el empirismo y la metafísica, ¿qué queda del mito? Su “objetividad”. El mito es “objetivo” cuando permite a la conciencia liberarse del “enclaustramiento” pasivo de la sensibilidad y progresar hacia la creación de un “mundo” organizado según un principio espiritual propio (19). Solo al margen de los sentidos, del mundo ilusoriamente realista de la materia, el mito se convierte en una creación del espíritu.

He de concluir. Esta fenomenología crítica de la conciencia mítica, en su intento de conjurar una clausura –el aislamiento provocado por los sentidos–, no sale nunca del sujeto del proceso, cae definitivamente en otra clausura –la clausura provocada por la actualidad pura del espíritu–: su rechazo categórico del mito como representación imaginaria del mundo trascendente le aboca a entender el mito como proceso formal del desarrollo inmanente del Absoluto.

1.2. Inmanencia existencialista

Aunque no han faltado filósofos antirracionalistas defensores de una trascendencia accesible (Kierkegaard, Chestov, Jaspers, Marcel...), el existencialismo actual aparece hoy como un pensamiento eminentemente negador de la trascendencia. La razón hay que buscarla en Camus y Sartre.

1.2.1. El pensamiento del absurdo (Camus)

La filosofía del absurdo concede poderes a la razón, a condición de preservar la sinrazón del mundo. Así, Camus reprocha los nihilismos basados sobre “el ser de la trascendencia” (Jaspers), sobre “lo irracional” (Chestov) y sobre el “sacrificio del intelecto” (Kierkegaard). El pensamiento del absurdo no admite un mundo trascendente porque no lo comprende y se niega a “fundamentar nada sobre lo incompresible” (“...je ne veux rien fonder sur l’incompréhensible”, *Le Mythe de Sisyphe* 277). El hombre absurdo se aleja tanto del idealismo racional como del existencialismo irracional: no admite que la razón pueda explicar todo ni que la sinrazón pueda explicar algo. Ciertamente Camus ha escrito textos donde las referencias míticas desempeñan su papel como herramienta de convicción (en este volumen tenemos un ejemplo); pero el pensamiento del absurdo no admite la trascendencia del mito.

1.2.2. El existencialismo “trascendente” (Sartre)

Dada la importancia de Sartre en el rechazo de la trascendencia tradicional, y que una pieza de teatro de Sartre será más abajo objeto de estudio, permítaseme abordar de manera algo pormenorizada su pensamiento en lo relativo a la trascendencia.

En la estela de los demás existencialismos antirracionalistas (Schopenhauer, Nietzsche...) y con ayuda de la fenomenología, Sartre introduce un nuevo sentido de la trascendencia: un sujeto reduce a otro a la inmanencia y, consiguientemente, se convierte en sujeto trascendente. Retomando la célebre tesis de Husserl (“toda conciencia es conciencia de algo”, *Ideas relativas a una fenomenología...*, lib. I, sec. 3ª, III, § 87-96, “Nóesis y nóema”, 2013: 291-317), el filósofo francés deduce que no hay conciencia que no sea *posición* de un objeto trascendente, es decir, que toda conciencia carece de contenido (Sartre *L’Imaginaire* 137). La imagen no está *en* la conciencia; ni siquiera el objeto de la imagen está *en* la imagen. Frente a la “costumbre de pensar de modo espacial y en términos de espacio” (“ilusión de inmanencia” 17), Sartre prefiere designar la imagen como “la relación de la conciencia con el objeto” (“*le rapport de la conscience à l’objet*” 21). Dicho con otras palabras, la imagen es un modo de manifestación del objeto en la conciencia o, más precisamente, un modo determinado que tiene la conciencia de darse un objeto (*ibid.*). El lector habrá observado cómo (al igual que ocurría en el idealismo trascendental kantiano) el objeto pensado ha sido despojado de la entidad que le otorgaba la filosofía tradicional, ha perdido su realidad ontológica para configurarse en un proceso. Parte estructurante de este proceso es el “saber” de la conciencia y, sobre todo, la “intención” (p. 28, connotación fundamental que también procede de Husserl, quien a su vez la había tomado de Brentano): ambos elementos, saber e intención, apuntan al objeto y lo constituyen. Es decir, según Sartre, el saber y la intención, indisolublemente unidos, deciden “que el objeto es tal o cual” (“*que l’objet est tel ou tel*” 28). Aquí no solo se ha perdido la esencia primigenia de la cosa, sino también una conciencia superior que la configure: esta ausencia de conciencia ajena al mundo de nuestra razón –de una divinidad– es premisa primordial del existencialismo sartreano. ¿Qué significa, si no, que los objetos son lo que yo me represento y sé de ellos? Llanamente, que la intención precede al objeto y que el objeto precede a la conciencia. Demos la vuelta al razonamiento: cuando la conciencia se encuentra un objeto (p. ej., un árbol), sale de sí misma y, simultáneamente, se trasciende a sí misma. La conciencia inmanente (conciencia de sí misma), en el instante en que “pone” el árbol (lo imagina), pasa a ser conciencia trascendente (conciencia de árbol). Según este razonamiento, la conciencia tiende a salir de sí, a relacionarse con lo que no es ella, a trascender el fenómeno al que dirige su atención, sustancia

inmanente que en ese momento deja de ser en-sí y pasa a ser para-sí. En este proceso de aniquilación del ser en sí entra en juego la temporalidad de la conciencia, que puede entonces dirigirse más allá del presente, esto es, hacia el pasado que ya no existe y hacia el futuro que aún no es. Este razonamiento, “trascendental” según Sartre, no puede aceptar la trascendencia tradicional. La trascendencia sartriana se limita al acto por el cual la conciencia reduce a otro ser a la inmanencia, ser respecto del cual ella es trascendente.

En *L'Imaginaire*, Sartre repite lo que ya sostuviera en su primer escrito filosófico (“La transcendance de l’ego”, redactado en 1934), cuando anunciaba a bombo y platillo haber superado al maestro Husserl, que aún estaba convencido de la reclusión del sujeto en la inmanencia y la identidad consigo mismo. Según Sartre, la nueva fenomenología, a través de la puesta en evidencia de la intencionalidad, muestra que “lo propio de la conciencia es trascenderse a sí misma” y que esa conciencia “toma conciencia de sí en tanto que conciencia de un objeto trascendente” (“...elle prend conscience de soi en tant qu’elle est conscience d’un objet transcendant”, “La transcendance de l’ego” 1965: 23-24). En última instancia, estas aseveraciones manifiestan que el concepto de trascendencia del sujeto pensante según Sartre es meramente gnoseológico. Sartre sigue, como su maestro, recluso en la inmanencia racionalista. Tampoco aquí puede haber mito (si bien, al igual que Camus, también Sartre recurre al mito como herramienta artística para exponer sus ideas filosóficas).

Este pensamiento también es fuente de un humanismo y una ética. Frente a la opacidad inexplicable del mundo, la conciencia trascendente (plenitud de ser sin causa propia y, simultáneamente, causa de su propio modo de ser) se enfrenta dialécticamente con la nada. El ser de la conciencia que trasciende el mundo capta la contingencia de este mundo y se pregunta: ¿por qué hay entes, y no más bien nada? Pregunta redundante: como Sartre expone por extenso en *El ser y la nada* (1943), es el hombre quien hace surgir y desplegarse la nada en el mundo.

En coherencia con el pensamiento existencialista, la libertad no precede a la esencia del hombre, sino que la implica: ser hombre equivale a ser libre, una libertad que debe vivirse en soledad. El hombre está en el mundo solo y en situación conflictiva. Está solo: sin Dios. El hombre individual no realiza un concepto del entendimiento divino, sino su propio y único concepto; ahí radica su libertad. Esta tesis la expuso Sartre en la célebre conferencia en 1945 ante el club “Maintenant” bajo el título “El existencialismo es un humanismo”. En el pensamiento tradicional cristiano, “el hombre individual realiza un determinado concepto del entendimiento divino” (*L’Existentialisme est un humanisme* 1996: 28): Dios diseña previamente la esencia humana y luego produce su existencia. En la filosofía

moderna (Diderot, Voltaire, Kant), “se ha suprimido la noción de Dios, pero no así la idea de que la esencia precede la existencia”. A diferencia de los esencialistas cristianos y modernos, los existencialistas cristianos (Jaspers, Gabriel Marcel) y ateos (Heidegger) “estiman que la existencia precede a la esencia”, es decir, “que hay que partir de la subjetividad” (“*qu’il faut partir de la subjectivité*” 27). Tras erigirse en estandarte de los existencialistas ateos, Sartre declara que la inexistencia de Dios deja el paso expedito para que el hombre exista antes de poder ser definido por ningún concepto previo:

¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre primero existe, se encuentra, surge en el mundo, y después se define. [...] No hay naturaleza humana, puesto que no hay Dios alguno que la conciba. El hombre no es solamente tal como se concibe, sino tal como se quiere y como se concibe después de la existencia, como se quiere tras este impulso hacia la existencia; el hombre no es nada más que lo que él se hace.

Qu’est-ce que signifie ici que l’existence précède l’essence? Cela signifie que l’homme existe d’abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu’il se définit après. [...] Il n’y a pas de nature humaine, puisqu’il n’y a pas de Dieu pour la concevoir. L’homme est non seulement tel qu’il se conçoit, mais tel qu’il se veut, et comme il se conçoit après l’existence, comme il se veut après cet élan vers l’existence, l’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait (29-30).

De modo que la existencia humana es conocimiento propio y voluntad de devenir, lo que equivale a decir que es libertad como ausencia de conocimiento y voluntad superiores. El hombre es, así, impulso hacia el futuro y conciencia del propio impulso hacia el futuro, es decir, pura subjetividad en proceso o, como gusta de decir Sartre, “un proyecto que se vive subjetivamente” (“*l’homme est d’abord un projet qui se vit subjectivement*” 30). Erraríamos al deducir que esta subjetividad que se piensa continuamente a sí misma queda clausurada en sí misma: para el filósofo, esta subjetividad en movimiento y este tipo de trascendencia forman parte de un todo donde se engloba la sociedad:

Esta relación entre la trascendencia, como constitutiva del hombre –no en el sentido en el que Dios es trascendente, sino en el sentido de rebasamiento–, y la subjetividad, en el sentido en el que el hombre no está encerrado en sí mismo sino siempre presente en un universo humano, es lo que denominamos el humanismo existencialista.

Cette liaison de la transcendance, comme constitutive de l’homme –non pas au sens où Dieu est transcendant, mais au sens de dépassement–, et de la subjectivité, au sens où l’homme n’est pas enfermé en lui-même mais présent toujours dans un univers humain, c’est ce que nous appelons l’humanisme existentialiste (76).

Humanismo no equivale aquí a la fraternidad universal: rebasar la propia subjetividad para llegar a la del otro es siempre, en Sartre, origen de conflicto. Sin miedo a caer en el anacronismo, es preciso recordar lo que ya estaba en germen en sus primeros opúsculos: el problema de la materia y la libertad. El materialismo histórico entra en colisión con la libertad, lucha de la que el filósofo procura salir airoso mediante increíbles acrobacias mentales, sutil y elegantemente verbalizadas en su estudio sobre la escasez universal:

Sin embargo es preciso observar que esta relación unívoca entre la materialidad ambiental y los individuos se manifiesta *en nuestra Historia* bajo una forma particular y contingente puesto que toda la aventura humana –al menos hasta hoy– es una lucha encarnizada con la *escasez*.

Il convient d'observer toutefois que ce rapport univoque de la matérialité environnante aux individus se manifeste "dans notre Histoire" sous une forme particulière et contingente puisque toute l'aventure humaine –au moins jusqu'ici– est une lutte acharnée contre la "rareté" (Critique de la raison dialectique, livre I, c, 1 "Rareté et mode de production", t. I: 235).

No hay suficiente para todos: como consecuencia, surgen las insoslayables tensiones, no solo las del hombre contra la naturaleza (el medio social que lo engendra), ni siquiera solo contra otros hombres, sino también "contra su propia acción en la medida en que esta se convierte en *otra*" ("*contre sa propre action en tant qu'elle devient «autre»*" 236). Más allá de un marxismo simplista, Sartre evoca las relaciones opresivas entre la libertad de los individuos y, sobre todo, entre cada individuo y la alienación de su conciencia en la conciencia del otro.

Lo muestra de modo incuestionable la pieza *Huis clos*. Solitario y tenso en el mundo, el hombre se encuentra condenado a vivir su propia libertad frente a la ajena: "El infierno son los demás" ("*L'enfer, c'est les Autres*", esc. 5: 93). Pero esta frase lapidaria, aparente condensación del odio social, carece de sentido privada del significado gnoseológico existencial. "Cada uno es el verdugo de los otros dos", había espetado Inès a Estelle y Garcin, casi al comienzo de la interminable escena 5ª (42). Cerca del final de la escena y de la pieza, mientras Garcin procura hacer el amor con Estelle, Inès desvela a su compañero de infierno por qué él es vulnerable, por qué no la puede destruir: ella es la mirada que lo ve, el pensamiento incoloro que lo piensa, la muchedumbre que no lo olvida... Garcin, impotente, se rinde y deja de abrazar a Estelle; solo entonces, acariciando la estatua de bronce (la materia inerte que realza, por contraposición, la conciencia de los demás), profiere la frase proverbial. Es la implacable angustia social. La conciencia (la del personaje que mira) *sale* de su propia inmanencia

para *poner* el objeto trascendente en el mundo. Toma así conciencia de su situación en el mundo: es conciencia como pura existencia en libertad solitaria y conflictiva, se trasciende y reduce el objeto (la conciencia del otro) a pura inmanencia, a materia inerte; pero el hombre está condenado al intento nunca abolido de la trascendencia imposible: de ahí su angustia personal. Esta trascendencia existencialista, fundada en el rebasamiento de la propia conciencia, no solo no accede a una realidad más allá de la realidad pensada, sino tampoco a otra realidad sobrenatural.

* * *

Este pensamiento existencialista ha calado hasta los tuétanos de nuestra sociedad contemporánea. Una persona ya no es, como se pensaba tradicionalmente, el resultado del despliegue de su naturaleza de acuerdo con una serie de condicionamientos psico-físicos, morales e incluso religiosos. La persona es lo que quiere ser, su proyecto, independientemente de lo que haya establecido, previamente, su naturaleza. Pondré un ejemplo impactante, extraído de una película nada mítica: *Todo sobre mi madre* (Almodóvar 1999). Una tarde en el teatro Tívoli, la transexual Agrado expone al público que, debido a la ausencia de las dos actrices principales, no habrá sesión; a quienes decidan quedarse sentados en sus butacas, les propone contarles la historia de su vida:

Me llaman La Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo. ¡Todo hecho a medida!

(Se palpa las zonas de su anatomía más afectadas por la cirugía. En especial las superiores, las que tiene más a mano. Adopta una postura ejemplar, y específica:)

Rasgado de ojos, ochenta mil [pesetas]. Nariz, doscientas, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo. [...] Bueno, lo que les estaba diciendo, ¡que cuesta mucho ser auténtica, señora! Y en estas cosas no hay que ser rúcana. Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma (secuencia 103).

Esta actriz espontánea pone en escena de manera performativa la teoría existencialista sartriana de la volición absoluta de la propia libertad. No hay una esencia previa a la persona, solo existe la libertad de ejecutar un proyecto: eso es existir de acuerdo con la esencia que cada uno se otorga a sí mismo. La esencia trascendente ha sido sustituida por la existencia libérrima del sujeto que se torna trascendente al modificarse a sí mismo y al mundo de acuerdo con su conciencia.

1.2.3. El feminismo inmanente (Simone de Beauvoir)

Simone de Beauvoir es mundialmente conocida por su ensayo *Le Deuxième Sexe* (1949), obra que aquí nos importa por su aplicación de la trascendencia existencialista al feminismo. Según la autora, el sujeto que desea justificar su existencia, la experimenta como la necesidad indefinida de trascenderse (gnoseológicamente); de ahí que se coloque a sí mismo como una trascendencia a través de proyectos concretos: se trasciende cuando alcanza y sobrepasa, de modo permanente, una serie de libertades. Si claudica a sabiendas, comete una falta moral, y si es oprimido, se siente frustrado; en cualquier caso, se aliena, cae de la trascendencia en la inmanencia. Es lo que le ha ocurrido tradicionalmente a la mujer:

...lo que define de una manera singular la situación de la mujer es que, siendo, como cualquier ser humano, una libertad autónoma, ella se descubre y se encuentra en un mundo en el que los hombres le imponen asumirse como el Otro: pretenden inmovilizarla como objeto, condenarla a la inmanencia, puesto que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana.

...ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre: on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence, puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine (1976, t. I: 33-34).

El hombre proyecta sobre la conciencia de la mujer su poder bajo diferentes modos: la relegación a un estatuto secundario y servil, la reducción a un objeto de deseo, la materialización exenta de cualidades intelectuales: la degradación, en definitiva, al nivel de un ser accesorio en una sociedad creada y organizada por los hombres y para los hombres. Este proceso presenta dos caras: la realización trascendente del sujeto activo y la cosificación inmanente del objeto. La disposición de la mujer como propiedad física o espiritual del hombre implica, simultáneamente, la realización del hombre "como ser existente" (115), "como único sujeto soberano" (240). La mujer siempre será el Otro para el hombre, no puede existir sino alienada, a menos que haya hombres de actitud auténticamente moral, que renuncien a toda posesión de la mujer, que renuncien a *ser* (en el sentido sartriano) para asumir su existencia.

Esta trascendencia delegada por el hombre a la mujer acarrea una particular mitología existencialista, que más abajo tendremos ocasión de constatar aplicada a una heroína mítica.

1.3. Inmanencia académica

No pensemos que la inmanencia es privativa del idealismo trascendental y de los existencialismos. Buena parte de la crítica mitológica se desenvuelve también en el ámbito de la inmanencia.

1.3.1. Del relato mítico a la “trascendencia” social

En un libro de gran erudición, Claude Calame pone al descubierto el error cometido por algunos mitólogos modernos y contemporáneos: víctimas de un etnocentrismo europeo, han proyectado sobre los antiguos relatos míticos la instrumentación y el concepto modernos del término “mito” (*Qu'est-ce que la mythologie grecque?* 26). Según el helenista, desde el s. XVIII, mediante una reducción de las versiones de los relatos griegos a “formas esquemáticas”, la crítica cree conferirles “una existencia trascendente” (31, 33, 76). Ocurre, en efecto, que las interpretaciones académicas de los mitos (romántica, estructural, psicoanalítica...), en su afán por racionalizar los relatos antiguos, han “sustantivado” el mito, han perdido su contexto histórico y su sentido primigenio...

Todos conocemos el mito de Perséfone (Core en su pubertad). Tras su raptó por Hades, Zeus estableció que la joven regresaría en primavera junto a su madre Deméter y retornaría en la época de siembra a los infiernos. Algunos románticos interpretan el mito como una expresión del don del pan por Deméter (F. M. Müller); algunos contemporáneos lo interpretan en clave antropológica y social, ya sea como exposición de la división de los tiempos agrícolas (M. P. Nilsson), como paradigma de la categoría dinámica de los ritos de paso (H. Jeanmaire) o de los ritos de iniciación de la edad adulta (B. Lincoln); otros, en fin, lo interpretan en clave psicoanalítica o de género, ya sea como relación arquetípica entre madre e hija (Kerényi, Jung) o como crisis del complejo de Edipo en el proceso de adquisición de una identidad de género en el interior de un sistema patriarcal (M. Arthur, H. P. Foley). Todas estas hermenéuticas, parcialmente valiosas, afirma Calame, reducen los diferentes discursos a simples tramas narrativas y, sobre todo, se centran exclusivamente en las “entidades naturalizadas o trascendentales que, supuestamente, motivan y animan esa intriga” (76). Para este helenista, el relato del raptó y el retorno de Perséfone junto a su madre Deméter es inseparable de la tentativa de esta por inmortalizar a Demofonte y de la celebración del culto rendido a ambas diosas en Eleusis (77).

Por desgracia, Calame no aclara el sentido que él da a la trascendencia; del conjunto de la obra se colige su referencia a interpretaciones segundas: significaciones sociales, políticas, antropológicas, sexuales, las que sean, pero siempre ajenas al sentido primigenio del relato mítico; en cual-

quier caso: desprovistas de una apertura a la trascendencia. Calame yerra en el término (identifica “trascendental” con “presunta”, “supuesta” o “pretendida”), pero da de lleno en su diagnóstico del defecto habitual de la mitocrítica actual: privilegiar el significado segundo sobre el primario.

La llamada de atención de Calame sobre el proceso que el mito ha sufrido en los últimos siglos es pertinente. No tanto porque este proceso sea cierto o incierto (la crítica es libre de discurrir por donde considere conveniente), sino porque muestra hasta qué punto la mitocrítica cede a la tentación de leer el mito en clave utilitaria, es decir, de reducirlo a mera herramienta de uso con un fin diametralmente opuesto a su concepción original: reducirlo a metáfora o metonimia de la sociedad, de la política o de la economía. A fuerza de ver o estudiar el mito siempre y solo en función de algo, sin fuerza y vida propias, sin consistencia particular, corremos el riesgo de acabar prostituyéndolo y dejar su mensaje primordial sin efecto. Desprovisto de su naturaleza y razón propias, el mito queda siempre a merced de una interpretación vicaria. Esta incapacidad, casi innata, de la crítica para acercarse a los mitos sin adherirles una hermenéutica impropia (esto es, ignorando la propia), nos confirma, una vez más, en su dificultad, casi insalvable, para salir de la lógica de la inmanencia.

Personalmente, no me rasgo las vestiduras frente a esta tendencia de la actividad crítica. Todos esos ejemplos responden a la constitución misma del intelecto humano y, por ende, del crítico, que se sirve de manifestaciones culturales como medios para alcanzar un fin. El peligro subyace, no obstante, de invertir la preeminencia de significados e, incluso, alterar la denotación de los textos: crímenes, ambos, según pienso, de lesa majestad en mitocrítica.

No nos engañemos: si esto ocurre, es, de nuevo, porque se ha despojado al mito de su capacidad para designar el otro mundo (un mundo que ya no existe) y se le reduce a explicar solo este. Con esto no pretendo invalidar las interpretaciones de prestigiosas disciplinas (estructuralismo, psicoanálisis, estudios de género...): simplemente advierto del reduccionismo que cometería un crítico si redujera el mito a una herramienta al servicio de una disciplina. Si el mito no habla de su experiencia entre dos mundos, no es mito.

Como de costumbre, el problema de la terminología se revela crucial. Gran parte de la denominada filosofía y vivencia “trascendental” es absolutamente inmanente: considera que basta “trascender” intelectualmente algo (ir más allá de su patencia empírica, de su representación ideal, de su denotación textual) para acceder a la trascendencia. Desechada la trascendencia real, solo queda el consuelo de la trascendencia intelectual, de una “trascendencia” adjetival, no sustantiva, vicaria: idealista, existencialista o académica. Esta característica del pensamiento moderno es de

primera importancia: desvela la impotencia de quienes están bajo el agua (los “submarinos”) para trascender al mundo mítico, al vaivén entre dos mundos igualmente reales.

Aun aceptando la legitimidad de estas diversas pretensiones por dotar de contenido (¡y seguridad!) al conocimiento, pienso que no alcanzan la auténtica trascendencia o, al menos, la única que aquí nos interesa –la trascendencia mítica–, solo accesible cuando ambos mundos, natural y sobrenatural, están dotados de idéntico estatuto de realidad. La razón de esta incompatibilidad reside en el concepto de razón. El mito nos enseña que no todo lo que excede las capacidades de la razón es irracional. Puede, simplemente, carecer de explicación racional. Lo propio del mito es “explicar lo inexplicable” (“*expliquer l’inexplicable*”, Brunel *Mythes et littérature* 8). Para la mujer y el hombre míticos no hay nada tan lógico y natural como la trascendencia.

1.3.2. De la mistificación social al mito

Paralelamente a esta crítica corre otra, de caudal no menos portentoso, pero en sentido inverso. Curiosamente, ambas desembocan en el mismo valle: la lógica de la inmanencia. La crítica académica contra la que se subleva Calame va del mito a su “naturalización social”, entiéndase, a su lectura en clave social, ajena al sentido primigenio del relato mítico. La crítica académica que nos retiene ahora va de la sociedad al mito. Ambas marginan la trascendencia en favor de la inmanencia.

Comencemos por la mitocrítica académica más extendida, la propuesta por Roland Barthes, que en buena medida condensa y ejemplifica cumplidamente una de las principales concepciones actuales del mito.

1.3.2.1. El “mito” de *La dama de las camelias* (Barthes)

¿Existen mitos propios de nuestro tiempo, al margen de los sancionados por la mitocrítica tradicional?

La pregunta puede resultar ociosa. La palabra mito se ha extendido como la espuma desde el siglo xx, cuando irrumpió en la fraseología social en una inflación sin precedentes para designar personajes y acontecimientos extraordinarios, cuando no ideologías y convicciones de todo tipo.

En su libro *Mythologies* (1957), Barthes acomete la tarea de definir “de manera metódica el mito contemporáneo” tras haber explorado una serie de “hechos de actualidad” convertidos en mitos. Su inestimable reflexión plantea la cuestión, tan debatida y crucial, de la existencia de nuevos mitos ajenos a la trascendencia. Sin duda nos ayudará a entender este fenómeno expansivo de aplicación del término mito, así como a calibrar su pertinencia según los casos.

El semiólogo expone una serie de “mitos” de la sociedad contemporánea: el deporte de la lucha libre profesional, la actriz Greta Garbo, el avión a reacción, la consejera del corazón en los programas de radio, el *strip-tease* o incluso el reconocimiento social. Este último nos servirá para comprender tanto el procedimiento metodológico y epistemológico de esta mitocrítica como la nueva y curiosa concepción del mito tan extendida en la actualidad.

Una obra universalmente exitosa: *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, hijo. Barthes deduce, a partir de la problemática social de la trama, el mito subyacente:

Este éxito llama la atención sobre una mitología del Amor que probablemente todavía subsiste, pues la alienación de Marguerite Gautier ante la clase de los señores no es fundamentalmente diferente de la de las pequeñoburguesas de hoy, en un mundo igualmente clasificado.

Ahora bien, el mito central de *La Dama de las camelias* no es el amor sino el reconocimiento.

Ce succès doit alerter sur une mythologie de l'Amour qui probablement dure encore, car l'aliénation de Marguerite Gautier devant la classe des maîtres n'est pas fondamentalement différente de celle des petites-bourgeoises d'aujourd'hui dans un monde tout aussi classifié.

Or, en fait, le mythe central de "La Dame aux camélias", ce n'est pas l'Amour, c'est la Reconnaissance (2002: 811).

La cortesana se siente amada por Armand; más importante aún, se sabe valorada, algo inaudito en su vida de mujer excluida socialmente. Su sacrificio (la renuncia a Armand para que la hermana de este contraiga matrimonio con un hombre de la “buena sociedad”) la revaloriza. Sin embargo, los mundos de Armand y Marguerite son inconciliables. Él es burgués y, en consecuencia, vive su amor de modo posesivo, consumista y celoso. Ella es una cortesana y, en consecuencia, vive en la conciencia de su alienación. Pero Marguerite es capaz tanto de asumir su propia leyenda (el torbellino de la mundanidad) como de sobreponerse abnegadamente a esa misma leyenda (el sacrificio del amor). En ambos casos, cuando desempeña el papel que los “señores” esperan de ella y cuando se eleva a un grado superior en el mundo de esos mismos señores, Marguerite actúa con lucidez, con plena conciencia de su alienación. Esta actitud singular desvela, afirma Barthes, “el contenido mítico de su amor, arquetipo de la sentimentalidad pequeñoburguesa, [...] y su riqueza dramática” (812-813). Este empleo heterodoxo del término “mito” (y “arquetipo”) resultaba herético, en 1957, para el ojo meticuloso de la mitocrítica tradicional. Requiere una explicación.

La encontramos en la segunda parte de *Mythologies*, ocupada en su totalidad por un único capítulo (“Le mythe, aujourd’hui”), destinado a definir el mito desde una perspectiva semiológica. El mito es un sistema de comunicación particular, más concretamente, una infinidad indeterminada y cambiante de “representaciones colectivas” basadas en una relación de deformación (“le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de «déformation»”, 835). Su estructura resulta de un solapamiento parcial: sobre la base del sistema semiológico primario de la lengua (signo como asociación de sentido pleno entre significante lingüístico y significado o concepto), se edifica un sistema semiológico secundario donde el nuevo signo es la asociación de un nuevo significante (el signo del primer sistema semiológico) y un nuevo significado o, dicho con otra terminología, donde la asociación de una forma (segundo significante) y un concepto (segundo significado) origina una nueva significación:



Esta teoría tiene dos precedentes básicos: en cuanto al signo, Saussure, y, en cuanto a la agregación de significados, Hjelmslev. De hecho, el solapamiento de dos sistemas semiológicos procede de la agregación del significado connotativo al significado denotativo según el lingüista danés. La originalidad de Barthes reside en la aplicación de los presupuestos estructuralistas y glosemáticos a la mitología.

Para ilustrar esta concepción del mito, Barthes recurre a una imagen, portada de un ejemplar de la revista *Paris-Match*: un joven negro vestido de uniforme saluda a la bandera tricolor francesa. Primer signo del sistema semiológico primario: un soldado negro hace el saludo militar francés. Nuevo signo del sistema semiológico secundario: el imperio francés, idea por naturaleza esencialista (lo que es y debe ser) en la que todos caben bajo una misma bandera. Este nuevo signo, la nueva significación, es el mito, deformación de una realidad, percepción deformadora y ambigua de un grupo determinado sobre una realidad (los franceses que imaginan la totalidad de la historia de Francia, su historia heroica, su aportación positiva, sus aventuras coloniales, etc.). En un texto posterior (1970), a

modo de prefacio del volumen, Barthes se reafirma en su convicción de que el mito hoy es una consecuencia de “la mistificación que transforma la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal” (“*la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle*” 2002: 673).

En el fondo de estas reflexiones subyace (además de una ideología marxista) la idea de que el mito es el resultado de un proceso efímero, individual y social de deformación de la realidad, proceso por definición inmanente y, también por definición, relativo, pues se refiere a la conciencia social e histórica, no al espíritu absoluto, como veíamos en el idealismo y el neokantismo. Frente a la concepción del mito que derivaba de una percepción universal, permanente y necesaria de la naturaleza humana, a imagen del Absoluto, la concepción del mito según Barthes deriva de una percepción particular, cambiante y contingente de la naturaleza humana, sin imagen ni paradigma, sin imagen modélica, porque la intrínseca relatividad humana carece de referente absoluto. Cada una de estas concepciones del mito proviene respectivamente de una de las dos grandes ideologías, diametralmente opuestas, que han marcado en buena medida la historia del pensamiento filosófico occidental: el esencialismo y el existencialismo.

Ese proceso de deformación de la realidad del que venimos hablando es consecuencia de un exceso emocional en la conciencia imaginativa del personaje, del espectador o del lector: del consumidor del mito. De igual modo que Marguerite Gautier cree ingenuamente que su actitud la despoja de su condición malsana, la libera de su enajenación social y la incluye en la clase superior, el lector de *Paris-Match* se eleva, también ingenuamente, del saludo militar de un soldado a las fabulaciones sobre la gloria del imperio y de la patria. En ambos casos hay una exaltación: la cortesana, sublimada gracias al sacrificio, se cree heroica, y el lector, ensalzado gracias a la deformación sugerida por la foto, sueña con delirios de grandeza. Una y otro viven en la *doxa* del mito, es decir, de la imagen del mundo ideal, mitificado, que se han forjado en su imaginación. En ambos casos, el miserable personaje aburguesado (la cortesana que se siente reconocida por la burguesía, el ciudadano pequeñoburgués que se siente incorporado a un imperio) se deja mecer por sueños esencialistas donde vive como en un mundo irreal, el de la pretendida naturaleza universal como debe ser.

La teoría de Barthes ha ido ganando adeptos de modo exponencial, sobre todo en los “mitos” comunitarios. Pondré un botón de muestra. En una época marcada por el decaimiento en los ciudadanos estadounidenses a nivel nacional, el espíritu de la frontera se retomó como mito fundacional durante una década conservadora del país. Así, “utilizando el poder de su iconografía y su valor retórico como símbolo de patriotismo, la admi-

nistración Reagan trabajó con esmero para que el espíritu *western* sirviera al primer propósito del presidente, restaurar en sus conciudadanos la autoestima nacional” (González Etxeberria 346, que cita explícitamente a Barthes). La política pergeña una utilización fraudulenta del mito, lo convierte en cortesana literaria –Marguerite Gautier– que le permita mantener vivos los sueños complacidos de una sociedad voluble.

1.3.2.2. El “mito” de la tuberculosis (Susan Sontag)

Otro ejemplo, de mayor eco literario aún, ilustra esta concepción del mito; lo escojo para realzar la dimensión colectiva de estos mitos, en concreto, su condensación en torno a una conciencia grupal. La tuberculosis se convirtió en una enfermedad simbólica en el siglo XIX. En determinados medios culturales, se asociaba esta patología física con una pasión reprimida: los tuberculosos eran genios melancólicos que no lograban expresarse convenientemente. Por su parte, la medicina pseudocientífica explicaba que la pasión tendía a interiorizarse infectando los lugares más recónditos de las células. La asociación entre el mito de artista y el mito de la tuberculosis era habitual en novelas y diarios (*Armance* de Stendhal, *Journal intime* de H. Amiel). En su célebre ensayo *Illness as Metaphor* (1978), Susan Sontag abunda sobre este mito del genio de artista. Reproduzco una de las anécdotas que relata:

El mito de la tuberculosis constituye el penúltimo episodio del largo recorrido de la antigua idea según la cual la melancolía era la enfermedad del artista, de acuerdo con la teoría de los cuatro humores. El carácter melancólico o tuberculoso era de orden superior, propio de los seres sensibles, creativos y excepcionales. Keats y Shelley parecen haber sufrido atrocemente esta enfermedad. Pero Shelley consoló a Keats diciéndole que “esta consunción es una enfermedad particularmente encaprichada con gente que escribe versos tan buenos como los tuyos...” El cliché que relacionaba la tuberculosis con la creatividad estaba tan arraigado que al final del siglo un crítico sugirió que la desaparición progresiva de la tuberculosis era la responsable de la decadencia de la literatura y las artes.

The myth of TB constitutes the next-to-last episode in the long career of the ancient idea of melancholy—which was the artist’s disease, according to the theory of the four humours. The melancholy character—or the tubercular—was a superior one: sensitive, creative, a being apart. Keats and Shelley may have suffered atrociously from the disease. But Shelley consoled Keats that “this consumption is a disease particularly fond of people who write such good verses as you have done...” So well established was the cliché which connected TB and creativity that at the end of the century one critic suggested that it was the progressive disappearance of TB which accounted for the current decline of literature and the arts (32-33).

Barthes relacionaba los mitos con la deformación colectiva en el imaginario de burgueses de baja estofa que deseaban incorporarse a la alta burguesía. La anécdota de estos dos poetas no evoca directamente un problema de clase social. Aunque de baja extracción, Keats no pretendía tanto emular al noble y acomodado Shelley como integrarse en el reducido clan de los ilustres poetas; hasta el punto que, refiere su hermano George, nada temía tanto como el fracaso artístico. Las palabras de ánimo que le dirige Shelley revelan la dosis de conciencia grupal propia de estos mitos: reconocimiento por la élite de la alta burguesía (Marguerite Gautier), evocación del imperio colonial (*Paris-Match*), incorporación al florilegio de artistas (Keats).

De modo que, según Barthes e innumerables autores –valga el ejemplo, entre tantos, de Susan Sontag–, la mistificación imaginaria, el impacto social, la extensión grupal y la evolución temporal caracterizan estos nuevos mitos de la sociedad moderna y contemporánea.

1.3.2.3. El “mito” de la superpoblación (Malthus)

Un ejemplo –que estos autores no recusarían– nos ayudará a profundizar, por su origen, difusión y evolución, en el éxito de esta concepción del mito. Hablo de la superpoblación mundial, fenómeno acentuado en el siglo xix, particularmente vivaz en el xx y que acaparará buena parte de la atención de los gobernantes y las empresas en el xxi. El celeberrimo demógrafo Malthus observó a finales del siglo xviii que el ritmo de crecimiento de la población y el ritmo de aumento de los recursos para la supervivencia eran dispares: el primero obedecía a una progresión geométrica, el segundo, a una aritmética. En consecuencia, de no intervenir obstáculos represivos (hambre, guerras, pestes, etc.), el nacimiento de nuevos seres aumentaría la pauperización gradual de la especie humana. Su *Essay on the Principle of Population* (1798) predijo la extinción de los humanos por estos motivos:

Parece que el hambre es el último y más temible recurso de la naturaleza. El poder de la población es tan superior al poder de la tierra para producir la subsistencia del hombre, que tarde o temprano la muerte asolará la raza humana.

Famine seems to be the last, the most dreadful resource of nature. The power of population is so superior to the power in the earth to produce subsistence for man, that premature death must in some shape or other visit the human race (t. II, c. XI, 1809: 74).

De cumplirse sus modelos de producción y subsistencia, la profecía de Malthus debería consumarse en el siglo xix, hacia 1880. Pasemos al siglo xx. En 1900, la población humana era 1 650 millones; en 1950, 2 500; en 1975, como consecuencia de la explosión de la natalidad tras la 2ª Guerra Mundial, 4 070; en 2 000, 6 000 millones... Según las teorías neomalthusian-

nas, de continuar este crecimiento exponencial, se acerca de modo inexorable un punto de crisis caracterizada por graves sufrimientos debido a la pauperización.

En clave de Barthes: un exceso emocional originado entre las capas pudientes del mundo desarrollado habría forjado toda una mitología en torno a la superpoblación. Esta turbación imaginaria provocaría, sobre todo durante el siglo xx, una angustia ante la hipotética hambruna, a la que sucedería un pánico global entre la población acomodada, uno de cuyos efectos serían las actuaciones preventivas para evitar el desastre: aplicación de una economía sostenible, control de la natalidad en los países en vías de desarrollo, intervenciones eugenésicas, regulación de la dependencia farmacéutica, etc.

Como hemos visto, son precisos dos sistemas semiológicos, el de la lengua y el del mito. A continuación procuraré exponer por separado ambos sistemas en el caso de la superpoblación contemporánea. Lo haré en dos fases y con dos ejemplos.

1ª fase.- Un significante y un significado conforman un signo con un sentido neutro: el anuncio del hecho inevitable, la superpoblación, consecuencia del crecimiento exponencial de la población a mediados del siglo xx.

Ejemplo de esta 1ª fase.- Este texto extraído del editorial de *The Canadian Medical Association Journal*, publicado el 9 de junio de 1962:

Desde hace tiempo se ponen la muerte y los impuestos como ejemplos principales de lo inevitable. A este dúo habitual puede añadirse un tercero en el caso de que, como parece posible, la humanidad se vea libre (o se libre ella misma) de la aniquilación atómica. Parece casi seguro que la superpoblación de nuestra tierra es tan inevitable como los mencionados ejemplos de lo inevitable.

Death and taxes have long been advanced as prime examples of inevitability. To this accustomed duo a third may be added if, as now appears possible, mankind is spared (or spares himself) annihilation by atomic forces. It appears almost certain that overpopulation of this earth of ours is as nearly inevitable as are the two aforementioned standbys of inevitability (vol. 86: 1074).

Más que ocultarla, el humor sarcástico del texto realza la gravedad de la amenaza del desorden demográfico, comparado aquí con la hipotética confrontación nuclear que sobrevolaba los espíritus durante la Guerra Fría.

2ª fase.- Bajo este signo escueto y neutro yace el segundo signo, con su correspondiente significante (o "forma") y significado (o "concepto"), con la particularidad de que este segundo signo es una "significación",

el mito propiamente dicho. No es la realidad (los datos cuantitativos del crecimiento exponencial y el anuncio de la inevitable superpoblación), sino un cierto y difuso conocimiento de la realidad. El paso de la realidad a su deformación (del sentido a la forma) es precisamente el que indica la función del mito: paliar las consecuencias nefastas de un exceso de población.

Ejemplo de esta 2ª fase.- Un epitafio. Se encuentra en el Bernice Pauahi Bishop Museum (Honolulu, Hawai). La leyenda de una inscripción tumbal reza así:

En memoria del hombre/2 000 000 a. C.-2030 d. C. El que una vez dominó la tierra la destruyó con sus desperdicios, sus venenos y su número elevado.

IN MEMORY OF MAN/2,000,000 BC-AD 2030. HE WHO ONCE DOMINATED THE EARTH-DESTROYED IT WITH HIS WASTES, HIS POISONS, AND HIS OWN NUMBERS.

No he sabido encontrar mejor traducción para “*numbers*”. Pero se entiende. También lo entendió el anónimo redactor del artículo “*A Stretch of Imagination*”, publicado el 31 de octubre de 1975, en la sección “*Faculty Forum*” del semanario *The Hi-Po* (High Point College, North Carolina). Transcribe el epitafio del museo hawaiano y a renglón seguido deduce:

Estamos agotando rápidamente el espacio disponible y los recursos naturales. Los problemas causados por la presión demográfica (tal y como se observa en colonias de ratas que se reproducen descontroladamente) son en sí mismos una amenaza para la supervivencia.

We are rapidly using up available space and natural resources. The problems brought on by population pressure (observed in rat colonies that are allowed to multiply unchecked) are in themselves a threat to survival (2).

El epitafio ha tenido otras muchas secuelas. Advierto un detalle interesante de otra placa fúnebre. Se encuentra en el *Historical Marker* del Selah Bamberger Ranch (Texas), un ambicioso proyecto por preservar el hábitat:

In Memory of Man. 2,000,000 BC-20? AD. He who once dominated the earth destroyed it with his wastes, his poisons, his own numbers.

La traducción habría sido superflua: la inscripción es un plagio del epitafio del museo hawaiano. Reproduce exactamente las palabras del original, con una diferencia: la fecha “*AD 2030*” ha sido sustituida por “*20? AD*”. Consciente de que las previsiones de su modelo hawaiano no se cumplirían, J. David Bamberger, fundador del rancho en 1969, prefirió augurar una fecha limitadamente imprecisa... El promotor de esta loa-

ble iniciativa imagina el final próximo, en una congruente adaptación a las hipótesis malthusianas. La amenaza de la situación demográfica ha desplazado en el imaginario colectivo los temores de una guerra nuclear a escala global, considerada hasta los años 60 del siglo xx un peligro de orden apocalíptico. Casi dos siglos después del anuncio de Malthus, la “profecía” de la superpoblación se había convertido, por su carácter peyorativo, en un mito.

Como tal lo calificó el periódico *The New York Times* cuando, en su *Millennium Edition*, enumeró la superpoblación entre los mitos del siglo pasado (“one of the myths of the 20th century”, 1 de enero de 2000).

* * *

“Mito de la burguesía” (Marguerite Gautier), “mito de la patria” (*Paris-Match*), “mito del *western*” (administración Reagan), “mito de artista” (Shelley y Keats), “mito de la superpoblación” (Malthus y neomalthusianismo)... La amplitud de los ejemplos da una idea del carácter expansivo de esta concepción del mito, sobre todo en el ámbito académico. Despojada de los tópicos populares y los oropeles académicos, esta propuesta básicamente aplica los mecanismos propios de la mitocrítica a otros campos. En lugar de ir del mito al imaginario social (práctica lamentada por Calame), va del imaginario social al mito (teoría de Barthes). Los resultados aportan sin duda un alto valor hermenéutico, pero el crítico deberá sopesar la conveniencia de incluirlos dentro de la mitocrítica. Si lo hace, debe anteriormente justificar su concepción del mito, es decir, distinguir el mito como mistificación colectiva (en su versión expansiva), del mito literario tradicional (en su versión reductiva), o, si se prefiere, el mito inmanente del mito trascendente. Sin establecer antes los parámetros en los que se mueve el investigador, no hay mitocrítica posible.

Si aceptamos la existencia del mito inmanente, habremos de aceptar consiguientemente que toda época tiene sus mitos, sus deformaciones imaginarias aplicadas a un personaje, a un objeto, a una idea. En otras palabras, cada época tendría sus propios mitos –mitos en la acepción de representaciones colectivas convertibles en exaltantes mistificaciones–, totalmente al margen de los mitos sancionados por la mitocrítica tradicional. Mitos reales según los partidarios de una mitología de la deformación imaginaria colectiva; mitos espurios según los partidarios de una mitología de la explicación trascendente y absoluta. Son dos concepciones opuestas: la mitocrítica expansiva e híbrida frente a la mitocrítica reductiva y pura.

2. Lógica de la trascendencia

Decía que la lógica de la inmanencia suele recubrirse bajo diversos pelajes (antropológico, político, social), atuendos que la mitocrítica debe diferenciar de la auténtica trascendencia (“*À la pure immanence du social il convient de substituer une transcendance, quelle qu’elle soit*”, Brunel *Mythocritique* 58-59).

Frente a la actitud de quien se queda abajo, dentro (*in-maneo*), se yergue la de quien sube arriba (*trans-scando*). La primera es estática, la segunda dinámica; la primera es relativa, la segunda absoluta. En efecto, cualquier persona está dispuesta a conceder valor (relativo) a determinados objetos y actos; solo la persona trascendente les otorga un valor intrínseco autónomo (Eliade *Le Mythe de l’éternel retour* 14), entiéndase: un valor verdadero y sagrado (Eliade *Aspects du mythe* 17). El hombre mítico es trascendente por antonomasia: considera que determinados objetos, mejor aún, determinados actos y pensamientos, están investidos de una realidad que los trasciende y les confiere un sentido sagrado.

En mi opinión, las maneras de subir más allá –de trascender– se resumen en la siguiente tipología: ontológica, sagrada y cósmica (dejo para otro estudio la trascendencia fantástica).

2.1. *Trascendencia ontológica*

La primera es la trascendencia filosófica tradicional, fundada en el concepto de esencia. Afirma la existencia de realidades que superan los datos fácticos de la experiencia empírica. Sigue la teoría aristotélica y tomista. Es eminentemente filosófica y queda al margen de la literatura y las artes. No será objeto de nuestro estudio.

2.2. *Trascendencia sagrada*

Este tipo de trascendencia acapara la parte más voluminosa de este ensayo. No solamente admite una trascendencia esencial (la existencia de un mundo distinto del sensible) y la cognoscibilidad de realidades distintas de nuestra conciencia (un mundo trascendente real y un mundo trascendente cognoscible), sino que participa en ese mundo trascendente. El hombre y la mujer míticos son nuclearmente, osadamente trascendentes: solo entienden una vida abierta a la trascendencia. Todo lo que piensan, hacen y dicen se encuentra como investido de una sabiduría de la que carecen el hombre y la mujer amíticos: saben que nada se reduce a pura materialidad ni a pura conciencia, que el mundo total no se limita a lo que palpan nuestras manos o piensan nuestras mentes, que su naci-

miento y su muerte exigen una explicación que desborda los límites de la dimensión biológica y la elucubración filosófica, que el origen y el fin del mundo no se contienen en la mera espontaneidad o la mera degradación: que hay otro mundo y que ese mundo es accesible. La mujer y el hombre míticos son los anfibios de la humanidad.

La denomino sagrada porque incorpora el aspecto religioso o, si se prefiere, el aspecto relativo a la divinidad y al culto divino ("*sacrātum*": lo dedicado a los dioses, "*ius sacrum*": el derecho referente al culto divino), en contraposición a lo profano, que no es sagrado ni sirve a sus usos, sino que es puramente secular, pues antiguamente se llamaba profano ("*prōfānus*") al que se quedaba fuera, enfrente o delante ("*pro*") del templo ("*fānum*"), porque no estaba iniciado en los misterios de la religión. En nuestra tradición occidental, son trascendencias sagradas tanto la judeocristiana como las grecorromanas, celtas, eslavas y germánicas. El uso paradójico de estas últimas procede de que se denominaba "pagano" (<*pāgānus*) al que vivía en la aldea o en el "campo" (<*pāgus*). Dado que la religión cristiana comenzó a difundirse, sobre todo, por las ciudades, ya desde el s. iv se aplicó la fórmula "religión de los paganos" ("*religio paganorum*") al culto gentil o religión de los campesinos (*Código teodosiano* de Valentiniano I). Estos conservaron más tiempo sus antiguas religiones (grecorromana, celta, eslava, germánica), que pasaron a denominarse religiones de los campos o paganas. Hoy se confunde a menudo el paganismo con la arreligiosidad, pero en un principio no fue así; hablando en propiedad, todas esas religiones, tanto las bíblicas como las paganas, son sagradas, porque su contenido y su formulación son sagrados.

Nos interesa de modo particular esta trascendencia por cuanto sus manifestaciones son, fundamentalmente, literarias y artísticas. También los "mitos" de la inmanencia existencialista y de la inmanencia academicista, e incluso los "mitos" falaces, pueden presentar y de hecho suelen presentar una faceta literaria; pero su base (la de esos "mitos", no la de sus fuentes literarias) es, eminentemente, social.

El entorno inhóspito en el que hoy se desenvuelven las trascendencias sagradas (bíblica o pagana) reclama una reflexión profunda sobre las condiciones de subsistencia y desarrollo del mito que las vivifica. Abordaré su exposición teórica desde una de las voces que con mayor fuerza las ha defendido (Pierre Brunel) y desde una serie de textos (el poema "Ulises" de Pessoa, las tragedias *Electra* de Sófocles y *Agamenón* de Esquilo) que nos permitan entresacar algunos elementos a menudo puestos en sordina. Seguidamente procuraré abordar la aplicación de esa trascendencia en la literatura contemporánea tomando como base una serie de textos centrados en los protagonistas de las tragedias griegas (con especial atención a Clitemnestra).

La postura antitrascendentalista de Barthes, síntesis de una percepción ampliamente extendida entre la crítica mitológica y el público en general, ha sido recibida con circunspección entre los mitólogos de cuño tradicional. Estos no refutan la faceta humana e incluso social del mito, pero mantienen también la sobrenatural sagrada. Personalmente, pienso que no se puede exigir que las instancias enunciativas del texto (el narrador, el personaje o el lector) profesen su creencia en esa dimensión trascendente del mito, pero sí es congruente esperar que, de algún modo, esa dimensión esté presente.

La opción de Pierre Brunel sostiene sin complejos la apertura de los mitos a la trascendencia y muestra su escepticismo frente a la concepción barthesiana de "mito". Curiosamente, en su célebre *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (1999), Pierre Brunel incluye algunos "mitos" que Barthes no repudiaría. A los mitos propuestos en *Mythologies* (el Citroën DS, Einstein, el avión a reacción), célebres a mediados del siglo xx, el *Dictionnaire* dirigido por Brunel añade otros (el "Escarabajo" de Volkswagen, el sida o las vacas locas), más populares a finales que a mediados del siglo pasado. Brunel cita frecuentemente a Barthes; pero sus comentarios dejan traslucir, como en filigrana, una manera tan elegante como inequívoca de desmarcarse de la concepción que el semiólogo tenía del mito. Pierre Brunel advierte que prefiere "la plenitud del mito en el sentido religioso del término" a la concepción "hueca" ("*creuse*") del mito. El epíteto me parece un torpedo en la línea de flotación del buque insignia del semiólogo: el mito concebido como una significación montada sobre un signo, es decir, un acto de lengua. En opinión de Brunel, el estudio de los nuevos "mitos" en la concepción barthesiana solo interesa porque desvela cómo estos nuevos "mitos" se construyen o se fabrican "al modo de los mitos clásicos", como "residuos de los mitos antiguos" (11). En consecuencia, los "mitos" nuevos son un instrumento, un campo de prácticas para entender mejor los grandes mitos, pero ellos no son propiamente mitos. Se podría decir que su carácter mítico es delegado: al margen de su cometido utilitario, no tienen del mito sino la apariencia, son mitos postizos.

Recientemente, en una entrevista publicada en el *Boletín* de Asteria (Asociación Internacional de Mitocrítica, <http://asteriamyth.com/>), Pierre Brunel ha remachado su opción mitocrítica, decididamente abierta a la trascendencia. A la pregunta "¿Qué mitos le interesan más? ¿Cuáles piensa que son más actuales en nuestros días?", responde sin circunloquios:

Tengo mis reservas en lo concerniente a la utilización moderna de la palabra "mito" (Roland Barthes sigue siendo el ejemplo más interesante al respecto). Me interesan menos los llamados mitos "modernos" que el aura de mitos antiguos en nuestro mundo moderno.

Pienso en el de Dédalo e Ícaro, en el de Dionisio. Todos pueden ser actuales, a condición de que se les dé un sentido actual.

Je suis [...] réservé en ce qui concerne l'utilisation moderne du mot "mythe" (Roland Barthes restant l'exemple le plus intéressant à cet égard). Je suis moins intéressé par les mythes dits "modernes" que par l'aura de mythes anciens dans notre monde moderne. Je pense à celui de Dédale et Icare, à celui de Dionysos. Tous peuvent être d'actualité à condition qu'on leur donne un sens actuel (1: 8).

Evidentemente el sentido del "mito" se ha modificado en el transcurso de los años, pero para Brunel sigue siendo un concepto "portador de un contenido sagrado", recalca en la misma entrevista. Reincide así en su convicción, expresada dos décadas antes, sobre "la relación original" que los mitos mantienen "con la vida de los hombres que los cuentan y con sus creencias religiosas" (*Mythocritique* 1992: 59).

"Dado que el mito es una palabra, todo puede ser mito", afirma Barthes de modo categórico al comienzo de su amplio capítulo definitorio del mito; a condición, puntualiza, de que el discurso pueda justificarlo (*Mythologies* 2002: 823). Arriba hemos visto que la justificación determinante es de corte sociopolítico: el enemigo capital de la crítica barthesiana es la "Norma burguesa", leemos en el prefacio de 1970 (673). De ahí su deconstrucción de la ideología valedora de los mitos burgueses; lo hemos visto en el ejemplo de *La dama de las camelias*. Sus análisis semiológicos persiguen poner al descubierto la estructura de los signos burgueses; de ahí que su semiología sea una "semioclastia" ("*pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une «sémioclastie»*" 673). Jugando con estas palabras, Brunel propugna un análisis literario no "mitoclasta" ("*mythoclastique*", *Dictionnaire de mythes d'aujourd'hui* 11). Es rompedor de mitos quien se empeña en verlos por doquier sin un mínimo de discernimiento. A buen entendedor...

Sería no obstante exagerado considerar que este estudio de los mitos se alinea con la corriente de los "místicos del mito", que privilegian el componente oral, arcaico y sagrado del mito y relegan su componente escrito, literario y profano. Ambas críticas sostienen el carácter sagrado de los mitos, pero no coinciden en su tratamiento. A diferencia de la mitocrítica esencialmente trascendente, que parte de la dimensión sagrada del mito y vuelve a ella como explicación de la esencia del hombre individual y social, la mitocrítica centrada en la trascendencia literaria parte de la dimensión sagrada del mito como un referente director y fundamental pero no absoluto ni final en su análisis de la dimensión narrativa y dinámica de los mitos.

2.2.1. *Ulises* (Pessoa)

La tesis barthesiana es una composición semiológica de una de las concepciones contemporáneas del mito. Según ella, cualquier deformación imaginaria de la sociedad de masas, en determinadas condiciones, puede adquirir el estatuto de mito. A la lista de *Mythologies* cualquiera puede añadir sus propios mitos; por ejemplo, la raza de gato “Bosque de Noruega”, cuyo nombre, por los lugares evocados, sugiere coloraciones míticas, deformaciones exaltantes en la imaginación de quienes se han de contentar con un gato común callejero.

Si aceptamos esta posición epistemológica –todo puede ser mito–, en buena lógica hemos de aceptar su contraria –todo puede dejar de ser mito–. Asentada esta premisa, la deducción es categórica: si el mito es todo, el mito no es nada.

Viene como anillo al dedo el poema “*Ulisses*” de Pessoa:

El mito es la nada que es todo.
El mismo sol que abre los cielos
es un mito brillante y mudo–
el cuerpo muerto de Dios,
vivo y desnudo.
Este que aquí tocó puerto,
fue por no ser existiendo.
Sin existir nos bastó.
Por no haber venido fue viniendo
y nos creó.
Así la leyenda se diluye
entrando en la realidad,
y fecundándola la desvela.
Abajo, la vida, mitad
de nada, muere.

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo–
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre
(Mensagem 1997: 38).*

El impactante y enigmático primer verso de Pessoa puede ser esclarecido por contraposición con la teoría de Barthes. Los pensamientos de uno y otro difieren.

Para el semiólogo, toda palabra ("*le mythe est une parole*" 2002: 823), toda cosa ("*j'ai cherché à définir des choses, non des mots*"), es susceptible de deformación imaginaria. Así, Roma o París son susceptibles de mitificación, como ponen de manifiesto las expresiones metafóricas "Ciudad Eterna" y "Ciudad Luz" respectivamente; en ambos casos el proceso mitificador se desplaza de la realidad (la ciudad) al mito (la eternidad para un cristiano, la luz de la noche y de la cultura para un turista).

Para el poeta, en cambio, el proceso mitificador recorre no uno, sino dos caminos. Primer camino: el mundo es susceptible de mitificación (el sol, el cuerpo de Cristo). Segundo camino: el mito es susceptible de reificación (la leyenda sobre la fundación de Lisboa por Ulises). Aunque Lisboa también sea conocida como la "Ciudad Blanca", esta expresión no incluye mitificación alguna, solo un rasgo físico. Sí hay mito de la ciudad en una de sus posibles etimologías más extendidas, la que explica su nombre a partir de Ulises, su legendario fundador según Estrabón, Pomponio Mela o Solino. Los mitos del primer camino se disuelven en la nada (el sol en el silencio, Dios en la muerte). El mito del segundo camino se cosifica (la creencia del paso de Ulises confiere existencia a los lisboetas); esta reificación aporta solidez a la ciudad, la saca de la nada, la introduce en el todo. El enigma inicial, acentuado por el hermetismo de la construcción anastrófica típica de Pessoa ("fue... existiendo"), se resuelve gracias a las oraciones causales, con valor explicativo, a la negación de la lógica vulgar, con valor antitético, y a la construcción de gerundio, con valor continuativo: la realidad no proviene, como se piensa, de fuera, sino de lo más íntimo de la imaginación poética.

Según Barthes, el proceso de mitificación conlleva una refracción imaginaria: el entramado inextricable de los dos sistemas semiológicos convocados provoca una "significación ambigua" (841), es decir, engañosa, del mundo. Según Pessoa, el proceso de mitificación produce tanto una dilución como una cristalización del mundo. Para el semiólogo, el mito pertenece a los procesos de misfitación; para Pessoa, a los procesos de espiritualización. Nada hay más irreal y engañoso que el mito, diría Barthes; solo la irrealidad vivida es real, rebatiría Pessoa.

Pero la principal diferencia entre la postura de ambos ante el mito no reside en la deformación imaginaria y masificadora que Barthes observa en los mitos. El semiólogo excluye cualquier alusión a la trascendencia, al comienzo y al final de la existencia humana. El poeta incluye, junto a la faceta humana, la sobrenatural (trascendente, sagrada o religiosa). Pessoa

es nihilista y agnóstico (alguno de sus heterónimos): para él solo existe la creación poética, pero no el mito privado de una dimensión trascendente.

La concepción del mito según Pessoa, al igual que la de tantos autores modernos, está marcada por el oxímoron: se trata de una trascendencia “inmanente”. El mundo mitológico, al igual que el religioso, tiene una existencia eminentemente intrasubjetiva que permite, mediante un conocimiento analógico, acceder a entidades transubjetivas. El individuo creador (poeta, novelista, dramaturgo o ensayista) vive en un círculo de inmanencia donde todo es coherente pero tiende sin cesar hacia un absoluto tan inexplicable como inalcanzable (a diferencia del individuo creador post moderno, que tiende hacia una explicación relativa perfectamente asequible). La trascendencia mítica es, para muchos autores modernos, una tensión vital por superar los límites de la existencia circular y abordar una supuesta esencia carente de sentido.

2.2.2. Los Atridas según los trágicos griegos

Lejos de ser una colección de narraciones o diálogos escritos por los grandes poetas épicos o dramaturgos, lejos, también, de ser una compilación de argumentos transmitidos por los mitógrafos antiguos o modernos, la mitología no puede vivir sin historias, relatos de acontecimientos cuyos protagonistas, hombres y dioses, exponen, más con sus acciones que con sus palabras, una lógica del mundo. Esa lógica es un razonamiento, o, más precisamente, un modo de discurrir para evitar los errores de nuestra razón, habitualmente arrastrada a investir con el estatuto de “realismo” únicamente lo percibido por los sentidos externos. Desde siempre, pero sobre todo cuando la humanidad presta particular atención a la imaginación simbólica, la lógica funciona como un instrumento (ὄργανον), una técnica utilizada a modo de contraveneno del tecnicismo. La inteligencia humana se abre así a una realidad superior, trascendente. Siguiendo el esquema anunciado, aquí escogeré el ejemplo de una historia particularmente apta para comprender el alcance de una de las principales lógicas o modos de razonar que incluyen un mundo trascendente: la lógica de la trascendencia mítica sagrada.

Se trata de una de las familias más importantes de la mitología antigua, la de los Tantálidas o, posteriormente, los Pelópidas, descendientes de Pélope (que da su nombre a la antigua península –hoy isla– del Peloponeso), o, de manera restringida pero más conocida, los Atridas, descendientes de Atreo (entre los que no se incluye a Tiestes ni Egisto, pertenecientes a otra rama familiar, pero indispensables en la historia de esta familia). Sea dicho sin menoscabo de otras grandes genealogías (argiva, tebana, tesalia, cretense, troyana, ateniense y etolia), todas ellas conformadas

eminentemente por miembros humanos, no divinos. Veremos cómo, en cada acmé de su devenir, los personajes nos revelan, a menudo de modo inconsciente, los aspectos fundamentales de la trascendencia sagrada.

Se impone antes un resumen de los acontecimientos más relevantes de esta genealogía.

Tántalo, hijo de Zeus y de Plutón, una de las Titánidas, es rey de la región que circunda el monte Sípilo, en Lidia, provincia de Asia Menor, hoy parte de Turquía. Invitado a la mesa de los dioses, Tántalo se alimenta de néctar y ambrosía. Devuelve el favor a los inmortales y les invita a su mesa. Con objeto de poner a prueba la omnisciencia divina, les sirve, guisado, a su hijo Pélope. Esta desmesura (ὕβρις...) deberá pagarla con su proverbial suplicio de hambre y sed continuas.

Una vez rehecho por gracia de los horrorizados dioses, Pélope fue amado por Poseidón, del que fue su copero. Del dios del mar recibió el carro de oro y el tiro de caballos alados que le permitieron conquistar a Hipodamía, hija del rey Enómao de Pisa, en la Élide, en el Peloponeso. Sabemos por Apolodoro que el hijo de Tántalo, Pélope, debía vencer en una carrera al rey Enómao para conseguir a Hipodamía. Para ello se comprometió con Mírtilo, hijo de Hermes y cochero del rey, en entregarle la mitad de su nuevo reino y permitirle gozar una noche de la joven si le ayudaba a triunfar en la prueba. Tras la victoria, no solo se negó a cumplir su promesa, sino que precipitó al mar a su cómplice, que antes de morir “profirió maldiciones contra la estirpe de Pélope” (*Epítome* 2, 8; ed. García Moreno, 200). De esta maldición surgirán las desgracias que se abatirán sobre los descendientes de Pélope e Hipodamía, los Atridas.

La hija de Enómao dio a luz a los gemelos Atreo y Tiestes, cómplices –según versiones– en el asesinato de su hermano Crísipo, crimen que acarrea el exilio de ambos y de su madre Hipodamía a Micenas. Allí se enfrentan por el Vello de oro, la posesión de Aérope (esposa de Atreo) y el reinado sobre la ciudad-Estado. Atreo se hace con el trono y ofrece a su hermano en un banquete, como antes hiciera su abuelo Tántalo con los dioses, a sus hijos (los de Tiestes: Áglao, Calileonte y Orcómeno), que previamente había asesinado de modo sacrílego. Más tarde, con intención de vengar a sus hijos y por inspiración del oráculo de Delfos, Tiestes engendra de su propia hija Pelopia a Egisto, que, tras su crianza por unos pastores, mata a su padre adoptivo, Atreo, y restaura a su padre en el trono de Micenas.

A su vez, Agamenón, hijo de Atreo, apoyado por el rey de Esparta, Tindáreo, recupera el trono y exilia a su tío Tiestes. El rapto de Helena acarrea la guerra con Troya. Pero los vientos son contrarios y la flota aquea, atracada en Áulide, no puede zarpar rumbo a Ilión. El adivino Calcante descubre la causa: el comandante en jefe Agamenón se había jactado de sus

artes en la caza; Artemisa, ofendida por esta desmesura, exige en compensación el sacrificio de su hija Ifigenia, de lo contrario, los vientos no se apaciguarán y la flota helena no podrá zarpar hacia Tróade. Agamenón sacrifica a su hija (o al menos así lo creen todos, puesto que, en el último instante y subrepticamente, la diosa la sustituye por una cierva); la flota puede zarpar rumbo a Troya.

Durante la guerra de Troya, Clitemnestra, la esposa de Agamenón, se convierte en la amante de Egisto. Ambos reinan sobre Micenas. Tras la victoria sobre los Teucros, Agamenón regresa a su patria en compañía de la joven cautiva Casandra, hija de Príamo. Los celos de Clitemnestra se unen al antiguo rencor (Agamenón había asesinado a su primer marido, Tántalo, y, supuestamente, a su hija Ifigenia) y la determinan a colaborar con Egisto en el asesinato de su esposo y rey. Electra, princesa de Micenas, salva a su hermano Orestes de una muerte segura y lo confía a su tío, el rey Estrofo de Fócide.

Años más tarde, el joven Orestes regresa, en compañía de su primo y amigo Pílates, a Micenas, con el fin de vengar, por orden de Apolo, a su padre Agamenón. Tras ejecutar a Egisto y a su propia madre, Orestes es presa de las Erinias, que le persiguen por su matricidio. Loco y comido por los remordimientos, por consejo de Apolo se refugia en Atenas, donde el Areópago, gracias a la intervención decisiva de Atenea, le concede el indulto. Purificado en Delfos, recibe de la Pitonisa el mandato de viajar a Táuride (en la actual península de Crimea) para traer la estatua de la diosa Artemisa; solo así será definitivamente sanado. A punto de ser sacrificado por los Tauros, escapa en compañía de su hermana, la sacerdotisa Ifigenia, con la estatua de Artemisa. Finalmente, recobrada la paz, se desposa con Hermíone (hija de Menelao y Helena) y convierte en rey de Argos (ciudad Estado del antiguo reino de Argos; la otra es, precisamente, Micenas). La paz regresa a los corazones de la descendencia maldita.

2.2.2.1. La aparición del muerto

Esta maraña genealógica de infanticidios, matricidios y otros homicidios invita a diversas hermenéuticas. Traeré a colación un ejemplo relativo a la confrontación entre Egisto y Clitemnestra, de un lado, y Agamenón, Ifigenia, Orestes y Electra, de otro.

Sea la tragedia *Electra* de Sófocles. Crisótemis relata a su hermana Electra el sueño de su madre Clitemnestra:

Corre el rumor de que ha tenido una segunda conversación con nuestro padre, que se le apareció y clavó en el hogar el cetro que antes llevaba él y ahora lleva Egisto; que del cetro brotó un ramo robusto que con sus hojas ha cubierto con su sombra el suelo de Micenas (tr. Alemany, 433).

Λόγος τις αὐτήν ἐστὶν εἰσιδεῖν πατρὸς
τοῦ σοῦ τε κάμου δευτέραν ὀμιλίαν
ἐλθόντος ἐς φῶς: εἶτα τόνδ' ἐφέστιον
πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὐφόρει ποτὲ
αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος: ἐκ δὲ τοῦδ' ἄνω
βλαστεῖν βρῦοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον
πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα
(ed. Storr, v. 417-423).

El texto contiene símbolos distintos pero inseparables. En primer lugar, el sexual: el brote del ramo que Agamenón clava en la tierra y después germina metaforiza el germen, la raíz o el espermatozoide, diversas denominaciones de Orestes (en el *Agamenón* y las *Coéforas* de Esquilo), en su día depositado en el seno de Clitemnestra y que ahora anuncia la venganza del padre. En segundo lugar, el social: el cetro (σκῆπτρον), lejos de pertenecer a Egisto (afeminado usurpador mediante el lecho) o a Clitemnestra (usurpadora de la virilidad del marido), debe volver al hombre y padre de la familia. En tercer lugar, en fin, el político: en lugar de pasar a un segundo plano en el gobierno del reino, como extraña a la familia (sus padres son Leda y Tindáreo), Clitemnestra se ha instalado en un trono que no le corresponde (Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs* 2007, t. 1: 390-392; Frye *Words with Power* 222). Estas interpretaciones, que Calame denominaría “trascendentes”, son literariamente válidas, pero incompletas.

En efecto: cualquier hermenéutica de obras como esta se queda en la superficie si no se abre a la trascendencia. La visión de Agamenón ha tenido lugar: Clitemnestra ha visto a su marido, cuyo cetro no solo es un símbolo sexual, social y político, sino sobre todo la imagen móvil de la soberanía de Zeus, transmitida por Hermes a los Atridas. La aparición del esposo muerto no es un motivo literario entre tantos, es una llave que permite el acceso al otro mundo; si el intérprete no la utiliza, le será imposible comprender plenamente la historia de esta familia. Ciertamente es compleja su representación; supone violentar los hábitos de los espectadores. Sin embargo, lejos de ser superfluos, episodios como este son una llamada de atención, están apuntando al mito. Piénsese en la aparición del rey de Dinamarca a los centinelas y sobre todo, posteriormente, a Hamlet (a. 1, esc. 5); precisamente por eso *Hamlet* es una obra mítica.

Toda la historia de los Atridas es una historia escrita en un modo de vaivén: es la historia de dos mundos, el natural y el sobrenatural. Desde el sacrilegio de Tántalo, todos los descendientes caen porfiadamente en la desmesura: no hay mayor impiedad que el orgullo, la *hubris* de matar a su propio hijo y ofrecerlo arteramente en un banquete a los dioses con objeto de probar la omnisciencia divina y vanagloriarse de la propia. Goethe lo ha visto bien, cuando, en la 3ª escena del primer acto de su *Iphigenie auf Tauris* (1779, 1ª versión en prosa, 1786, versión en verso), la protago-

nista rechaza la mano del rey Thoas por la maldición de su antepasado: “¡Escucha! Soy de la estirpe de Tántalo” (“*Vernimm! Ich bin aus Tantalus’ Geschlecht*”, v. 306, 2001: 13). Desde la insolencia de Tántalo, todos los parientes se matan entre sí. Si no fuera por su gravedad, el asunto sería jocoso: cada crimen atrae otro mayor, a un sacrilegio le sigue otro, a un exilio le sucede otro, siempre en un clima de recelo, odio y venganza. Remacho que esta seriación de desmanes no es únicamente un recurso argumentativo de uno u otro autor para mantener viva una trama rentable ante un público familiarizado con la historia de los Atridas: por encima de la estrategia de la escritura, objeto de un análisis textual indispensable, se encuentra la coherencia de un mundo inexplicable sin su relación con otro mundo.

2.2.2.2. La complicidad de dioses y hombres

En su estudio sobre el significado y las funciones del mito, G. S. Kirk aborda la presencia de los dioses en las leyendas humanas: el rapto de Helena, la incorporación de Aquiles a la batalla, la conquista de Troya... Esta conjunción de voluntades humana y divina reviste esas leyendas con “la condición de «mito»”. En cambio, este crítico “rechazaría [esta condición de «mito»] al asesinato de Agamenón por Clitemnestra, solo porque este constituye un suceso básicamente humano y, desde un punto de vista realista, posible” (*El mito* 55). No estoy convencido de que haya incompatibilidad entre la posibilidad de un acontecimiento y su carácter mítico. De lo contrario, reduciríamos el mito a la dimensión de lo imposible, en lugar de situarlo en la de lo sobrenatural; en última instancia, estaríamos recluyendo el mito al ámbito de lo irreal, en lugar de incluirlo en el suyo propio, el trascendente. La pretendida “irrealidad” no es uno de los elementos constitutivos del mito; sí lo es, en cambio, su trascendencia. Tampoco me convence la afirmación según la cual el asesinato de Agamenón responda exclusivamente a motivos humanos, sobre todo porque, me parece, esta afirmación no se adapta ni a la estructura ni al significado del texto.

Vayamos, como siempre, a las fuentes, al texto fundamental sobre el asesinato del rey de Micenas. En el *Agamenón* de Esquilo son constantes las referencias a la maldición divina que pesa sobre la descendencia de los Atridas. Cuando Casandra se queja de su cautiverio, el Coro le recuerda que está en casa “de los hijos de Atreo” (v. 1088). Gracias a su don de profetizar el futuro, la hija de Príamo describe su visión: huele “el rastro de olor dejado por los crímenes de antaño” (v. 1185), oye a las Erinias que rechazan, con amargura, el lecho manchado por el hermano (v. 1190-1193) –alusión a Tiestes, hermano de Atreo y seductor de Aérope, su mujer–, y ve a los hijos asesinados por su tío y servidos en festín a la mesa del padre (v. 1219-1220) –recuerdo del banquete ofrecido por Atreo a su hermano

Tiestes-. Apenas sale Casandra de escena, el Coro menta a Agamenón, que ha de pagar “por la muerte vertida por otros antes de él” (v. 1338). A la mención sigue el grito del rey. Clitemnestra (sin ayuda de Egisto en la versión de Esquilo) astutamente ha inmovilizado a su marido (lo ha envuelto en una camisa), lo ha golpeado mortalmente una, dos, tres veces, y ahora se engríe al verlo yacer a sus pies. El Coro se escandaliza de su presunción tras un crimen tan vil, a lo que la reina responde con arrojo: “Aquí está Agamenón, mi esposo, ahora un cadáver, la obra de mi mano derecha” (v. 1404-1405). Amonestada de nuevo por el Coro, la asesina exclama su rencor contra su marido, secretamente guardado desde que este sacrificó a su hija Ifigenia y tomó por concubinas a mujeres troyanas. A la mención de Ilión, el Coro lanza sus invectivas contra Helena, causante de tantas muertes bajo sus muros. Clitemnestra corrige al Coro: no ha sido Helena la causante. El Coro lanza entonces sus invectivas contra el demonio familiar, “que [se] cierne sobre esa casa y los dos descendientes de Tántalo” (v. 1469). Clitemnestra no puede estar más de acuerdo:

Ahora sí que juzgas rectamente; ahora que mentas al invencible espíritu de maldición de esta raza. Él alimenta en nuestras entrañas esta sed de sangre codiciosa. Apenas se ha cerrado la antigua herida, cuando ya está corriendo nueva sangre (tr. Brieva, t. 2: 112).

νῦν δ' ὄρθωσας στόματος γνώμην,
τὸν τριπάχυντον
δαίμονα γέννης τῆσδε κυκλήσκων.
ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ αἵματολοιχὸς
νεῖρα τρέφεται, πρὶν καταλήξει
τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ
(ed. Smyth, t. 2, v. 1475-1481).

Sin embargo, el Coro no exculpa a Clitemnestra del homicidio de Agamenón, “golpeado en una muerte traicionera obrada por el arma de doble filo manejada por mano de [su] propia mujer” (v. 1494-1496). Esta imputación provoca un viraje inesperado, la respuesta sorprendente de Clitemnestra:

¿Acaso piensas que esta obra es mía? No digas que yo soy la esposa de Agamenón. Aquel antiguo y fiero espíritu de venganza que aderezó el cruel festín de Atreo, tomando la apariencia de mujer del que aquí yace, vengó en un hombre el sacrificio de los niños asesinados (tr. Brieva, t. 2: 113).

ἀρχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν;
μηδ' ἐπιλεχθῆς
Ἀγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον.
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δορυμὸς ἀλάστωρ
Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
τόνδ' ἀπέτεισεν,

τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας
(v. 1497-1504).

Clitemnestra aporta un eximente de peso ante los ancianos del Coro: más allá de su odio por Agamenón y su pasión por Egisto, su acción responde “a la antigua concepción religiosa de la falta y del castigo” (Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* 2007, t. 1: 1124). La reina escuda su responsabilidad detrás de un poder demoníaco superior, “el antiguo y fiero espíritu de venganza” (“ὁ παλαιὸς δορυμὺς ἀλάστωρ”) que ha obrado a través de ella. El Coro, que primero rechaza esa interpretación de la regicida: “¿quién dará testimonio de que eres inocente de esta muerte?” (v. 1505-1506), después se retracta:

Quizá acuda en tu defensa ese espíritu vengador de los crímenes de los padres. Pero la cruel batalla sigue arreciando, y hará correr la sangre a manos parricidas, y llegará a un punto que helará de horror al que devoró la carne de sus hijos (tr. Brieva, t. 2: 113).

πῶς πῶς; πατρόθεν δὲ συλλή-
πτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ.
βιάζεται δ' ὁμοσπόροις
ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων
μέλας Ἄρης, ὅποι δίκαν προβαίνων
πάχνα κουροβόρω παρέξει
(v. 1507-1512).

No perdamos de vista que los sentimientos del Coro, constituido por un colegio de ciudadanos, traducen la sabiduría popular. Debido a esta inesperada palinodia, el espectador y el lector se sienten inclinados a una relativa condescendencia con Clitemnestra, una cierta comprensión justificada por falta de pruebas concluyentes para condenarla: quizá la reina no sea completamente culpable, quizá una instancia superior haya intervenido en los acontecimientos, quizá ese genio o espíritu vengativo (“ἀλάστωρ”) mentado por el Coro haya obrado de consuno con la reina. Lejos de la tesis sostenida por Kirk (“el asesinato de Agamenón por Clitemnestra [es] un suceso básicamente humano”), el regicidio se presenta como un suceso en el que colaboran los deseos de los dioses y las pasiones de los hombres.

La combinación de acciones entre personajes divinos y humanos reviste un carácter esencial. Dicha combinación puede adoptar tintes de complicidad, como en esta tragedia de Esquilo, donde el espíritu vengativo es, según el Coro, “cómplice” (“συλλήπτωρ”, v. 1507, “protector”, “defensor”) de Clitemnestra. También puede adoptar un cariz de asistencia, como en *Los Persas*, del mismo Esquilo, donde un dios, según Darío, “asiste” (“θεὸς συνάπτεται”, v. 742) al hombre que se precipita a su propia

pérdida. La importancia de esta conjunción de acciones y deseos humanos y divinos es tal que, en palabras de Vernant, de ella depende el concepto mismo de tragedia:

Esta presencia simultánea, en el seno de la decisión, de un “uno mismo” y de un más allá divino, es lo que nos parece definir, mediante una tensión constante entre dos polos opuestos, la naturaleza de la acción trágica.

C'est cette présence simultanée, au sein de la décision, d'un "soi-même" et d'un au-delà divin, qui nous paraît définir, par une constante tension entre deux pôles opposés, la nature de l'action tragique (Mythe et tragédie en Grèce ancienne 2007, t. I: 1125).

2.2.2.3. La trascendencia y la tragedia

Este es sin duda el momento óptimo para exponer la íntima relación existente entre mito y tragedia. Su análisis nos permitirá salir al paso de diversas afirmaciones que se me antojan un poco ligeras y profundizar en la dimensión trascendente del mito.

Nótese que no hablamos del género trágico (la tragedia canónica), sino de la conciencia trágica, ese aspecto conflictivo que domina determinadas situaciones. Una mujer o un hombre, dotados de fuerza y virtud por encima de lo común, se enfrentan a problemas sin respuesta, a enigmas indescifrables o, mejor dicho, a enigmas cuya solución solo se patentiza al final de la acción. Esos “héroes” parecen tomar la iniciativa de su comportamiento, prever las consecuencias, asumir la responsabilidad, dominar la situación, hasta que las peripecias de la trama les revelan la verdad: no son ellos quienes explican el sentido de sus actos, sino, inversamente, sus propios actos los que, a la par que revelan el sentido auténtico de la historia trazada por los dioses, revelan a los héroes quiénes son ellos mismos y qué han hecho, sin quererlo ni saberlo (Vernant “Tragédie” 1997: 832).

Precisamente esta conciencia trágica nos muestra que estamos ante la trascendencia, ante uno de los elementos necesariamente constitutivos del mito. No porque el mito sea esencialmente trágico, sino porque nos conduce derechamente del mundo de la inmanencia al de la trascendencia. En el mito siempre hay una confrontación de voluntades, como en la tragedia, pero al menos una de ellas es divina. Pondré un ejemplo contrario.

Parcialmente inspirado en *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1887), John Luther Long dio a una de sus novelas cortas el título de *Madame Butterfly* (1898), que fue puesta en escena por David Belasco bajo el título *Madame Butterfly: A Tragedy of Japan* en Nueva York y después en Londres, en 1900, donde la presencié Puccini. De ahí toma el subtítulo la ópera

Madama Butterfly: “tragedia giapponese”. No hace falta descender a los detalles: casada en Nagasaki con el ligero Pinkerton, oficial de la marina estadounidense, la geisha Cio Cio San espera paciente e ingenuamente junto a su hijo que su marido regrese de su viaje. Cuando el militar regresa en compañía de su nueva mujer, con intención de llevar consigo al niño a América, Madama Butterfly se da la muerte con el mismo cuchillo antaño utilizado por su padre. Por mucho que el espectador simpatice con la protagonista, sufra con ella el abandono e incluso el trance de la muerte, es imposible encontrar la tragedia por ninguna parte, al menos el sentimiento trágico propio de los relatos míticos. Si no hay instancias sobrenaturales, ni desafío a los dioses, ni siquiera sometimiento a una voluntad sobrehumana, tampoco hay, como dice Henri Gouhier, “la presencia de una trascendencia” (*Le Théâtre et l’existence* 34).

Tanto nos hemos acostumbrado al uso laxo de los términos académicos que apenas nos percatamos de su uso incorrecto; es el camino habitual del uso al abuso (que yo mismo cometí al comienzo de un artículo sobre este mismo asunto; 1993: 102). Se dice que una situación es trágica con la misma ligereza con que se califica un coche de “mítico”. En sí misma, la aplicación de los adjetivos no es problemática, a condición de que el usuario no caiga en la miopía de confundir los registros de uso, lengua y contexto. En el caso que nos concierne, se diría con propiedad que el sujeto de la ópera es “serio” (o incluso “grave”, si se pretende evitar confusiones con la tradicional “*opera seria*” italiana del s. XVIII).

Regresemos a nuestra disquisición. No hay situación trágica sin trascendencia:

Un acontecimiento no es trágico por sí mismo, sino por lo que significa, y esta significación es trágica cuando introduce el signo de una trascendencia.

Un événement n’est pas tragique par lui-même mais par ce qu’il signifie et cette signification est tragique lorsqu’elle introduit le signe d’une transcendance (Gouhier 34).

Lo trágico no reside en que algo sea insoportable (el dolor provocado por la ponzoña en la herida de Tristán), sino en la conciencia de que el remedio no llegará porque así lo ha decretado el destino. Sé bien que Camus ha propuesto a Sísifo como paradigma del héroe trágico y absurdo. Pero, además de que este mito tiene en su ensayo una función marcadamente utilitaria y referencial, su uso metafórico –“Sísifo, proletario de los cielos” (*Le Mythe de Sisyphe* 2013: 326)– desvela la aplicación que el escritor hace del antiguo rey de Corinto: Camus ve en este condenado una conciencia trágica sin motivo, sin esperanza y sin fin (“*il n’est tragique qu’aux rares moments où il devient conscient*”, *ibid.*). Pero lo absurdo, hablando en pro-

piedad, carece de todo significado trágico: en primer lugar, porque, por definición, un mundo absurdo carece de cualquier significado y, en segundo lugar, porque un mundo absurdo carece de trascendencia.

De igual modo que sin trascendencia no hay lugar para la tragedia, tampoco la hay para el mito: ni en el personaje de Margarita Gautier o de *Madama Butterfly*, ni en la enfermedad de la tuberculosis o en la amenaza de la superpoblación. *A contrario*, la dimensión trascendente reviste de carácter mítico las situaciones trágicas de Ulises, Sísifo o Clitemnestra.

2.2.3. Los Atridas, hoy

Este estudio sobre la dimensión trascendente el mito quedaría incompleto si se limitara a la época antigua; precisamente su pervivencia en la época contemporánea corrobora la pertinencia del criterio de trascendencia para la constitución de todo mito.

2.2.3.1. *Les Mouches* (Sartre)

En la pieza de teatro *Les Mouches* (1943) encontramos una remodelación del mito. El argumento se adapta, básicamente, al tradicional. La ciudad de Argos (marco espacial de *Las Coéforas* de Esquilo) debe expiar el crimen de Egisto y Clitemnestra: el asesinato del rey Agamenón. La princesa Electra ha sido reducida a la esclavitud, y el príncipe Orestes, al exilio. Argos está infestada de moscas molestas, símbolo ("*symbole*", a. 1, esc. 1, 1947: 113) del castigo que agobia a todos los habitantes por cuanto son cómplices, con su silencio y pasividad, del regicidio; símbolo del remordimiento por la culpa original ("*faute originelle*" 115; la referencia cristiana es innegable). En consecuencia, los ciudadanos de Argos visten luto en signo de duelo y aflicción. Quince años después del regicidio, Orestes vuelve, de incógnito, bajo el nombre de Philèbe, a su ciudad natal con ánimo de vengar la muerte de su padre. Tras la anagnórisis de Electra, su hermana lo presenta, bajo el falso nombre, a su madre, que se estremece al confundirlo con el hijo destinado a vengar a su antigua víctima (a. 1, esc. 5). El temor revela la angustia que también se ha apoderado de los gobernantes de Argos.

No faltan críticos que aseguran la fidelidad del marco religioso del texto francés respecto al griego. Según Hebe Campanella, "la relación del ser humano con sus dioses en el horizonte religioso del teatro de Esquilo no se rompe" (126). En efecto, *Les Mouches* respeta la situación mítica de *Las Coéforas*, donde el Coro describe las nefastas consecuencias del homicidio:

El alma tierra sorbe la sangre que vertió el crimen; pero ahí queda seca clamando venganza, y nada hay que la borre. Pesa el castigo sobre el culpable, y le apura en un castigo sin fin (tr. Brieua, t. 2: 129).

δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ
τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρῦδαν.
διαλγῆς δ' ἄτα διαφέρει
τὸν αἴτιον παναρκέτας νόσου βρῦειν
(ed. Smyth, t. 2, v. 67-70).

De hecho, Clitemnestra sufre continua pesadumbre por el asesinato de Agamenón; con ella, el pueblo asume su culpa.

Pero la fidelidad de *Les Mouches* al pensamiento griego es solo aparente. Más tarde, en una confidencia de Egisto a Clitemnestra, el espectador descubre que todo se reduce a una farsa del nuevo rey con los habitantes de Argos: "Si no los hubiera llenado de terror, se habrían librado en un periquete de sus remordimientos" ("*Si je ne les avais frappés de terreur, ils se débarrassaient en un tournemain de leurs remords*", a. II, esc. 3: 190). Todo son "fábulas" (192), responde Clitemnestra; la reina ya conocía que el mito puede ser utilizado con el significado de falacia. Egisto no es, sin embargo, omnipotente: admite sumiso su dependencia de Júpiter. El diálogo que mantienen ambos desvela las claves principales de la pieza. El dios conmina a Egisto a detener a Orestes y encerrarlo en un calabozo junto a su hermana Electra (a. II, esc. 5); solo así se disipará la amenaza: el rey gobernará sobre la ciudad y el dios sobre el mundo. Ante la negativa de Egisto, Júpiter explica su motivo: la diferencia entre el crimen del rey y del forastero. El crimen de Egisto fue fruto de la ignorancia y del miedo; el crimen de Orestes, en cambio, será fruto del conocimiento y del método. El de Egisto fue un crimen antiguo ("*antique*" 199); en cambio, el de Orestes pertenece a la nueva generación ("*la génération nouvelle*"). El orden antiguo (azaroso como un "cataclismo", espontáneo como la "rabia") frente al orden nuevo ("ligero" como el "vapor" e "insolente" como la "ingratitude"). Frente al hombre viejo, sumiso y temeroso, Orestes representa el hombre nuevo, libre y de "conciencia pura". De ahí su amenaza: "Orestes sabe que es libre" ("*Oreste sait qu'il est libre*" 202), admite finalmente Júpiter. La conciencia de su libertad es incompatible con la de una norma superior: "Cuando la libertad explota en el alma de un hombre, los Dioses ya no pueden nada contra ese hombre" (203). Esta conciencia de libertad se hace aún más patente tras el asesinato de Egisto y Clitemnestra; Júpiter reclama a Orestes remordimiento por su crimen, pero el héroe se niega a reconocer otra ley distinta de su libertad:

No soy ni el dueño ni el esclavo, Júpiter. ¡Soy mi libertad! Apenas me creaste, en ese mismo momento dejé de pertenecerte.

Je ne suis ni le maître ni l'esclave, Jupiter. Je suis ma liberté! À peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir (a. III, esc. 2: 235).

Por eso Orestes rechaza toda sumisión a los dioses y pronuncia su discurso al pueblo: él ha cometido un nuevo crimen, pero, a diferencia de sus predecesores, tiene el “coraje” de asumirlo porque era su “razón de vivir”; con su ejemplo y su acto, ha sido rey unos instantes y ahora que se despide es “un rey sin tierra y sin súbditos” (a. III, esc. 6: 246). Aunque se ha interpretado el exilio de Orestes como un “fracaso” (Campanella 128), Orestes considera con “orgullo” (a. III, esc. 6: 246) que su acto ha sido una victoria: él ha cumplido su proyecto y “tomado sobre [sí]” las faltas, los remordimientos y las angustias de los hombres.

La mitocrítica no puede limitarse al resumen de argumentos, ni a la comparación de semejanzas y diferencias entre textos míticos, ni siquiera a la interpretación sociopolítica de los mitos en un contexto histórico determinado: debe dar razón del mito, explicar lo inexplicable, sobrepasar la lógica de la inmanencia pero siempre dentro del marco textual. Más allá del manifiesto existencialista, todas estas fórmulas sentenciosas de *Les Mouches* revisten una importancia especial porque desvelan la lógica de la inmanencia en una obra de raigambre y factura trascendente. Según las teorías del existencialismo “trascendente”, como arriba lo he denominado, Orestes es el único personaje (Electra capitula en el último momento) capaz de trascender el objeto “puesto” frente a su conciencia: el pueblo de Argos, Egisto y Clitemnestra, Electra misma ¡e incluso Júpiter!, son meros objetos, sujetos inmanentes incapaces de salir de su esclavitud –de su inmanencia–. Hay una correspondencia escondida entre el significado de estos personajes y el propósito de la gnoseología existencialista, que a continuación procuraré evidenciar.

En la escena 4ª del acto II encontramos un diálogo particularmente elocuente al respecto. Júpiter advierte a Egisto del peligro que se cierne sobre su autoridad: si Orestes es encarcelado, ellos dos continuarán sometiendo al pueblo; si, por el contrario, Orestes lleva a cabo su empresa, el pueblo descubrirá la mentira y recobrará su libertad. La mentira es la “imagen” –la palabra aparece cuatro veces en este diálogo– que el rey y el dios pretenden dar de sí mismos y que los reduce a la ilusión de una existencia en la conciencia ajena:

EGISTO

Pero soy yo mi primera víctima; ya no me veo más que como ellos me ven, me inclino sobre el pozo abierto de sus almas y ahí veo mi imagen, al fondo del todo, que me repugna y fascina. Dios todopoderoso, ¿qué soy yo, sino el miedo que los demás tienen de mí?

JÚPITER

¿Y qué te crees que soy yo? (*Apuntando a la estatua [de Zeus].*) Yo también tengo mi imagen. ¿Acaso crees que no me da vértigo? Desde hace cien mil años danzo ante los hombres.

ÉGISTHE

Mais c'est moi qui suis ma première victime: je ne me vois plus que comme ils me voient, je me penche sur le puits béant de leurs âmes, et mon image est là, tout au fond, elle me répugne et me fascine. Dieu tout-puissant, qui suis-je, sinon la peur que les autres ont de moi?

JUPITER

Qui donc crois-tu que je sois? (Désignant la statue.) Moi aussi, j'ai mon image. Crois-tu qu'elle ne me donne pas le vertige? Depuis cent mille ans je danse devant les hommes (201).

Rey y dios desempeñan su papel en una “comedia” (“comédie” 200) para enmascarar la falsedad de su poder, para que el pueblo se fije en su soberano y en su dios, no en sí mismo. Egisto y Júpiter han reducido al pueblo a la esclavitud, pero no lo han hecho sin plegarse a sí mismos a las condiciones de su mentira. De modo que todos, no solo los hombres y las mujeres de Argos, sino también el rey y el dios, viven en la inmanencia, en la dependencia, en la esclavitud de lo que otros piensan de ellos; con la diferencia de que la desaparición de estos acarreará la liberación de aquellos. En ese momento dramático interviene el forastero. Ante la esclavitud de los residentes de Argos, Orestes descubre su misión y se propone remover las conciencias para que sean libres y comiencen una nueva vida (“*tentez de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer*”, a. III, esc. 6: 246).

Leamos ahora el texto en clave de gnoseología trascendental. Debido a su “mala fe”, rey y dios intentan en vano ser la verdad de una trascendencia en la conciencia del pueblo, cuando saben perfectamente que no son sino una realidad material en tanto que objeto; paralelamente, los habitantes de Argos pretenden representar el papel de la sumisión a una autoridad y a una creencia, cuando saben, también perfectamente, que no pueden escapar a la realidad de su materialidad absoluta. Unos y otros cohabitan en el concepto pseudo-estable de la “trascendencia-facticidad” (*L'Être et le Néant*, 1^e partie, II, “La mauvaise foi” 97). Menos uno, todos los personajes son inmanentes, viven sumergidos en la “ilusión de inmanencia” (*L'Imaginaire* 110), según la cual confieren a aquello en lo que creen (su contenido psíquico) una cualidad de realidad que aquello no posee; piensan que pueden ir más allá de la pura contingencia de las cosas, se engañan conscientemente pensando que pueden trascender el mundo, cuando en realidad saben que los pensamientos y los enunciados son trascendentes precisamente en la medida en que no existen (*L'Être et le Néant* 86). No así Orestes. Uno tras otro, los residentes de Argos se manifiestan ante la conciencia del héroe como sujetos maniatados por la trascendencia, es decir, por su ilusión de inmanencia. Él, en cambio, no vive ni en el engaño (“la mala fe”) ni en la verdad (“un tipo particular de trascendencia”, *ibid.*), solo es pura libertad (“*Je suis ma liberté*”), su “intención” de liberar a sus

contemporáneos, su propio “proyecto” (“el hombre es en primer lugar un proyecto que se vive subjetivamente”, *L’Existentialisme est un humanisme* 30).

Ciertamente, mediante esta operación intelectual, Orestes sale de sí, se trasciende, se convierte en conciencia del pueblo de Argos, que, simultáneamente, queda reducido a la inmanencia. La mejor prueba es el intento de linchamiento: si quiere seguir creyendo en sus reyes y dioses, el pueblo tiene que desconfiar de su libertador. El mundo de la sumisión y de la creencia es a la libertad de Orestes lo que el mundo del objeto inmanente es al sujeto trascendente.

La postura del pueblo, alérgico a su libertad, parece contradictoria. Pero solo en parte: en realidad, Sartre está instrumentalizando la literatura en favor de la filosofía. El conocedor de Sartre lee aquí, como en filigrana, un anuncio de *Les Mots* (1964), relato autobiográfico sobre la renuncia a la literatura. Su infancia fue un engaño de su imaginación (“*c’était la réalisation de l’imaginaire. Pris au piège de la nomination...*” 117); imbuido de ínfulas por “salvar a la humanidad” y salvar a sus “contemporáneos” (148, 150), de niño fue un “impostor” que “pensaba decir la verdad a través de las fábulas” (174); hasta que comprendió su “ilusión retrospectiva” (203) –ser mártir, salvador, inmortal a través de la literatura–; solo le queda su “proyecto” (205) de salvación propia: “me he puesto manos a la obra para salvarme por completo” (206). Para Sartre, la salvación intelectual solo viene de la filosofía. Para mejor mostrar al hombre “en acto” (léase, “sencillamente, el hombre”), Sartre recurre al teatro. *Les Mouches* es una *pièce à thèse* en la que, como el autor apuntó a la prensa para la presentación de la obra en 1943, la “tragedia de la fatalidad” se transforma en “tragedia de la libertad” (Jeannelle 117), pero solo de modo individual: para que uno “trascienda”, en sentido sartriano, los demás deben ser “inmanentes”; el pueblo es el objeto de la única conciencia –la de Orestes– que le hace ser tal cual es para anunciar el proyecto de una libertad individual.

No se nos escapa el carácter netamente subversivo de esta trascendencia. No tanto la de Sartre filósofo –que no admite más trascendencia que la de la conciencia fenomenológica–, como la del mito –del que apenas quedan sino jirones entre los juegos de magia de Júpiter y la persecución de las Erinias–. Con razón se ha dicho que la pieza retoma “los invariantes míticos de las tragedias antiguas para dinamitarlos mejor desde su interior” (*Pièce (dé)montée* 2012: 1). La estructuración y el mensaje forman parte de una estrategia subversiva en contra del mito general y a favor de una filosofía precisa: *Les Mouches* transforma una historia marcada por la trascendencia sobrenatural o divina, referente del mito antiguo, en una refutación de la trascendencia. Todo el texto es un alegato indirecto contra la existencia del mito (de la “fábula”). Al rechazar todo tipo de sometimen-

to a los dioses, Orestes afirma la gratuidad de los dioses y, consiguientemente, su inexistencia: el Olimpo es desechable.

2.2.3.2. *Le Deuxième Sexe* (Simone de Beauvoir)

Arriba hemos asistido a la aplicación de la gnoseología existencialista al feminismo: cosificada por el hombre, la libertad autónoma de la mujer es reducida a la inmanencia que le impone el pensamiento trascendente, la conciencia soberana del hombre. Veamos su aplicación al mito.

Salvo raras excepciones, la tesis de partida no admite el caso inverso, es decir, el hombre poseído por la mujer, sometido, esclavizado socialmente por ella:

Cualquier mito implica un Sujeto que proyecta sus esperanzas y sus miedos hacia un cielo trascendente. Dado que las mujeres no se sitúan como Sujeto, no han creado el mito viril en el que se reflejarían sus proyectos; no tienen religión ni poesía propias: sueñan a través de los sueños de los hombres. Adoran los dioses fabricados por los machos.

Tout mythe implique un Sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant. Les femmes ne se posant pas comme Sujet n'ont pas créé le mythe viril dans lequel se refléteraient leurs projets; elles n'ont ni religion ni poésie qui leur appartiennent en propre: c'est encore à travers les rêves des hommes qu'elles rêvent. Ce sont les dieux fabriqués par les mâles qu'elles adorent (Le Deuxième Sexe, t. 1: 243).

El razonamiento merece que nos detengamos un momento. Puesto que el hombre no puede ser el Otro para la mujer, esta no puede tener religión, literatura y cultura propias; dicho de otro modo: la mujer no tiene un “mito viril” correspondiente al mito hembruno del hombre. Este concepto social del mito, innovador para la época de redacción del ensayo (1949), ha gozado de un éxito considerable. Simone de Beauvoir se adelanta en casi una década a las *Mythologies* de Barthes.

La estructura del mito según la autora resulta de la aplicación de la ontología fenomenológica de Sartre a su crítica feminista y de la metafórica social de mitos tradicionales para apoyar esa ontología; la misma Simone de Beauvoir recordaba, en una entrevista a Sartre, que su obra era altamente deudora del autor de *Les Mouches* (“*Vous m'avez vivement encouragée à écrire «Le Deuxième Sexe»*” Sartre *Situations*, X: 119). Se entiende mejor así la tesis central según la cual, cada vez que el hombre reduce la trascendencia de la mujer a la inmanencia, la obliga a pasar del ser “para sí” al ser “en sí”, de sujeto de conciencia pensante a objeto de conciencia pensado por el hombre. En el terreno psicológico, esto se traduce en un engaño: el hombre embauca a la mujer, o ella misma –cayendo en la “mala fe” propuesta por Sartre– se deja embaucar; en cualquier caso, su

libertad es mistificada. Nacen entonces los “mitos” femeninos, metáforas sociales de un proceso de mitificación de la mujer que la escritora persigue deconstruir. Pondré dos ejemplos:

a) El mito de la mujer fructífera: las sociedades ancestrales creían que la mujer, debido a su fertilidad, era capaz de hacer brotar frutos y espigas en los campos sembrados, de ahí que el hombre le haya confiado habitualmente los trabajos agrícolas (121).

b) El mito de la Cenicienta: dado que, históricamente, la mujer ha sido incapaz de acceder, mediante el desarrollo de sus capacidades, a una casta superior, la joven debe ser educada con vistas a un matrimonio beneficioso y esperar el advenimiento de un príncipe encantado (233).

A estos “mitos” –lugares comunes de la función social impuesta por los hombres a la mujer– se podrían añadir tantos otros: la madre, la suegra, la virgen, la prostituta... Yo querría analizar brevemente uno que muestra como ningún otro, debido a la subversión del estereotipo, la revolución feminista que Simone de Beauvoir presta a estos mitos; el ejemplo es particularmente relevante en nuestro caso porque reincide en la lógica de la inmanencia que engloba nuestro entorno, incluido el de los grandes pensadores. Se trata del “mito de la feminidad devoradora” (“*le mythe de la féminité dévorante*” 55), de la mujer fatal, reflejado en la mantis religiosa, que mata y come al macho tras la cópula, hábito biológico que representa “un sueño femenino de castración” (*ibid.*).

El recurso de Simone de Beauvoir a la mantis religiosa no puede dejar de evocar, al lector mitólogo, el magnífico trabajo que Roger Caillois había publicado once años antes en su volumen *Le Mythe et l'homme* (1938). Para el sociólogo, el comportamiento de este insecto prueba la profunda ligazón biológica existente entre la nutrición y la sexualidad, relación que los fantasmas de la patología delirante desarrollan en el complejo de la castración, y que la mitología y el folclore desarrollan en los demonios femeninos caníbales (57-60). Recuérdese, a este propósito, el relato de Filóstrato de Atenas sobre el riesgo que corrió el joven Menipo seducido por una empusa (una especie de lamia o mujer vampírica).

Sin embargo, Simone de Beauvoir no menta a Roger Caillois, cuya interpretación sostiene precisamente lo contrario: el sometimiento del macho por la hembra responde a una serie de conductas biológicas susceptibles de interpretación arquetípica y mitológica, como prueba la amplia encuesta entomológica, antropológica y etnológica llevada a cabo por el sociólogo. La escritora refuta estas interpretaciones y muchas otras. Por un lado, niega los tópicos comúnmente asumidos: la mayor longevidad de la mantis hembra o su papel irremplazable en la conservación de la especie no autorizan a extrapolaciones sobre una supuesta prioridad frente al

macho. Por otro, enfatiza los factores reveladores de su dependencia (solo vive para la puesta, la incubación y el cuidado de las larvas...) frente a la autonomía del macho, que goza de la iniciativa reproductora, de mayor evolución en los órganos motores, etc. De aquí sí se puede deducir, según la autora, que solo el macho goza de “una existencia individual” (56). Así, donde el imaginario social interpreta la aprensión del hombre ante el mito de la mujer fatal (la mantis macho ante la mantis hembra, esto es, el complejo masculino de castración asociado a los ritos de desfloramiento y las prácticas mágicas destinadas a la obtención del alimento), Simone de Beauvoir no ve sino una falacia que traduce, por el contrario, la sumisión de la mujer, su reducción a la inmanencia, su dependencia a los sueños trascendentales del hombre.

Tras la exposición (limitada) de la lógica de la inmanencia que domina este segmento de la *intelligentsia*, nos falta comprobarla también en la aplicación a la trascendencia del mito que aquí nos ocupa: los Atridas.

Según Simone de Beauvoir, la mayor revolución ideológica de los tiempos antiguos consistió en la sustitución de la filiación uterina por la agnación (esto es, vincular la sucesión a la consanguinidad masculina). Desde entonces, la madre fue degradada al rango de nodriza y sirvienta, al tiempo que el padre fue exaltado al rango de soberano y transmisor de derechos. Para ilustrar su tesis, la escritora reproduce el siguiente texto de *Las Euménides* de Esquilo; habla el dios Apolo:

No es la madre engendradora del que llaman su hijo, sino solo nodriza del germen sembrado en sus entrañas. Quien con ella se junta es el que engendra. La mujer es como huésped que recibe en hospedaje el germen de otro y lo guarda, si el cielo no dispone otra cosa (tr. Brieva, t. 2: 199-200).

καὶ τοῦτο λέξω, καὶ μάθ' ὡς ὀρθῶς ἔρω.
οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου.
τίκτει δ' ὁ θρώσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένῳ ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβῃ θεός
(ed. Smyth, t. II, v. 657-661).

Una declaración sin contemplaciones. Idéntica afirmación dogmática expone Orestes ante el Corifeo en el texto de Eurípides:

Mi padre me engendró, tu hija me alumbró tras recibir de otro la semilla, como la tierra de labor. Y sin el padre jamás habría existido el hijo (ed. Labiano, t. III: 202).

πατήρ μὲν ἐφύτευσέν με, σὴ δ' ἔτικτε παῖς,
τὸ σπέρμ' ἄρουρα παραλαβοῦσ' ἄλλου πάρα:
ἄνευ δὲ πατρὸς τέκνον οὐκ εἶη ποτ' ἄν
(*Orestes*, ed. Murray, t. III, v. 552-554).

No faltan, incluso, dioses que engendran directamente: Atenea, fruto de los amores entre Zeus y Metis, nació de la cabeza del dios supremo.

El texto de Esquilo arriba citado no admite dudas: según Apolo, la mujer es solo materia, el hombre es principio de vida y, por lo tanto, único titular de la posteridad. El dios solar reordena el universo desbaratado por la mujer: Orestes, hijo únicamente de Agamenón, debe retomar la autoridad y el derecho a la sucesión que Clitemnestra pretendía arrebatarse. De este modo queda sancionada la relegación de la mujer a la simple procreación y a las tareas serviles. Los acontecimientos siguientes no hacen sino confirmar este presupuesto y llevarlo a sus últimas consecuencias. Favorecido por la diosa, Orestes es absuelto en el juicio por el asesinato de su madre (tema central del *Orestes* de Eurípides). Puede entonces desposarse con Hermíone y acceder al trono de Argos. Las Erinias se vuelven propicias y reciben el nombre que da título a esta última tragedia de la trilogía de Esquilo. Expira la sociedad matriarcal, renace la patriarcal: el mito reorganiza el mundo.

Simone de Beauvoir considera esta interpretación una maquinación interesada, una auténtica profesión de fe ("*profession de foi*" 135), en modo alguno apoyada en una base científica. Profesión de fe equivale aquí a ideología y a costumbre, no a conocimiento ni a constatación de los hechos; los hombres han sustituido la realidad observada por su "voluntad de poder". Esta tergiversación de la realidad, cristalizada en las "mitologías" del género humano (p. 136), no es gratuita para el género femenino: la afirmación del hombre como sujeto, actividad, forma, orden, bien y libertad implica la negación de la mujer como objeto, pasividad, materia, desorden, mal y esclavitud. En la concepción dialéctica de la escritora, el hombre pretende "afirmar la trascendencia contra la inmanencia" ("*affirmer la transcendance contre l'immanence*" 128).

Este pensamiento corre el peligro, sin embargo y para lo que aquí nos congrega, de caer en una paradoja: el intento de Simone de Beauvoir por deconstruir lo que ella denomina "mitos" de la mujer la conduce a construir otros. Es una de las principales críticas que Suzanne Lilar lanza contra este *opus magnum* del feminismo (*Le Malentendu du "Deuxième Sexe"* 12-13). No se puede negar que multitud de mitos han sido puestos al servicio de la política y la ideología masculinas. Pero la marca indeleble de ideología marxista (la vida como reflejo de una lucha de clases e intereses, cristalizados aquí en la lucha de géneros) y de ideología existencialista (la mujer, carente de naturaleza previa, objeto de la conciencia del hombre)

provoca una serie de interferencias en la reflexión sobre el mito. Frente a la violencia y la agresividad de este mundo desequilibrado por una sobreestimación de la masculinidad, Simone de Beauvoir no propone el respeto, la acogida de los valores femeninos, sino que opta de manera determinante por “anular” la diferencia, “asexuar” a la mujer, “neutralizar” su problema (de ahí las diatribas lanzadas por Camus contra esta obra). Aun en el supuesto de que asumiéramos su nomenclatura del mito, necesario sería observar que la escritora consume el divorcio entre los géneros o, como afirma Lilar, entre “el mito y el contramito” (“*le mythe et le contremythe*” 97). Lo cual nos conduce a dos percepciones de los mitos:

1ª.- Los “mitos” que Simone de Beauvoir recusa son, como más tarde los de Barthes, deformaciones del imaginario socialmente admitidas, supercherías sociales.

2ª.- Los “mitos” que Simone de Beauvoir propone son aplicación de hipótesis marxistas y existencialistas a esas deformaciones del imaginario social.

En ambas conceptualizaciones del mito, la trascendencia ontológica ha sido sustituida por una trascendencia gnoseológica: no salimos de la lógica de la inmanencia.

2.2.3.3. *Clytemnestre ou le crime* (Marguerite Yourcenar)

La *Odisea* evoca la virtud de la esposa, y la *Ilíada*, el vicio del esposo. En el *Agamenón* de Esquilo Clitemnestra vengá, en nombre de la justicia, el sacrificio de su hija Ifigenia. Con Eurípides y Séneca el conflicto entre rey y reina se interioriza: Clitemnestra concibe odio por un casamiento impuesto, rencor por la muerte de su hija Ifigenia y humillación por las múltiples infidelidades de su marido. Marguerite Yourcenar y Simone Bertiére insertan sus relatos en esta línea de rehabilitación de Clitemnestra. Cada cual lo hace a su modo, pero ambas reintroducen la trascendencia en el mito.

Feux (1936) es una compilación de relatos motivados por antiguos personajes míticos: Fedra, Aquiles, Patroclo, Antígona, Lena, María Magdalena, Fedón, Clitemnestra y Safo. Cada uno, confiesa la autora en el prefacio de 1967, es un botón de muestra sobre “el amor total” que un personaje, las más de las veces una mujer, concibe por un hombre (21). Todo amor absoluto es nuclearmente enfermizo: arrastra una serie interminable de riesgos, mentiras y abnegaciones que provocan el escándalo de propios y la chanza de ajenos.

Pero la absolutización del amor también puede aportar un cariz radicalmente superior a las consideraciones terrenales, chatas, en la línea de lo que anuncia Yourcenar en el prefacio:

Lo que parece evidente es que esta noción del amor loco, a veces escandaloso, pero sin embargo penetrado de una especie de virtud mística, apenas puede subsistir sino asociada a una cierta forma de fe en la trascendencia, aunque solo fuera en el seno de la persona humana, y que, una vez privado del soporte de los valores metafísicos y morales hoy despreciados, quizá porque nuestros predecesores abusaron de ellos, el amor loco deja enseguida de ser algo más que un vano juego de espejos o una manía triste.

Ce qui semble évident, c'est que cette notion de l'amour fou, scandaleux parfois, mais imbu néanmoins d'une sorte de vertu mystique, ne peut guère subsister qu'associée à une forme quelconque de foi en la transcendance, ne fût-ce qu'au sein de la personne humaine, et qu'une fois privé du support de valeurs métaphysiques et morales aujourd'hui dédaignées, peut-être parce que nos prédécesseurs ont abusé d'elles, l'amour fou cesse vite d'être autre chose qu'un vain jeu de miroirs ou qu'une manie triste (21-22).

Sentencia compleja en la forma, pero rica en sus implicaciones. Hay una cadena, sutil y fuerte al mismo tiempo, entre el amor absoluto y la lógica trascendente; parece que esta realza aquel, como ponen de manifiesto los relatos del volumen.

El que aquí nos interesa lleva por título *Clytemnestre ou le crime*. La reina expone su alegato ante los jueces del tribunal. Destinada por sus padres al rey de Micenas, se fundió en fiel y tierno amor a su marido. El comienzo de la guerra de Troya provocó el desgarrón psicológico y político. Por un lado, las historias del frente engendraron el arañazo de los celos, por otro, la desolación de la tierra exigió su autoridad al frente del reino. La compañía de Egisto, el único al que ella engañaba, no hacía sino corroborar su fidelidad a Agamenón. El final de la guerra pudo cerrar la herida de la ausencia. Incluso ya se disponía ella a matar a su amante, cuando sucedió algo inesperado: accidentalmente, frente a un espejo, se percató de que había envejecido; el rey solo vería, al regresar a casa, “una especie de cocinera obesa” (124). Los rumores de su infidelidad con Egisto se añadirían a su decadencia física. No tardó en prepararse a morir. Otro accidente inesperado cambió el curso de los acontecimientos: el rey apareció acompañado de una “especie de bruja turca” (Casandra), sin duda la parte de su botín. Agamenón apenas prestó atención a su esposa; en cambio, se deshizo en delicadezas con su concubina que, además, estaba encinta. Surgió entonces el propósito del asesinato. Lo meditó mientras preparaba el baño de su marido:

...lo mataba por eso, para forzarle a darse cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que se puede abandonar, o ceder al primero que venga.

...je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu (127).

Tras el homicidio vino la denuncia de Orestes a la policía, la cárcel y, ahora, en el momento de la narración, el juicio, cuyo resultado ella conoce de antemano.

Así, lo importante en la *nouvelle* de Yourcenar es el móvil del asesinato. En nada coincide con la tragedia de Sófocles, donde leemos que la reina adúltera implora el auxilio de Apolo para conservar el “palacio y el centro de los Atridas” (“δόμους Ἀτρείδων σκηπτρά τ’ ἀμφέπειν τάδε”, ed. Storr, v. 651). También la reina Gertrudis, en el *Hamlet* de Shakespeare, se asombra ante las amonestaciones de su hijo (a. III, esc. 4, v. 102, ed. Wells & Taylor: 676), pero aun entonces persiste en su adulterio y se aferra al trono. Los móviles de las reinas en las piezas de Sófocles y Shakespeare son idénticos: la avaricia, la lujuria y la ambición.

No así la heroína de *Feux*, donde Clitemnestra contradice a la predecesora sofóclea y enriquece a la euripídea. Al margen de los anacronismos, que aportan una viveza inusitada a los hechos, la historia añade la asunción consciente del asesinato y de la culpa aneja. El elemento desencadenante del despecho de la protagonista procede de la *Electra* de Eurípides. Diez años hacía que Ifigenia había sido sacrificada en la costa de Áulide; el paso del tiempo ha mitigado el rencor de la reina. Pero, confiesa irritada a su hija Electra, a su regreso de Troya,

él me vino con una ménade poseída, una muchacha; la trajo y la metió en su cama, así que éramos dos las mujeres que tenía a la vez en la misma casa (ed. Labiano, t. II: 116).

ἀλλ’ ἦλθ’ ἔχων μοι μαινάδ’ ἔνθεον κόρην
λέκτροις τ’ ἐπεισέφηκε, καὶ νύμφα δύο
ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατείχομεν
(*Electra*, ed. Murray, t. II, v. 1032-1034).

La situación, por injusta, le resulta insoportable: si la mujer se hace con un amante, sobre ella llueven los insultos del marido; los hombres, en cambio, se arrogan todos los derechos (v. 1035-1039). La injusticia se dobla de escarnio: la amante es una “joven ménade poseída” (literalmente, “μαινάδ’ ἔνθεον κόρην”); en efecto, la hija de Príamo y Hécuba había sido “frenéticamente entusiasmada”, esto es, poseída en delirio por el dios, pues Apolo, en un primer momento, le había concedido a Casandra el don de la adivinación a cambio de su virginidad, pero, en un segundo momento, le había suprimido el de la persuasión, en castigo por su rechazo final. La antigua princesa de Troya apareció a los ojos de Clitemnestra como una esclava en delirio; humillación suplementaria que, alega la reina ante su hija Electra, la dispuso definitivamente al regicidio.

De modo que Clitemnestra no es criminal por rencor maternal, ambición política o lujuria adúltera: en línea con el hilo sutil que une los relatos

de *Feux*, el regicidio es fruto de su amor enloquecido por Agamenón. La reina sucumbe ante la humillación de su prematuro envejecimiento (diez años de sufrimientos impiden que el amor de Agamenón reverdezca) y la ignominia de sus hirientes celos (las preferencias del rey por una delirante esclava turca). Su asesinato nace de una “experiencia pasional”, de un “amor loco” (21). El amor desesperante ajó su rostro durante la ausencia del marido y el miedo al rechazo la resolvió a matarlo a su regreso. Lo más importante es que esta “experiencia amorosa” perdura en los dos mundos, el natural y el sobrenatural. Pienso que aquí radica la clave del relato. Al final de su alegato, Clitemnestra hace partícipes a los jueces no solo de su responsabilidad en el crimen, sino de sus visiones, tras el crimen y tras la entrada en la cárcel:

Me puse a esperarle: volvió. No muevan la cabeza: les digo que volvió. Él, que durante diez años no se molestó en tomar un permiso de ocho días para venir de Troya, volvió de la muerte. [...] Yo creía que en prisión estaría al menos tranquila; pero también ahí vuelve: se diría que prefiere mi calabozo a su tumba.

Je me suis remise à l'attendre: il est revenu. Ne secouez pas la tête: je vous dis qu'il est revenu. Lui, qui pendant dix ans ne s'est pas donné la peine de prendre un congé de huit jours pour revenir de Troie, il est revenu de la mort. [...] Je croyais qu'en prison je serais au moins tranquille; mais il revient quand même: on dirait qu'il préfère mon cachot à sa tombe (129).

Así, el *revenant* disipa cualquier duda sobre la existencia de dos mundos. La genialidad del relato reside en la perfecta correlación entre el mundo natural y el mundo sobrenatural. Así lo anuncia Clitemnestra a sus jueces. Apenas sea decapitada, irá al mundo de los muertos, donde Agamenón la cubrirá con sus besos y después la abandonará antes de marcharse a conquistar una provincia del reino de la Muerte; entonces, transida de amor, ella esperará a su esposo, que regresará acompañado de su infernal bruja turca... De modo que en ultratumba se repetirá, como en un espejo, la historia amorosa de antes y después de la guerra de Troya. Clitemnestra entrará en un tiempo circular, el eterno retorno de algunas cosmogonías griegas. Con la excepción de que en los Infiernos, como ocurriera en la tierra, el despecho amoroso la incitará al homicidio; mas en vano: “¿Qué hacer? Sin embargo, no se puede matar a un muerto” (“*Que faire? On ne peut pourtant pas tuer un mort*” 130). La obra se cierra con esta observación desconcertante. Clitemnestra, avezada en el mundo de las sombras gracias a las visitas de su marido, confiesa a los jueces su perplejidad ante la situación con la que se enfrentará apenas haya dejado el mundo de la inmanencia. Nada hay más trascendente que la vida de un muerto.

2.2.3.4. *Apologie pour Clytemnestre* (Simone Bertière)

En la línea de Marguerite Yourcenar, esta novela (2004) supone una nueva exculpación de Clitemnestra, más radical, si cabe. Desde las nieblas del Erebo, frente a los cargos que se le imputan, solo admite uno: ha matado a su marido. Una tras otra, desmiente todas las demás inculpaciones. Ella no ha matado por lujuria o ambición de poder, ni siquiera por humillación o celos. Es una madre que venga la muerte de su hija.

El precedente lo encontramos en Sófocles y Eurípides. En la *Electra* del primero, Clitemnestra confía a su hija, reducida a esclava, que ella no tiene ningún remordimiento por el asesinato de Agamenón:

Porque ese tu padre a quien no cesas de llorar, fue el único entre todos los helenos que consintió sacrificar a tu hermana a los dioses: ¡como que no fueron tantos los dolores que por ella sufrió él al engendrarla, como yo al parirla! (ed. Alemany, 435-436).

ἐπεὶ πατήρ σός οὗτος, ὃν θρηγεῖς ἀεὶ,
τὴν σὴν ὄμαιμον μούνος Ἑλλήνων ἔτλη
θῦσαι θεοῖσιν, οὐκ ἴσον καμῶν ἐμοὶ
λύπης, ὅς ἔσπειρ', ὥσπερ ἡ τίκτους' ἐγώ
(ed. Storr, v. 530-533).

En la *Electra* del segundo, la escena se repite. Clitemnestra rememora el infausto suceso, cuando Agamenón,

engañando a mi hija so pretexto de unas bodas con Aquiles, se marchó y se la llevó de nuestra casa rumbo a Áulide, el refugio de los barcos. Allí, tras ponerla bien extendida sobre una pira, desgarró las blancas mejillas de Ifigenia (ed. Labiano, t. III: 115-116).

κεῖνος δὲ παῖδα τὴν ἐμὴν Ἀχιλλέως
λέκτροισι πείσας ᾤχετ' ἐκ δόμων ἄγων
πρυμνοῦχον Αὐλιν, ἔνθ' ὑπερτεῖνας πυρᾶς
λευκὴν διήμησ' Ἴφιγόνης παρηΐδα
(*Electra*, ed. Murray, t. II, v. 1020-1023).

En estas y otras escenas de estas y otras tragedias griegas, se multiplican las excusas de la reina; pero todas son en vano: el regicidio es un crimen, mayor aún si el móvil es la ambición o la lujuria.

No así en la *Apologie* de Simone Bertière. Precisamente aquí la protagonista no pretende exculparse ni salir airosa del juicio: persigue exponer que su crimen, si no una justificación, sí admite al menos una explicación. Esta Clitemnestra descuella entre todas por su carácter eminentemente racional. Desconfía de la magia y los augurios; frente a la superstición de los griegos, que “atribuían contrariedades y desgracias a la intervención maliciosa de fuerzas exteriores” (33), ella afirma su libertad y autonomía.

La racionalidad no está reñida con la trascendencia, si bien durante un tiempo la reina no prestó la debida atención a la segunda. Ahora se lamenta. Todo remonta a la maldición, que arriba hemos visto resumida, del escudero Mírtilo contra Pélope, padre de Atreo y Tiestes. En nuestro texto, Clitemnestra oye este incidente de los labios de una esclava, su nodriza Mélaena, poco antes de sus desposorios con Agamenón, el hijo de Atreo. La nodriza le hace entonces una advertencia tan severa como determinante sobre las implicaciones de casarse con un descendiente de Pélope:

“Ten cuidado, dijo Mélaena. Una maldición es algo peligroso. Tiene vida autónoma. Una vez pronunciada, no hay modo de conjurarla. [...] No tomes las maldiciones a la ligera, hija mía. No les gusta que se las desprecie”.

“Prends garde, dit Mélaena. Une malédiction, c’est dangereux. Ça vit d’une vie autonome. Une fois prononcé, ça ne se rattrape pas. [...] Ne traite pas les malédictions à la légère, ma fille. Elles n’aiment pas qu’on les tienne pour rien” (92-93).

Clitemnestra, joven casadera, no prestó atención al comentario, tomó los episodios sospechosos de la leyenda familiar de su marido por supercherías inconsecuentes, y se dirigió a Argólida para comenzar una nueva vida. Ahora, con la perspectiva del tiempo transcurrido, ha comprendido el alcance de aquella maldición. No se vio inmiscuida en los odios entre hermanos, ni en los festines caníbales de los hijos; el infausto suceso que había de afectarla era de un cariz más cruel aún.

Desde la costa de Áulide, donde las naves aqueas se aprestaban a surcar rumbo a Troya, su esposo Agamenón le escribió para que se acercara con su hija Ifigenia: el gran Aquiles, héroe ya en vida, deseaba desposarse con su hija. Mélaena le advierte de nuevo: “No vayas. No vayas de inmediato. Espera un poco” (143). Una vez más, hace oídos sordos: el partido es demasiado atractivo como para negarse. Apenas llegan, Ifigenia es la primera en percatarse del rostro severo del padre, y ella, Clitemnestra, monta en cólera cuando su esposo le prohíbe estar en la ceremonia. Arcas, un viejo esclavo, le desvela la razón del lúgubre recibimiento y de la severa prohibición: el proyecto de matrimonio con Aquiles no era sino un pretexto para que Ifigenia dejara la casa paterna; su destino es morir sacrificada sobre un ara a manos de su propio padre. Ya conocemos el motivo: según el adivino Calcante, solo el sacrificio de la princesa podría expiar la ofensa que Agamenón había cometido contra Artemisa.

La exigencia de la diosa de la caza podría ser considerada como un eximente de la culpabilidad del rey de los aqueos: la voluntad de los dioses exonera a los humanos. Pero Clitemnestra en absoluto da su aprobación:

como madre, se opone al filicidio, máxime cuando el fin último es recuperar a la viciosa Helena, “una mujer entregada al vicio” (150). Puestos sobre los platos de una balanza, los argumentos religiosos y políticos son ligeros frente al peso y la fuerza de la sangre.

Años más tarde, Clitemnestra, la mujer viril, mata a Agamenón con la ayuda, relativa, de Egisto. En su descargo, aduce incluso móviles religiosos: “había castigado a Agamenón de su impiedad” (230). En efecto, el sacrificio de Ifigenia no era una obligación, sino una condición. Calcante no había dicho: “sacrifica a tu hija”, sino que había revelado “a los caudillos un remedio más terrible que la tempestad misma” (ed. Brieva, t. 2: 66). Si Agamenón se oponía, los vientos del Estrimonio no cesarían y las naves no podrían zarpar. Él habría perdido todo su prestigio al mando del ejército, pero habría salvado a su hija. De modo que el oráculo de Artemisa no se impone a Agamenón como un imperativo categórico (Vernant *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* 2007, t. I: 1123), sino como una condición para la victoria. Tras la vacilación, el rey desoye la llamada de la sangre y opta por la alternativa política y militar: “¿Cómo ser yo desertor de la armada?” (ed. Brieva, t. 2: 67). Los acentos de laceración expresados por el padre (“¡ojalá sea para bien!”) son insuficientes para Clitemnestra: en su *Apologie*, la reina sostiene que no hay imperativo mayor que el de la fuerza de la sangre. No niega su crimen, lo reivindica sin pedir clemencia. Este razonamiento realza aún más el temple de la reina, dispuesta a arrostrar todas las consecuencias de su acto libérrimo. Clitemnestra se dio cuenta entonces de que ella no era sino el eslabón de la cadena de crímenes que devoraban la casa de los Atridas.

El siguiente eslabón, comenta a los jueces, fue su hijo, que la mató y fue a su vez atormentado por las Erinias. Pero, a diferencia de ella, Orestes ha sido absuelto; indignada, escucha las explicaciones de su nodriza Mélaena:

“- Reflexiona. Zeus ha permitido, incluso ha propiciado un matricidio, pero uno solo, a título excepcional, para dar un pretexto a un cambio de las reglas jurídicas. Deseaba sustraer el castigo de los crímenes de sangre a las familias para confiarlo a los tribunales”.

“- *Réfléchis. Zeus a permis, encouragé même un matricide, mais un seul, à titre exceptionnel, pour fournir un prétexte à un bouleversement des règles juridiques. Il souhaitait soustraire le châtement des crimes de sang aux familles pour le confier aux tribunaux*” (305).

Debajo de cada relato mítico subyace la función etiológica. El mito tiende a explicar, mediante una lógica simbólica, la relación entre dos mundos; lo que ocurre en el mundo sobrenatural explica lo que vemos en nuestro mundo natural. En el caso de los Atridas, además, asistimos a un meta-

mito; lo que ocurre en el otro mundo explica lo que personajes míticos ven en su mundo mítico: el perdón de Orestes, decretado por los dioses, instauro la autoridad de los tribunales para juzgar los crímenes de sangre. El derecho ancestral es sustituido por el positivo legal.

Clitemnestra está lejos, sin embargo, de aceptar este expediente: su espíritu racional no entiende que un proceso, incluso divino, pueda exonerar de sus culpas a un rey filicida y a un príncipe matricida, aunque sea con el objetivo de poner fin a una antigua maldición. El encuentro inopinado con Eurípides en el Erebo viene a poner un poco de orden: la purificación de Orestes, le explica el dramaturgo, no implicó su sanación; para curarse, el joven hubo de emprender un peligroso viaje y recuperar la estatua de Artemisa (es el argumento de *Ifigenia en Táuride*). El relato de Eurípides no modifica la percepción de Clitemnestra sobre la injusticia de los dioses y el odio a su esposo, pero modera su defensa del regicidio y la confirma en su comportamiento posterior. Hoy puede mirar fríamente su pasado:

Nadie puede cambiar nada de lo que fue. No me detendré en nostalgias vanas. No intentaré descargar mi responsabilidad sobre los dioses, el destino, la herencia, la fatalidad, las pasiones, la sociedad u otros sustitutos cómodos.

À ce qui fut, nul ne peut rien changer. Je ne m'attarderai pas en vains regrets. Je ne tenterai pas de rejeter ma responsabilité sur les dieux, le destin, l'hérité, la fatalité des passions, la société ou autres substituts commodes (329).

Estas palabras, extraídas del epílogo, son particularmente esclarecedoras. Esta apología *pro vita sua* podría prestarse a interpretaciones contrarias a lo que llevamos visto hasta aquí: como si la reina renegase de sus creencias y otras prestadas, como si abjurase de las grandes entidades del otro mundo (los dioses, el destino, la herencia, la fatalidad), rebajadas a meros impulsos pasionales o a los tópicos tan socorridos por el vulgo. Clitemnestra no reniega del otro mundo, de la divinidad o del *fatum*; simplemente los hace compatibles con su libertad femenina (“He intentado ser libre en una tierra donde las mujeres son tan poca cosa”, 328). Consciente de la dualidad del mundo, admite la compatibilidad, paradójica solo en apariencia, entre la conducta libre de una mujer en un mundo hecho por los hombres y las exigencias misteriosas del otro en el que viven los dioses. Ahí reside su fuerza, la misma que la introduce en el “panteón” de las figuras más importantes de la mitología: ha sido una mujer capaz de combinar su razón, su libertad, su creencia y su sentimiento trágico de la vida.

* * *

Ni Sartre ni Simone de Beauvoir son escritores interesados por la mitología. *Les Mouches* es un drama existencialista profundamente antimitológico: Orestes se declara un hombre sin Dios. *Le Deuxième Sexe* no retiene de los mitos sino su componente social, que se revela altamente mistificador. Sin un Dios previo al hombre, difícilmente puede sostenerse una naturaleza humana mítica. Estos dos textos no dejan de ser interesantes para nuestro estudio, al contrario: muestran de modo fehaciente y paradójico (a través de un mito profundamente marcado por la trascendencia) que estamos inmersos en la lógica de la inmanencia. Clitemnestra, en *Feux* de Marguerite Yourcenar y en *Apologie pour Clytemnestre* de Simone Bertière, sale al paso de la infamia que se cierne sobre ella desde siglos atrás para reafirmarse como mujer trágicamente libre. Su exposición de los auténticos móviles del regicidio (su amor pasional por Agamenón en la *nouvelle*, su amor maternal por Ifigenia en el *roman*) cobran sentido pleno en la perspectiva de una realidad trascendente.

2.3. Trascendencia cósmica

Este tipo de trascendencia también es primordial en nuestro estudio del mito. Como la trascendencia sagrada, por un lado admite una trascendencia esencial y la cognoscibilidad de realidades distintas de nuestra conciencia, por otro participa de ese mundo trascendente.

La denomino cósmica porque incorpora el aspecto universal. También puede recibir el calificativo de vital, biológica e, incluso, ¡existencial! Como veremos, esta trascendencia es, al menos implícitamente, atea: no profesa la creencia en un Dios o unos dioses, creador del mundo o posteriores a él, merecedor de culto o ajenos a él, a quien se destine el hombre o indiferentes a él. La sacralidad que se refiere a Dios en la trascendencia sagrada aquí se refiere al hombre y/o al mundo, al universo o al cosmos, de modo separado o fusionado.

Esta trascendencia está íntima y subrepticamente ligada con la gnosis. Esta relación es a veces consciente y, muy a menudo, sobre todo hoy, inconsciente. La gnosis en sí (la gnosis *in vitro*) no existe; tampoco es posible reducirla a un concepto abstracto o a una noción ideal, menos aún a una definición omnicomprendensiva. Existen, en cambio, pensadores gnósticos, la mayoría de ellos en los primeros siglos de nuestra era; y abundan las manifestaciones gnósticas en la Modernidad, que en la Postmodernidad adquieren independencia sin que los mismos que las profieren sepan a ciencia cierta de dónde proceden. De acuerdo con el pensamiento gnóstico, esta trascendencia es una "vía" y una "actitud"; por eso se trata de una lógica que combina la dimensión intelectual y cognoscitiva con la existencial. Precisamente de esta última nace, en el hombre, la conciencia

de malestar en un mundo inmanente en el que se siente “extranjero”, la búsqueda de la propia identidad, la nostalgia de un mundo trascendente del que se sabe exiliado, el rechazo de las contingencias de la condición humana, el menosprecio de las condiciones espaciotemporales, la rebelión para evadirse del mundo actual y encontrarse en plena posesión de sí mismo, en la verdadera vida y la completa plenitud (Puech 1978, t. I: xiv-xv).

Tras la muerte, el hombre y la mujer entran en comunión perfecta con la realidad global, en una expansión psíquica que permite el regreso al desenvolvimiento del cosmos. Solo entonces la realización completa (no la felicidad) es posible. Se entiende así que la trascendencia cósmica sea entendida como un proceso, un itinerario en el que el ser se va desprendiendo de las imágenes alienantes del mundo aparente para, finalmente, acceder al yo auténtico.

De acuerdo con toda trascendencia, la trascendencia cósmica propugna una realidad global que excede el ámbito de nuestros sentidos externos, pero que no incluye, como la trascendencia sagrada, un habitante personal. No hay un Dios o unos dioses que esperen la expiración del alma para recompensarla o castigarla. Ciertamente, en ocasiones esta trascendencia puede adoptar expresiones de tipo religioso. No cabe, sin embargo, llamarse a engaño; estas “formas secularizadas de la experiencia devocional” solo testimonian nuestra incapacidad de “escapar a las fórmulas religiosas que, entrelazadas en el tejido de nuestro lenguaje, controlan la articulación de nuestro pensamiento” (Abrams 1971: 66). Estamos tan ligados a nuestra herencia cultural (judeocristiana, grecorromana, germánica, etc.), que no sabemos hablar del bien y del mal sin mentar a Dios o al Diablo, el cielo o el infierno, la salvación o la condenación. Pero estas palabras han mutado su significado originario por otro al uso. Esta transferencia léxica presenta afinidades con la operada en el siglo xx en una teología de corte gnóstico, para la que “Satanás” solo es un símbolo de las malas inclinaciones humanas, donde la “condenación” o la “salvación” designan estados mentales resultantes del rechazo o de la acogida divinos, y donde el “infierno” o el “cielo” denotan la desesperanza o la alegría por la ausencia o la presencia de Dios (Segal 2015: 64). A pesar de su enunciación religiosa, esta trascendencia es radicalmente atea. A menudo, pero no siempre, el “vacío” creado por la ausencia de la divinidad es sustituido por un “sistema”, en la línea de la “nueva mitología” propuesta por el autor del *Systemprogramm*, o por Friedrich Schlegel (a modo de lo dicho más arriba, en el apartado de la “Inmanencia idealista”), si bien aquí se trata de una auténtica mitología, no circunscrita al marco del desarrollo inmanente del Espíritu Absoluto. Se entienden así tantos sistemas mitológicos novedosos (Golgonooza de Blake, el mundo de Cthulhu de Lovecraft...).

En nuestra época, un sistema parece haberse impuesto sobre los demás. Si lo observamos bien, el *New Age* propone un programa de correspondencias –particularmente asombrosas– con la trascendencia sagrada (cristiana o pagana): el Dios judeocristiano o los dioses paganos son sustituidos por un Dios impersonal o la divinidad, la gracia o el auxilio divino por la energía, la oración por la meditación, la relajación o el autocontrol, la metempsicosis y el orfismo por las prácticas de médium, etc. Se trata de un paradigma alternativo construido para adaptar, mediante un lenguaje neutro y plural, el marco religioso de los mitos tradicionales. Esta pluralidad es consecuente con la globalización: el mundo trascendente de las religiones mediterráneas, europeas u occidentales ha periclitado; se precisa una trascendencia sincrética, a modo de la que, en la primera mitad del siglo VII, contenía el *Franks Casket* (Becker, *passim*; Losada 2010: 447-448). Por supuesto, la tipología de los personajes difiere: los dioses, semidioses, héroes y santos del cofre medieval son reemplazados por figuras etéreas rodeadas de un halo místico. El carácter cósmico de esta trascendencia se basa en su tendencia a expandir la realidad de modo infinito, sin límites físicos ni psíquicos, diferente constitutivamente a la suma de sus partes, cual complejo holístico; de ahí que entienda y presente el universo como un gran organismo vivo o, mejor, como una infinidad de organismos vivos interconectados. La escatología religiosa o mítica (la salvación del Seno de Abrahám, el Cielo o los Campos Elíseos, la condenación del Sheol judío, el Infierno cristiano o el Tártaro heleno) ha sido sustituida por una serie de prácticas, a modo de experiencias vitales que nos conectan con la energía del cosmos. Aquí entran todo tipo de terapias: el *reiki*, los eneagramas (especialmente el Cuarto Camino), los Niños Índigo, el *Channeling*, la meditación trascendental, las Flores de Bach, los centros energéticos (Stonehenge), etc.

Entre las múltiples facetas de esta trascendencia cósmica, aquí me detendré en la que privilegia el éxodo liberador de este mundo hacia la vida auténtica en la simbiosis con el cosmos a través del ser amado (*Tristán*) y la salvación de un grupo elegido frente a nuevas fuerzas del mal (*Matrix*).

2.3.1. *Tristan und Isolde* (Gottfried von Straßburg)

A diferencia del mito del Grial, donde, además, se conjugan a la perfección las mitologías celta y cristiana (Losada “La nature mythique du Graal...” 2009), el mito originario de Tristán e Isolda no está ligado a una divinidad. En mi opinión el carácter mítico proviene en este caso de los poderes de la pócima (“*Der Minnetrank*”), presente en todas las versiones medievales. No se trata de un preparado especial cuyas hierbas, aderezadas al calor del fuego, modifiquen la percepción óptica de los amantes o provoquen una reacción química semejante a la de los estupefacientes.

No: la pócima tiene poder sobrenatural, hasta el punto de imponerles una atracción amorosa irresistible, fruto de un eclipse de su libertad (Losada *Tristán y su ángel* 10). Pasajero o permanente según las versiones, este “filtro de amor” (“*Der Liebestrank*”) no es un afrodisíaco que produzca desinhibición de los frenos naturales o eleve el nivel de las hormonas sexuales, sino que modifica íntegramente a los dos héroes: además de provocarles una percepción diferente del mundo, desencadena un cambio de su identidad y les revela la existencia de un mundo distinto del habitual. El impacto físico y psicológico es de tal dimensión que abandonan el mundo anterior (que ya no consideran su mundo) y se introducen en el nuevo (que consideran el único posible): mito cósmico. Tristán e Isolda dan el salto sobre la superficie marina, acceden al otro mundo. Este tránsito es plenamente trascendente. Hay mito.

¿De dónde puede proceder este mito, intrínsecamente extraño al marco cultural donde nace? Denis de Rougemont ha ofrecido la explicación siguiente. Existe una tendencia mística del espíritu a abordar el mundo de manera simultáneamente dualista y monista: dualista en su visión o consideración y monista en su cumplimiento o ejecución. Esta corriente niega la diversidad, propone la absorción de todo y de todos en la unidad, pretende la fusión total con un dios (si lo hay) o con el ser universal o cosmos (si no hay un dios, como en el budismo). Este pensamiento, radicalmente oriental, se ha practicado al menos una vez en Occidente: en el siglo XII, cuando triunfa la glorificación del amor pasional, irracional y doloroso, en el mito de Tristán e Iseo (*L'Amour et l'Occident* 68-74).

En efecto. Paralelamente al cristianismo, partidario del amor del prójimo, la felicidad en el matrimonio y la comunión entre el hombre y su creador, en la Edad Media corre otra corriente poético-religiosa, partidaria de que el amor entre esposos es fuente de discordia, de que la felicidad solo es posible en la unión mística. Contamos con sobrados exponentes literarios: buena parte de los trovadores del amor cortés, para quienes el amor a la dama (*domna, domina*) exige la continencia absoluta. Este particular *ars amandi* recibe nombres diversos (*fin'amors, verai'amors, bon'amors...*), expresiones del amor depurado que el poeta-vasallo siente por una dama poco accesible, debido a sus obligaciones para con el señor (*dominus-senher*); con la salvedad de que el amor platónico no puede aplicarse a todas las composiciones trovadorescas (Riquer 1975-1983, t. I: 86-91). También tenemos numerosos exponentes religiosos: la herejía cátara, expandida desde la Renania a Cataluña, partidaria de la heterogeneidad absoluta entre el Bien y el Mal (dualismo cosmogónico), de la creación del mundo, del espíritu y del alma por un demiurgo (Lucifer) y de la reintegración de todo, incluido Satanás, en la unidad del Espíritu original (monismo escatológico). La relación íntima entre catarismo, maniqueísmo, gnosticismo y budismo no necesita aclaración.

A este propósito, puede ser útil recordar lo que decía Quinet sobre la distinta concepción de la divinidad según las latitudes: “por un lado, en Oriente, el panteísmo, el dios confundido con la creación; por el otro, en Occidente, la personalidad de Dios distinta del universo” (“Des poètes épiques – De l’épopée indienne”, 122; *vid.* Brunel *Mythopoétique des genres* 166). Es decir, en nuestra cultura, Dios es irreducible al universo, no así en la oriental, donde la divinidad es, *grosso modo*, inmanente al mundo.

Ninguna de estas teorías es infalible, pero está permitido establecer una relación entre ellas y el mito en cuestión. El amor propugnado por el cristianismo y por la literatura medieval dominante es radicalmente diferente del que experimentan nuestros héroes. El suyo no solo es desmedido (tremendamente pasional y doloroso), sino mágico (motivado por el bebedizo), irracional (furiosamente espontáneo), antisistema (irreverente a las barreras sociales) y cósmico (implica la entrada en el otro mundo). El filtro que beben en común Tristán e Isolda no solo les introduce en un nuevo imaginario amoroso, diametralmente opuesto del reinante en el entorno occidental, sino que los pone en comunión con el ser universal o cosmos afín a una de las principales corrientes gnósticas de su tiempo.

El *Tristan* de Gottfried von Straßburg († 1210) se inserta plenamente en esta corriente literaria y religiosa del mito dualista de Tristán. Frente al efecto de la acción del bebedizo en las versiones normandas (Béroul limita su acción a tres años, Thomas lo convierte en símbolo de la ebriedad amorosa), esta versión en alto alemán medio lo considera un signo del destino, de una fuerza ciega que se apodera de los amantes apenas lo beben sobre el barco rumbo a Cornualles:

Cuando por fin la muchacha y el hombre, Isolda y Tristán, hubieron bebido los dos la poción, entonces hizo su aparición ese poder que roba al mundo todo su descanso, el amor, acechador de todos los corazones, quien se introdujo sigiloso en los de ellos. Antes de que se dieran cuenta, plantó allí su estandarte triunfante y sometió a ambos a su poder. Se convirtieron en un solo ser unido, ellos que antes habían sido dos y estado separados (*Tristán e Isolda* 355).

*Sobald den Trank die Magd, der Mann,
Isot gekostet und Tristan,
Hatte Minne schon sich eingestellt.
Sie, die zu schaffen macht der Welt,
Die nach allen Herzen pflegt zu stellen,
In die Herzen schlich sie den Gesellen
Und ließ, von Beiden ungesehn,
Schon ihre Siegesfahne wehn:
Sie zog sie ohne Widerstreit
Unter ihre Macht und Herrlichkeit.
Da wurden eins und einerlei
Die zwiefalt waren erst und zwei
(cap. xvi, “Der Minnetrank” 334).*

Religioso a la vez que sensual, el filtro amoroso no les hace participar mutuamente del amor, los funde en el amor. Cada uno abandona su identidad individual para convertirse en un único ser; pierden su identidad respectiva para adoptar una única identidad. El tránsito de un ser a otro marca el límite, igual que la aparición o el fin de un mundo marcan una cosmogonía o una escatología. Ahí radica el mito en esta historia:

Pero apenas bebido, el filtro de la pasión coloca a sus víctimas en el más allá de toda moral que no puede ser sino divino. De modo que el filtro, por un lado, los encadena a la sexualidad, que es una ley de vida, y, por otro, les constriñe a superarla en una *hybris* liberadora, más allá del umbral mortal de la dualidad, de la distinción de las personas. Esta paradoja, esencialmente maniquea, inspira el inmenso poema del renano.

Mais sitôt absorbé, le philtre de la passion place ses victimes dans un au-delà de toute morale, qui ne saurait être que divin. Ainsi le philtre à la fois rive à la sexualité, qui est une loi de la vie, et contraint à la dépasser dans un hybris libérateur, au-delà du seuil mortel de la dualité, de la distinction des personnes. Ce paradoxe essentiellement manichéen sous-tend l'immense poème du Rhénan (Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* 148).

Hay mito, o posibilidad de mito, en la linde de la existencia: cuando un ser se enfrenta a la muerte, a la divinidad, al sexo (como dador de vida) o a su identidad personal, una puerta se abre para la experiencia mítica.

Recordaré aquí brevemente el episodio de la *Minnegrotte*. Cansado de aguantar el infiel adulterio, el rey Marco decreta el exilio de la reina y su sobrino para que se amen como prefieran. Tristán conduce a Isolda a un lugar apartado del bosque, a dos días de viaje, a la “*fossure a la gent amant*” o “gruta de los amantes”, una caverna excavada “en la era pagana” (“*In der heidnischen Zeit*”, elocuente calificación) y dedicada a “la diosa del amor” (“*Der Göttin, Frau Minne*”). No nos llamemos a engaño: este mundo pagano y esta diosa son los heredados de la Antigüedad, sustancialmente distintos del cosmos en el que ambos quedan sumidos tras beber la pócima.

Nótese que el caballero había tomado consigo veinte marcos de oro para el sustento. Sin embargo, aunque en su lugar de destino hay “solamente desierto y tierras salvajes”, no serán necesarios, porque los amantes son autosuficientes:

Muchos se han quedado sorprendidos ante esto y sienten curiosidad y ganas de saber cómo se alimentaban Tristán e Isolda, los dos amantes, en este yermo solitario. Se lo voy a decir y a satisfacer su curiosidad. Se miraban el uno al otro, y de esto vivían. La cosecha de sus ojos era el alimento de los dos. No comían otra cosa más que amor y deseo (*Tristán e Isolda* 425).

Wohl Manchen nimmt jetzunder
Aus Neubegierde Wunder,
Zu fragen treibt ihn große Noth,
Wie doch Tristan und Isot,
Die beiden Gefährten,
Sich in der Wüste nährten.
Des will ich ihn berichten
Und seine Neugier schlichten:
Sie sahen sich einander an,
Das ernährte Frau und Mann.
Die Fülle, die das Auge trug,
Gab ihnen Nahrung genug.
Nur hoher Muth und Minne
Erquickten ihre Sinne
(cap. xxvii, "Die Minnegrotte" 480).

El amor como alimento. En la religión cristiana se relatan casos de santas y santos que, en circunstancias excepcionales, se han sustentado únicamente a base de la hostia eucarística: la comunión, alimento viático y eterno ("Yo soy el pan vivo, bajado del cielo. Si alguno come de este pan, vivirá para siempre" *Juan*, 6, 51). En el sacramento, el comulgante no pierde su identidad; sin dejar de ser él mismo, entra en comunicación, en participación o común unión ("*communio*") con Jesucristo. En el milagro cristiano, las especies materiales son transubstanciadas en especies eucarísticas: el comulgante es elevado, divinizado, pero no deja de ser él mismo. El caso que nos concierne es diametralmente opuesto. Aquí la carne se funde con el espíritu "en unidad trascendental" ("*en unité transcendente*", *L'Amour et l'Occident* 150): los amantes son "divinizados" (fundidos) por la consumación de la sustancia del amor (*ibid.*).

Esta entrada de Tristán e Isolda en el mito es real, no aparente; no se reduce al orden del conocimiento (como en la filosofía racionalista o existencialista), ni siquiera se limita al orden de la imaginación (como en la mente de tantos personales, p. ej. Don Quijote). Hay dos mundos y los amantes, gracias al rito de paso (primero el bebedizo en el mar, y ahora la gruta en el bosque), transitan de uno a otro.

2.3.2. *Tristan und Isolde* (Wagner)

La ópera de Wagner combina la trascendencia gnóstico-cósmica de su predecesor con el pensamiento existencial de corte nihilista, que conoce de primera mano.

Schopenhauer propugna una "verdad *a priori*": el mundo es, por un lado, enteramente representación y, por otro, enteramente voluntad. Frente al logicismo de Descartes y al psicologismo de Berkeley, el filósofo de Danzig sostiene (como fruto de su familiaridad con la sabiduría hindú) que el

conocimiento de la materia no es esencialmente independiente de la percepción mental: existencia y perceptibilidad son términos intercambiables. Al idealismo trascendental de Kant (incapacidad de conocer la cosa “en sí” e inexistencia de los objetos al margen de nuestro pensamiento), Schopenhauer añade una apreciación crucial: el fenómeno es el mundo como representación y la cosa “en sí” es la voluntad. Por consiguiente, la realidad intuida en el espacio y en el tiempo (la realidad empírica) es representación condicionada por el sujeto, posee una “idealidad trascendental” (*El mundo como voluntad y representación*, I, 1, § 5: 97). Esta trascendencia legitima el rechazo de la realidad del mundo externo como independiente del sujeto.

En su célebre carta a Liszt (16 dic. 1854), Wagner rinde tributo a Schopenhauer: gracias a la lectura de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ha podido percatarse de su engaño, de su falaz apego “a la esperanza de la vida” (*Wagner on Music and Drama* 271). Su ópera *Tristan und Isolde* (1865) es el mejor reflejo del hallazgo. Particularmente elocuente es la escena del barco en que los jóvenes, por error de Brangäne, beben el filtro amoroso en lugar del filtro mortal. Estrechamente unidos, ambos descubren de inmediato que el mundo externo es pura falsedad. Isolda reconoce que su vergüenza era pura ensoñación, que su furor era absurdo. Tristán comprende que todo era “¡Malicioso artificio de un encanto engañoso!” (“*Trügenden Zaubers/tückische List!*”, I, 1995: 120). En la voluptuosidad del abrazo amoroso, ella y él declaran de consuno que el mundo se reduce a ellos: “¡Solo tengo conciencia de ti,/suprema alegría de amar!” (“*Du mir einzig bewußt,/höchste Liebeslust!*” 121). El resto del mundo, humano y material, no solo ha dejado de interesarles: ya no existe.

A este propósito, es sintomática la reacción de los héroes apenas arriban a la costa. Todos, la tripulación sobre el barco y el pueblo sobre la orilla, cantan la gloria del rey Marke mientras el fiel Kurwenal describe la escena: ricamente escoltado, el rey se acerca al encuentro de su futura esposa. Pueblo y espectadores, incluido Marke, solo ven el mundo de las apariencias, de los honores soberanos y la vanagloria: el mundo de la representación. No así Tristán que, desconcertado, levanta los ojos y pregunta: “¿Quién se acerca?” A la respuesta de su amigo (“¡El rey!”), Tristán exclama: “¿Qué rey?” (“*Welcher König?*” 123). El paladín no reconoce ningún poder terreno, ninguna autoridad, ninguna manifestación externa: solo existe su amor por su amada y el amor de su amada por él. Simultáneamente, Isolda experimenta semejante situación; perpleja, pregunta a su gobernanta: “¿Dónde estoy? Entonces, ¿estoy viva?” (“*Wo bin ich? Leb’ ich?*”). La princesa se creía muerta. Ambos amantes habían entrado en el único mundo posible, el de la pasión amorosa en identidad comunitaria; se habían abandonado a la consciencia trascendente de sí mismos, con la esperanza de estar muertos, es decir, eternamente unidos. Sobresaltados

y contrariados, se rebelan a la idea de regresar a la perfidia del mundo exterior.

De manera soberana, Nietzsche comprendió el alcance de este vitalismo, que no dudó en aplicar a su particular visión de la estética. Forma parte del acervo común su exposición del origen de las artes. Dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dionisio, son los representantes vivientes e intuitivos de los dos mundos artísticos: el primero es la “magnífica imagen divina del *principium individuationis*”, es decir, de las formas de conocimiento de la apariencia (el “principio de individuación” proviene, justamente, de Schopenhauer, que designa así el espacio y el tiempo, formas de singularización de lo que es, en principio, idéntico). Concretamente, el tiempo es la imagen divina de la “infracción” del principio de individuación, conducente al “espanto” (otro término prestado de Schopenhauer), al “éxtasis delicioso”, a la “embriaguez” y al “completo olvido de sí” (*El nacimiento de la tragedia* 44-45). La antítesis entre el dios del arte plástico y el dios del arte musical pone de manifiesto que este no es reflejo de ninguna apariencia, como lo es aquel (el arte apolíneo es el arte de las formas), sino reflejo inmediato de la voluntad misma. Frente a la universalidad dionisiaca (placer desenfrenado conducente a la aniquilación de uno mismo), la magia apolínea (imagen, concepto, doctrina ética, excitación simpática) provoca una ilusión en el hombre, que se imagina, en su engaño, captar con el pensamiento el núcleo vital contenido en las imágenes del mundo.

Nietzsche había comprendido a Schopenhauer y a Wagner. Así lo corroboró el músico en una carta en la que confiaba al filósofo que su *Nacimiento de la tragedia* era el único texto que expresaba en palabras lo que él componía en notas. En otra carta, su mujer Cosima confesaba al filósofo que su ensayo respondía a todas las “preguntas subconscientes” de su ser y, tras agradecerle que citara explícitamente la ópera de su marido, le revelaba que en *Tristán e Isolda* había “sentido muy vivamente la idea de destrucción a través de la música y de la salvación a través del drama” (*The Nietzsche-Wagner Correspondence* 96), como Nietzsche mismo las describe en su ensayo.

Estamos ante una serie de pensamientos graves: la necesidad de liberarse de las ataduras de esta vida para vivir la plena voluptuosidad del mundo, el desvelamiento de la mentira de las apariencias para acceder a la verdad del mundo, la elección de la muerte para liberarse del mal encarnado en el mundo. ¿Quién aceptaría esta propuesta? Una corriente burguesa se empeña en reducir *Tristan und Isolde* a una historia de amor, al “mito” de la atracción irresistible entre dos amantes, al imperativo de la liberación amorosa por encima de barreras monárquicas y jerárquicas; pero estas sublimaciones no pasan de interpretaciones reduccionistas del

mensaje envuelto en el libreto y la música. Mil eufemismos no borran una realidad. La proposición wagneriana da al traste con el tabú de lo “políticamente correcto”. La invitación es tan audaz que linda con la cristiana (“Quien quiera salvar su vida, la perderá; pero quien pierda su vida por mí y por el Evangelio, la salvará”, *Marcos*, 8, 35), con la salvedad del dualismo radical. Según Jesús, el mal no está en el mundo, sino en el corazón del hombre (“Porque del corazón salen las intenciones malas, asesinatos, adulterios, fornicaciones, robos, falsos testimonios, injurias. Eso es lo que contamina al hombre”, *Mateo*, 15, 19-20); y ese mal del hombre se transmite al mundo, al demonio y a la carne. Según Wagner (y los gnósticos, esenios, maniqueos, cátaros, albigenses, jansenistas, iluministas, etc.), solo unos elegidos, preservados del mundo, son puros, porque el mundo es radicalmente malo. Wagner propugna el abandono del mundo, pero no al modo de un ermitaño (que huye al yermo) o de un asceta (que mortifica su cuerpo), sino la desaparición física, la muerte como camino para la redención psíquica que procura la comunión de los amantes en una sola identidad:

[Wagner] ha cantado la Noche de la disolución de las formas y los seres, la liberación del deseo, el anatema sobre el deseo, la gloria crepuscular, inmensamente quejosa y feliz del alma salvada por la herida mortal del cuerpo.

[Wagner] a chanté la Nuit de la dissolution des formes et des êtres, la libération du désir, l'anathème sur le désir, la gloire crépusculaire, immensément plaintive et bienheureuse de l'âme sauvée par la blessure mortelle du corps (L'Amour et l'Occident 248-249).

Podía haber pronunciado su tesis de manera filosófica, pero lo ha hecho de modo poético y musical.

El héroe Tristán, antes esclavizado por el mundo de la caballería cortesana (mundo racional y figurado, mundo de la claridad apolínea), trasciende más allá de los velos de las apariencias vanas y se entrega al amor mortífero (mundo irracional no figurado, mundo de la oscuridad dionisiaca). Sobre su lecho, el moribundo entra en súbito éxtasis ante la pronta llegada de Isolda. Incapaz de soportar tanta felicidad, se entrega a la muerte: arranca los vendajes que preservan sus heridas, observa, exultante, cómo brota su sangre y cómo se apaga la antorcha de luz (la vista de sus ojos), *leitmotiv* de los encuentros nocturnos con su amada. Estamos ante un suicidio voluntario que consume su destino y deja el camino expedito para el auténtico amor sin las cortapisas terrenas, corporales y biológicas.

Isolda estaba destinada a llegar tarde. Se niega a asumir la pérdida de Tristán, desea compartir la noche con su amado, ruega que “la claridad de la vida se apague sobre ambos reunidos” (“*uns beiden vereint/erlösche*

das Lebenslicht!" 1995: 176-177). Apenas comprueba que tiene en sus manos un cadáver, llora su exilio en este mundo. Una vez repuesta, entra en un nuevo éxtasis que la capacita a descubrir la auténtica realidad que observan sus ojos de vidente: Tristán, cada vez más luminoso, se eleva a los cielos y brilla entre las estrellas (*"Immer lichter/wie er leuchtet,/sternumstrahlet/hoch sich hebt?"* 1995: 183), en una escena de "silencioso crepúsculo" (*"Leise Abenddämmerung"*, indica elocuentemente la partitura, mientras los violines y las violas aumentan su suavidad y dulzura –*"immer sehr weich"*, "dolce" – 1973: 636-637). La reina ve más de lo que nosotros vemos. Ella discierne (acompañada por un trémolo y un crescendo de violines y violas), a través de los falsos velos de este mundo, a su amado, dulce y sereno, respirar deliciosamente. Esta exhalación de Tristán es musical, una "melodía sutil y maravillosa, exquisita y lánguida" que se infiltra dulcemente en su ser para llevar consigo a Isolda por los aires invisibles (como la invitan los chelos –*"morendo"*– y las notas en aumento de los instrumentos de viento –*"molto cresc."*– 1973: 644-645), y confundirse, embriagada y privada de conciencia, en el flujo de la respiración universal (*"In dem wogenden Schwall,/in dem tönenden Schall,/in des Welt-Atems/wehendem All –/ertrinken,/versinken – unbewußt – höchste Lust!"*).

Nada concuerda en este final con lo que el espectador ha presenciado: el combate entre Melot y Tristán, el suicidio del paladín, la sangre que brota a borbotones por la herida desgarradora: Isolda trasciende nuestro mundo y accede al otro, donde está su amado. Su propia muerte es la condición necesaria y deseada para compartir con Tristán la completa fusión de ambos en el hálito universal. Escatología particular, el mito de Tristán e Isolda es paradigma del tránsito entre dos mundos gracias al rito de paso simbolizado primero en el filtro amoroso y después en la muerte liberadora.

2.3.3. El universo Matrix (The Wachowskis)

Las tres entregas de *The Matrix*, de los hermanos Larry y Andy Wachowski, están organizadas en torno a una trama sofisticada: un grupo de rebeldes entabla una guerra a la desesperada contra las máquinas inteligentes que explotan a la humanidad. La saga ha cosechado un éxito inmensamente popular. La crítica de masas ha señalado la conjunción de los aciertos cinematográficos (los efectos especiales, el universo ciberpunk, el argumento de ciencia ficción, la tipología de acción "Hong Kong"). La crítica más exigente ha detectado los mensajes económicos y filosóficos (la angustia por la carencia de energía, la libertad amenazada por las máquinas y por el conocimiento virtual). Aquí nos fijaremos en las implicaciones mitológicas de la franquicia.

Una vez más, la mitocrítica no puede conformarse con identificar los motivos, temas o personajes míticos o susceptibles de acarrear una carga mítica (señalaré algunos más abajo). Un análisis mitológico convincente debe situarlos dentro de un sistema mítico, permitir clasificarlos en una tipología. El objetivo de la mitocrítica no es la tipología en sí, pero una correcta inserción de los mitos en una clasificación coherente disipa todas las dudas sobre su auténtica comprensión. “La tipología es anterior a la definición” (“*la typologie est antérieure à la définition*”, Barthes, “La division des langages” 2002, t. 4: 355). En el caso que nos ocupa, es indispensable distinguir el mito de la “ganga” mítica. En concreto, aquí hay un mito falso y dos sistemas míticos.

2.3.3.1. El falso mito de *Matrix*

Se impone salir al paso del pretendido mito de *Matrix*. La distopía futurista del argumento, por importante e innovadora que sea, en sí no es mítica. El mundo percibido por los humanos no corresponde a la realidad, sino a la fantasía, a la realidad virtual que los programas hacen discurrir por sus mentes; se podría hacer un paralelismo con el mundo caballeresco imaginario de Don Quijote: no existe, es solo producto de su imaginación. La diferencia estriba en el origen del mundo imaginario. En *Matrix*, es informáticamente inoculado en los humanos conectados a los programas (“*the sentient programs*”), que utilizan el calor y la actividad eléctrica de los humanos como fuente de energía (“*power plant*”); en el *Quijote*, sin embargo, ha sido provocado por las lecturas desmedidas del personaje de La Mancha. En ambos casos, el mundo imaginario es fruto de la fantasía. Ese mundo virtual es inmanente al personaje; no hay dos mundos netamente distintos, de los cuales uno sea trascendente: no hay mito.

2.3.3.2. La trascendencia mítica sagrada de *Matrix*

Vengamos a la situación propuesta en la primera parte (*The Matrix*, 1999): el alias del hacker *Thomas Anderson*, *Neo*, de por sí harto evocador, es el anagrama de *One* (el Elegido), que se enamora de *Trinity* y come galletitas revitalizadoras (a modo de hostias), preparadas por el Oráculo (la pequeña mujer amable y espiritual), programa inteligente que compensa la fuerza ejercida por el Arquitecto en *Matrix*. Este mero apunte da una idea de las concomitancias entre los personajes de la historia y las personas de la Trinidad cristiana, por muy adulteradas que aparezcan las identidades.

El argumento de la segunda entrega (*The Matrix Reloaded* 2003) está centrado en la negación de una fuerza ciega (el azar) y la lucha entre las dos fuerzas que rigen el universo (el destino y una inesperada “providencia” a la que alude *Morpheus* en la 1ª entrega). Precisamente porque no hay Dios en este universo (la única referencia en este film es la nietzscheana

declaración de Neo: “*God is dead!*”), sorprenden la oración y la acción de gracias (“*opening prayer*”, “*let us give thanks*”) propuesta por el consejero Hamann ante el pueblo de Sion durante la reunión del templo (“*the temple*”), en la que se rinde homenaje a los muertos, y que precede a la batalla, punto crucial de un recomienzo o un final, de una cosmogonía o un apocalipsis (*The Matrix Reloaded*).

Particularmente sintomática es la presencia de los programas “anómalos” que Neo asegura desconocer y que el Oráculo le descubre:

- Seguro que has oído hablar de ellos. Cada vez que oyes que alguien ha visto un fantasma o un ángel. Cada historia que oyes de vampiros, hombres lobo o alienígenas, es el sistema asimilando algún programa que está haciendo algo que no debería hacer.

- *Course you have. Every time you've heard someone say they saw a ghost, or an angel. Every story you've ever heard about vampires, werewolves, or aliens is the system assimilating some program that's doing something they're not supposed to be doing* (Part 4, seq. 78; <http://www.matrixfans.net/>).

Estos programas no están dañados, al contrario, actúan como auténticos piratas informáticos diseñados para averiar el sistema: desvelan a los humanos la existencia de un mundo diverso del controlado por Matrix donde habitan toda clase de criaturas (espirituales, monstruosas o procedentes de mundos extraños), y testimonian de esta manera que no todo se acaba en el exiguo mundo de las máquinas. Curiosa manera de revelar la realidad: a través de los mitos antiguos, medievales y modernos. Los seres del mundo trascendente son una “anomalía” que devuelve su verdad al mundo dominado por la mentira.

Fijémonos también rápidamente en la tercera secuela, *The Matrix Revolutions* (2003). En la visita de tres protagonistas al club del magnate Merovingian (hacía falta una catábasis a los infiernos), este exclama con voz sarcástica:

“El hijo pródigo regresa. «*L'ange sans ailes*». ¿Vienes a recoger el botín, Seraph?”

“*The prodigal child returns. L'ange sans ailes* [Trans: *The angel without wings*]. *Are you here for the bounty, Seraph?*”

En la Biblia, todo ángel (etimológicamente “mensajero”) está relacionado con la palabra, particularmente en *Isaías*, donde un serafín toca la boca del profeta con una brasa (vi, 6). Se entiende mejor así que en esta escena, Seraph, portador de las instrucciones del Oráculo, lleve la voz cantante.

Esta terminología y estos referentes, obviamente, son deudores de la trascendencia mítica sagrada: griega (Morpheus, Oracle, Niobe), judía (Sion, Seraph, la unción del Elegido), e incluso cristiana (Trinity).

2.3.3.3. La trascendencia cósmica de *Matrix*

Por si fuera poco, hay otro mundo, también trascendente respecto al mundo de los humanos conectados a los programas: el mundo de la trascendencia cósmica, aquí cristalizado en el mundo de las máquinas.

En efecto, “por encima” de los humanos esclavizados (“las plantas de energía”) –todos con nombres de la tradición occidental–, se encuentra el mundo de los programas que los esclavizan; son dos mundos irreducibles entre sí. Con las ruinas de Chicago sobresaliendo de una tierra desértica, Morfeo explica a Neo cómo se originó el dominio del mundo mecánico:

Todo comenzó al principio del siglo XXI, con el nacimiento de la inteligencia artificial, una conciencia singular que generó toda una raza de máquinas. Al principio, solo querían ser tratadas como iguales, gozar de los mismos derechos inalienables que los hombres. Pero, se les diera lo que se les diera, nunca era suficiente.

It started early in the twenty-first century, with the birth of artificial intelligence, a singular consciousness that spawned an entire race of machines. At first all they wanted was to be treated as equals, entitled to the same human inalienable rights. Whatever they were given, it was not enough (The Matrix).

De ahí la guerra, las explosiones que se oyen durante el diálogo, y el momento crítico, cercano a la aniquilación, en el que se encuentra la trama. Siempre igual: donde hay una cosmogonía o una escatología, ahí hay mito. Fijémonos en que, en la superficie, por encima del mundo de Sion, se desarrolla un mundo dispar del humano. Más que la localización (por sí misma elocuente), importa la distinción radical entre ambos mundos, ambos inteligentes, pero uno humano, otro no humano. Dualidad de mundos, dualidad de modos de ser; el mundo de las máquinas es trascendente respecto al de los hombres. Veamos algunos de los elementos fundamentales de este mundo y su trascendencia cósmica.

En el sistema regido por el Arquitecto (primera causa del universo según la doctrina masónica), no hay un Dios personal: ¿a qué deidad está consagrado el templo de *The Matrix Reloaded*?, ¿a quién rezan antes de la batalla?, ¿a quién dan gracias? En vano buscaríamos una respuesta. La moral ocupa un lugar indiscutible, pero es de signo oriental: asistimos a la complementariedad de las fuerzas opuestas (el *ying* y el *yang*), ambas necesarias para el equilibrio total del universo (es sintomático que, en la tercera entrega, Oráculo lleve pendientes que representan un símbolo similar al *taijitu* del taoísmo). Junto a la moral, la creencia sentimental, algo

que no depende de la razón, de la mente, ni siquiera de los sentidos, sino solo de las emociones, como profesa Morpheus en su diálogo con One: "Creo en las cosas con mi corazón" (*"I believe them [things] with my heart"*, *The Matrix*, esc. 78). Para su cumplir su misión, One necesita de médiums: no solo el socorrido Oráculo, sino también los niños rapados (variante de los Niños índigo) que One encuentra en la habitación de la Sacerdotisa (Priestess), varios de ellos inmersos en profunda "meditación", pero todos exhalando una especie de calma Zen (*"All of them exude a kind of Zen calm"*, *The Matrix*, esc. 79). Uno de ellos, al final de una sesión de ilusionismo, le confía: "Trata de entender la realidad. [...] No es la cuchara la que se dobla. Eres tú" (*"Try to realize the truth. [...] It is not the spoon that bends. It is only yourself"*); es una lección encaminada a mostrarle que el mundo material no es sino una proyección de nuestros planes mentales, siempre de acuerdo con las tradiciones orientales. ¿Qué es, entonces, la realidad? Neo mismo se lo puede preguntar: su encuentro con el Arquitecto en *The Matrix Reloaded* tiene lugar después de cinco ciclos (*"iterations"*) previos, es decir, en su sexta reencarnación: ¿era él, no era él? Si hay una cuestión central en la mitología oriental, es esta: ¿qué es la realidad?, ¿qué soy yo? Trascendencia cósmica, por lo tanto, pero invertida, como conviene a una distopía: frente a la interconexión estelar de esta trascendencia, en *Matrix* la conexión de los humanos con la central de energía supone una tara, al tiempo que la desconexión voluntaria de One anuncia, de acuerdo con la profecía, el comienzo de la victoria frente a Matrix: significa el despertar de un tiempo nuevo hacia la liberación del mundo opresivo de la materia, simbolizada por las máquinas, frente a la pureza del mundo natural, espontáneo y espiritualizado que anuncia el advenimiento de una nueva época.

3. Conclusiones

Ciertamente los existencialismos, los de ayer y de hoy, son naturalmente antimíticos. Sin embargo, por diversos motivos, retóricos, las más de las veces, recurren al mito. Su estudio es sumamente útil en mitocrítica porque muestra, por relación de oposición, la inmarcesible necesidad de la trascendencia incluso en una sociedad dominada por la lógica de la inmanencia.

La trascendencia, por su lado, respira a pleno pulmón en los textos propiamente míticos, abiertos a una realidad independiente de los procesos de conciencia existencialistas y fenomenológicos.

Esta apertura a la trascendencia no exige su aceptación por parte de los personajes. Todos los casos de figuras son posibles. El personaje puede asumir la existencia de otro mundo y comportarse en consecuencia; o

puede ser incoherente con ese mundo cuya existencia afirma (Don Juan en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina); o puede, incluso, rechazar esa trascendencia (Dom Juan en la obra homónima de Molière). La trascendencia, sin duda, no existe en abstracto, sino en los personajes, pero un texto centrado en un personaje “inmanente” no contradice la regla general; antes bien, confirma la atmósfera trascendente en la que vive una sociedad o un grupo social en el que ese personaje está inmerso.

La apertura a la trascendencia sí exige, no obstante, que el hecho extraordinario trascendente afecte, de alguna manera, a uno o varios de los personajes. Al afectar a los personajes, más aún cuando se trata de los protagonistas, la trascendencia funciona como elemento de soporte fundamental de la estructura textual, en basamento de la historia mítica. Este carácter basal de la trascendencia no está reñido con su papel en la trama: en las obras míticas, el mundo trascendente opera de manera muy activa en el mundo humano; la historia de los Atridas no admite dudas a este respecto. Ciertamente las teorías de la religión natural, tan exitosas en la Ilustración, proponen una divinidad distante, pasiva, desentendida de lo que acaece entre el mundo humano. Bastaría hacer un recuento de sus historias para constatar que, paradójicamente, en su mayoría son religiones antimíticas. La trascendencia soporta y penetra las historias tornándolas míticas.

Obras citadas

Textos

Apolodoro. *Biblioteca mitológica*, Julia García Moreno (ed.) Madrid: Alianza Editorial, “Clásicos de Grecia y Roma”, 1993.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. París: Gallimard, “Folio Essais”, 1949/1976.

Bertièrre, Simone. *Apologie pour Clytemnestre*. París: Éditions de Fallois, “Livres de Poche”, 2004.

Esquilo. *Agamemnon, Libation Bearers, Eumenides*, in *Aeschylus*, Herbert Weir Smyth (ed.). Cambridge (MA), Harvard University Press-Londres, William Heinemann, 1926, t. 2. <http://www.perseus.tufts.edu>.

– *Las siete tragedias*, Fernando Segundo Brieva Salvatierra (tr.). Madrid: Hernando, 1942, 2 vol.

Eurípides. *Euripidis Fabulae*, Gilbert Murray (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1913, vol. 3.

- *Tragedias*, Juan Antonio López Férez (ed. t. I) y Juan Miguel Labiano (ed. t. II-III). Madrid: Cátedra, “Letras universales”, 1998-2000, 3 vols.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, notas de Joachim Angst y Fritz Hackert. Stuttgart: Philipp Reclam, 2001.
- Montherlant, Henry de. *Don Juan ou la mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Gabriel Matzneff (pref.). París: Gallimard, 1972.
- Pessoa, Fernando. *Mensagem. Mensagem*, Eduardo Lourenço (pres.), Jesús Munárriz (ed.). Ediciones Hiperión, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos, suivi de Les Mouches*. París: Gallimard, “Folio”, 1947.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*, Stanley Wells & Gary Taylor (eds.). Oxford: Clarendon Press-Oxford University Press, 1988.
- Sófocles. *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes*, F. Storr (ed. & tr.). Londres & Nueva York: William Heinemann Ltd. & The Macmillan Company, 1913. <http://www.perseus.tufts.edu>.
- *Obras completas*, José Alemany Bolufer (tr.). Buenos Aires: El Ateneo, 1957.
- Straßburg, Gottfried von. *Tristan und Isolde*, Karl Simrock (tr.). Berlín: Tredition Verlag, 2012.
- *Tristán e Isolda*, (contiene también la versión de Eilhart von Oberg), Victor Millet (ed.), V. Millet y Bernd Dietz (tr.). Madrid: Siruela, 2001.
- Yourcenar, Marguerite. *Feux*. París: Gallimard, “L’imaginaire”, 1974.
- (The) Wachowski Brothers. *The Matrix*. Warner Bros Pictures, 1999-2003. <http://www.matrixfans.net>.
- Wagner, Richard. *Tristan und Isolde. In Full Score*, Felix Mottl (ed.). Nueva York: Dover Publications, 1973 (Leipzig, C. F. Peters, 1911).
- *Tristan und Isolde*. Hamburgo: Teldec Classics International, 1995.

Crítica

- Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1973.
- Alexandre-Bergues, Pascale. “Clytemnestre”, *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.). París: Éditions du Rocher, 2002.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, Éric Marty (ed.). París: Éditions du Seuil, 2002, 5 vols.
- “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, *Communications*, 16, 1970, 172-223.
- Becker, Alfred. *Franks Casket. Zum Runenkästchen von Auzon*, en *Regensburger Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik* (Regensburg), 5, 1973.

- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nueva ed. París: Éditions du Seuil, "Points Essais", 1998.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: Presses Universitaires de France, 1992.
- (ed.). *Mythes et littérature*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- (dir.). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. París: Éditions du Rocher, 1999.
- *Mythopoétique des genres*. París: Presses Universitaires de France, "Écriture", 2003.
- "Entrevista", *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica*, 1, mayo de 2014. <http://www.asteriamyth.com/>.
- Caillois, Roger. *Le Mythe et l'homme*. París: Gallimard, 1938.
- Calame, Claude. *Qu'est-ce que la mythologie grecque?* París: Gallimard, "Folio-Essais", 2015.
- Campanella, Hebe N. "De la tragedia griega al teatro existencialista francés: resignificación del mito de Orestes", *La literatura comparada, hoy. Tercer coloquio internacional de literatura comparada*, Buenos Aires (8-10 sept. 2005). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, Martha Vanbiessem de Burbridge y Mónica Jongewaard de Boer, 2007, 123-128.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, en *Œuvres*, Raphaël Enthoven (pref.). París: Gallimard, "Quarto", 2013.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 2: *Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.
- De Rougemont, Denis. *L'Amour et l'Occident*. París: Plon, "Bibliothèques 10/18", 1972 (ed. definitiva).
- Eliade, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. París: Gallimard, "Idées", 1969 (nueva ed.).
- Frege, Gottlob. *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*, Luis M. Valdés Villanueva (ed.). Madrid: Tecnos, 1998.
- Frye, Northrop. *Words With Power. Being a Second Study of "The Bible and Literature"*. Nueva York (NY): Harvest/HBJ, 1990.
- García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía* (1938). Madrid: Encuentro, "Filosofía", 2000.
- Gimber, Arno. "Mito y mitología en el romanticismo alemán", *Mito y mundo contemporáneo*, José Manuel Losada (ed.). Bari: Levante, "Kleos", 2010, 37-46.
- González Etxebarria, Juan. "Mitos en crisis: la crisis del mito o la supervivencia del eterno retorno", *Myths in Crisis. The Crisis of Myth*,

- José Manuel Losada & Antonella Lipscomb (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, 345-357.
- Gouhier, Henri. *Le Théâtre et l'existence*. París: Vrin, 1997.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, libro 1, *Introducción general a la fenomenología pura*, Antonio Ziri6n Quijano (ed. y tr.). Méjico: Fondo de Cultura Econ6mica, 2013.
- *Investigaciones l6gicas*, Manuel Garc3a Morente y Jos6 Gaos (tr.) (1929). Madrid: Alianza Editorial, “Ensayo”, 1999, t. 1. (“Expresi6n y significaci6n”).
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*, Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (eds.). Cambridge, MA y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987 (“Linguistics and Poetics”, 1958).
- Jeannelle, Jean-Louis. *Jean-Paul Sartre. “Les Mouches”*. Rosny: Br6al, 1998.
- Kant, Immanuel. *Cr3tica de la raz6n pura*, Pedro Ribas (ed.). Madrid: Santillana, “Los cl3sicos Alfaguara”, 1998.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Te6filo de Loyola (tr.). Barcelona: Paid6s, 2006 (*Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and other Cultures*, Cambridge University Press, 1970).
- Lilar, Suzanne. *Le Malentendu du “Deuxi6me Sexe”*. París: Presses Universitaires de France, 1969.
- Llano, Alejandro. *Gnoseología*. Pamplona: EUNSA, “Iniciaci6n Filos6fica”, 2003 (1983).
- Losada, Jos6 Manuel (ed.). “El sentimiento trágico en el teatro cl3sico franc6s: el caso de Ph6dre”, *Revista de Filología Francesa: Th6l6me* (Madrid), 4 (1993), 101-118.
- *Tristán y su ángel. Diez ensayos de literatura general y comparada*. Kassel (Alemania): Reichenberger, “Problemata literaria”, 1995.
- “Paradigmas e ideolog3as de la cr3tica mitol6gica”, *Amaltea. Revista de Mitocr3tica*, 0, 2008, 39-62.
- “La nature mythique du Graal dans *Le Conte du Graal* de Chr6tien de Troyes”, *Cahiers de Civilisation M6di6vale* (Poitiers), 52, 1, 2009, 3-20.
- “Mitolog3a: «hacia» la Edad Media; el sincretismo mitol6gico”, *Mito y mundo contemporáneo*, Jos6 Manuel Losada (ed.). Bari: Levante, “Kleos”, 2010, 445-464.
- “Myth and Extraordinary Event”, *International Journal of Language and Literature*, Nueva York, NY, 2, 2 June, 2014, 31-55.
- *Nuevas formas del mito. Una metodolog3a interdisciplinar*. Berl3n: Logos Verlag, 2015.

- Malthus, Thomas Robert. *An Essay on the Principle of Population*. Roger Chew Weightman, 1809, 2 vol.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual (tr.). Madrid: Alianza Editorial, "El libro de bolsillo", 1973.
- Pièce (dé)montée*, 140, janvier, 2012, 1-37. <http://crdp.ac-paris.fr/>.
- Puech, Henri-Charles. *En quête de la Gnose*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1978-1979, 2 vol.
- Quinet, Edgar. "Des poètes épiques - De l'épopée indienne", *Revue des Deux Mondes*, 3, 1840, 116-135.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta, 1975-1983, 3 vols.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, "Idées", 1940.
- *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1943.
 - "La transcendance de l'égo": esquisse d'une description phénoménologique", *Recherches Philosophiques*, 6, 1936/37, Sylvie Le Bon (ed.). Paris: Vrin, 1965.
 - *Critique de la raison dialectique. (Précédé de) Questions de méthode*, ed. Arlette Elkäim-Sartre. Paris: Gallimard, 1960-1985, 2 vols.
 - *Situations, X. Politique et autobiographie*. Paris: Gallimard, 1976.
 - *El ser y la nada. Obras completas*, Juan Valmar (tr.). Madrid: Aguilar, "Biblioteca de autores modernos", 1982, t. III.
 - *L'Existentialisme est un humanisme*, Arlette Elkäim-Sartre (ed.). Paris: Gallimard, "Folio Essais", 1996.
- Schelling, Friedrich Wilhelm. *Einleitung in die Philosophie der Mythologie, en Sämmtliche Werke, Zwölfte Abtheilung, Erster Band*, Stuttgart-Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1856. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10046901_00001.html.
- *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Jean-François Courtine & Jean-François Marquet (tr.). Paris: Gallimard, 1998.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Roberto R. Aramayo (ed.). Madrid: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Segal, Robert. "The Challenge to Myth from Religion", *Myths in Crisis. The Crisis of Myth*, José Manuel Losada & Antonella Lipscomb (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, 63-70.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar: Straus and Giroux, 1978.

- Vernant, Jean-Pierre. "Tragédie", *Dictionnaire des genres et notions littéraires*.
París: Encyclopædia Universalis & Albin Michel, 1997, 830-839.
- *Œuvres. Religions, rationalités, politique*. París: Éditions du Seuil, 2007, t. 1.
- Wagner, Richard *The Nietzsche-Wagner Correspondence*, Elizabeth Foerster-Nietzsche (ed.), Caroline V. Kerr (tr.), H. L. Mencken (intr.). Nueva York: Boni and Liverlight, 1921.
- *Wagner on Music & Drama. A selection from Richard Wagner's prose works*, Albert Goldman & Evert Sprinchorn (eds.), H. Ashton Ellis (tr.). Londres: Victor Gollancz Ltd., 1970.

Resúmenes - Abstracts

**Un mito para los niños de hoy:
el viaje de Dante en la *Divina Comedia***

**A Myth for the Kids Today:
Dante's Journey in *Divine Comedy***

ROSA AFFATATO

Resumen

La presente contribución quiere proponer un análisis de versiones de la *Divina Comedia* adaptadas a la literatura infantil. El punto de partida es una versión del siglo XIX en inglés, analizada por V. Jewiss, para llegar a otras más recientes en español, francés e italiano. En ellas se pone de relieve el tema del viaje utilizado con finalidad educativa, considerando la *Divina Comedia* como viaje ultra terrenal hecho en estado de ensueño, y por eso comparable a un viaje a través del inconsciente, hacia una experiencia del proceso de crecimiento e individuación.

Abstract

The aim of the present contribution is to analyze some versions of the *Divine Comedy* adapted to children's literature. The starting point is the 19th century English version by V. Jewiss, and the study continues up to more contemporary versions in French, Spanish and Italian, in order to emphasize the archetypal theme of the journey used with an educational function. Considering the *Divine Comedy* as an extramundane journey made in a state of dream, it is comparable to a journey through one's unconscious towards the experiences of growing up and individuation.

Jardines mitológicos y literarios en Homero y otros testimonios modernos

Mythological and Literary Gardens in Homer, and Other Modern Testimonials

MERCEDES AGUIRRE CASTRO

Resumen

En este estudio sobre la relación entre jardín y mitología se parte de las descripciones de Homero en la *Odisea* de los jardines de Calipso y Alcínoo que configuran la idea de un jardín “encantado”, de características extraordinarias y en cierto modo sobrenaturales. Este tipo de jardín tendrá un desarrollo posterior en determinadas descripciones literarias, desde Boccaccio a Hawthorne. La relación entre jardín y mitología se manifiesta en las representaciones de figuras mitológicas como adorno de jardines y grutas, ya presentes en los jardines de época romana y que después se convertirán en presencia obligada en los jardines renacentistas y barrocos. El jardín, convertido en imagen del paraíso, lugar para el placer y a veces para el amor, se deja habitar y “encantar” por figuras y escenas del mito clásico como el grupo de Acis, Galatea y Polifemo en los jardines del Luxemburgo en París. Pero aún artistas modernos y contemporáneos adornan un jardín con creaciones que también podrían ser consideradas mitológicas, como los personajes del Tarot creados por la imaginación de Niki de Saint Phalle en el llamado “Jardín del Tarot” en las cercanías de Florencia.

Abstract

In this study on the relationship between gardens and mythology, we take as our point of departure Homer’s descriptions of the gardens of Kalypso and Alkinoös in the *Odyssey*. They configure the idea of an enchanted garden, with extraordinary, somehow supernatural characteristics. This kind of garden will later be developed in several literary descriptions, from Boccaccio to Hawthorne.

On the other hand, the relationship between garden and mythology can be found in the representations of mythological figures in the decoration of gardens and caves. Such representations already existed in Roman times, and they later became mandatory in Renaissance and Baroque gardens. Gardens, turned into images of paradise, places for pleasure and sometimes of love, may be inhabited and “charmed” by the figures of Classical myth, like the Acis, Galatea, and Polyphemos group in the Luxembourg gardens in Paris. Modern and contemporary artists still adorn gardens with creatures that can be considered mythological, like the Tarot characters, created by the imagination of Niki de Saint Phalle in the so-called “Tarot Garden” near Firenze.

Mito, orden y transgresión: la gráfica del animal humanizado

Myth, Order and Transgression: the Graphics of the Humanized Animal

MANUEL ÁLVAREZ JUNCO

Resumen

Este artículo reflexiona sobre los mitos como elementos cruciales en los sistemas de orden de los que nos dotamos los grupos humanos para valernos en la vida. Simultáneamente, las personas necesitan la burla de su propio orden para equilibrar o contrarrestar la artificiosidad de su origen. Tomando como referencia la relación mítica entre los hombres y los animales, se observa la presencia de la figura animal en nuestra cultura formal contemporánea así como en la gráfica lúdica y transgresora del cómic y la animación cinematográfica. Se muestran diversas piezas gráficas de la Antigüedad para apuntar que esa presencia ha sido una constante en la humanidad.

Abstract

This paper reflects on myths as crucial elements to support the order systems that we, as human beings, provide to ourselves in order to manage our lives. Furthermore, it observes how men simultaneously need to transgress their own order so as to balance or counteract its original artificiality. Taking into account the mythical relationship between humans and animals, this paper analyzes the constant presence of animal figures in our contemporary formal culture as well as its mockery image in comic strips and comic animations. Some graphical pieces from Antiquity are shown to reveal that presence as a constant throughout the history of humanity.

Cíborg: el mito post-humano

Cyborg: The Post-Human Myth

ANA M^a GALLINAL

Resumen

En la actualidad, los adelantos en materia de biotecnología se esfuerzan en modificar la anatomía humana, y crear monstruos intervenidos tecnológicamente y seres clonados alterando el diseño genético. El mito de la eterna juventud adquiere una nueva dimensión a través de esa mezcla de lo orgánico y lo inorgánico que condensa la figura del *cíborg*, una criatura de realidad social, física, y también de ficción. El cuerpo diseñado a través de la prótesis o la cirugía plástica, prácticas tan generalizadas en nuestros días, ya fueron imaginadas en la gran pantalla (*X-Men* o *Blade Runner*) o en el mundo literario (*Frankenstein*). La ambición del hombre por dotarse de dispositivos electrónicos a través de apéndices o aplicaciones tecnológicas (pantallas interactivas, webcams, móviles) se traduce en el intento posmoderno de desplazamiento o sustitución del cuerpo humano hacia lo que se ha venido llamando cuerpo post-humano o cibernético, cuestión que nos sumerge en el debate de planteamientos relacionados no solo con la investigación científica sino también con las leyes del mercado global de la bioindustria y la biopolítica.

La redefinición de las fronteras corporales y el auge sin precedentes desde la investigación plástica sobre el cuerpo en la práctica artística contemporánea, retroalimentan la imagen del *cíborg* invitándonos a la revisión de los valores de raza, identidad y género desde el pensamiento crítico actual, subvirtiendo conceptos estereotipados que forman parte del constructo social.

Abstract

Nowadays, advancements in biotechnology try to modify human anatomy and to create technology-intervened monsters and cloned creatures, by means of changing their genetic design. The myth of eternal youth gets

a new dimension through that blend of organic and inorganic materials which are synthesized into the so-called *cyborg*, a creature belonging both to the social, physical reality, and to fiction. Body design by means of prostheses or plastic surgery, so widespread in our times, was already imagined in cinema (*X-Men* or *Blade Runner*) or in literature (*Frankenstein*). Human ambition to supplement human abilities with electronic devices, through extensions or technological applications (interfaces, webcams, cell phones), turns into the post-modern effort to gradually replace the human body with what has been called the post-human or cybernetic body. This issue brings us to discuss different points of view related not only to scientific research, but also to the laws of the global market of bio-industry and biopolitics.

The redefining of the boundaries of the body and the unprecedented boom of body-related research within contemporary artistic practice are feeding back the image of the *cyborg*. They are also inviting us to review race, identity, and gender values from the point of view of current critical thought, and to subvert stereotyped concepts that are part of social constructs.

La mitologización de la patria en la numismática europea desde la creación del euro

The Mythologization of the Homeland in European Numismatics after the Euro

CARMEN GÓMEZ Y ELENA BLANCH

Resumen

El euro, como instrumento y como objeto artístico, sirve de metonimia para representar a la patria europea y a cada una de las 19 naciones que lo componen, por lo que recurre a imágenes necesariamente emblemáticas, incluso míticas, de cada una de ellas. El presente artículo aborda la fundamentación iconográfica del mito político de “Europa como patria” en el lenguaje numismático y aporta una reflexión final sobre la existencia de una narración mítica para Europa.

Abstract

As a tool and an art object, the Euro acts as metonymy to represent the European homeland and the 19 nations that gave shape to it. To this aim, and for each of these nations, the Euro incorporates images that are necessarily emblematic and mythical. This article discusses the iconographic foundation of the political myth of “Europe as a homeland” in numismatic language and it provides an final reflection on the existence of a European mythical narrative.

Jean Cocteau o el Poeta de Tracia del siglo xx

Jean Cocteau or the 20th Century Poet from Thrace

ANTONELLA LIPSCOMB

Resumen

Este artículo examina la influencia de los mitos griegos en la vida y obra de Jean Cocteau y la identificación del artista con varios personajes mitológicos, en particular Orfeo, en su obra cinematográfica conocida como la "trilogía órfica": *La sangre de un poeta* (1930), *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960). Trata también de demostrar cómo otro mito, el ave Fénix, no solo orienta toda la obra artística de Cocteau, sino también su vida misma, para convertirla a su vez en un mito, y transformar su papel de poeta en el Poeta de Tracia del siglo xx.

Abstract

This article examines the influence of Greek myths in the life and work of Jean Cocteau and the identification of the artist with different mythological characters, in particular Orpheus, in his cinematographic work known as the "orphyic trilogy": *The Blood of a Poet* (1930), *Orpheus* (1950) and *The Testament of Orpheus* (1960). I will also intend to show how another myth, the Phoenix, not only orientates the entire artistic work of Cocteau, but also his own life, and in so doing, conveys his role as a poet in the 20th Century Poet of Thrace.

Los mundos del mito

The Worlds of Myth

JOSÉ MANUEL LOSADA

Resumen

Este artículo explora las manifestaciones literarias de la dialéctica entre filosofía esencialista y filosofía existencialista, dentro de dos tendencias fundamentales del pensamiento europeo multiseccular: la lógica de la inmanencia y la lógica de la trascendencia.

La inmanencia esencialista o idealista es patente (aunque no menos paradójica) en Schelling y Cassirer; la inmanencia existencialista se muestra a todas luces en Camus, Sartre y Simone de Beauvoir. Como ejemplo de mitocrítica centrada en la inmanencia, estudio los “mitos” de *La dama de las camelias*, de la tuberculosis y de la superpoblación.

La trascendencia presenta una faceta sagrada (analizada en el poema “*Ulises*”, de Pessoa, las tragedias *Electra*, de Sófocles, *Orestes*, de Eurípides, *Agamenón*, de Esquilo, *Les Mouches*, de Sartre, *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir, *Clytemnestre ou le Crime*, de Yourcenar, y *Apologie pour Clytemnestre*, de Simone Bertière), y una faceta cósmica (el mito de Tristán e Isolda en las obras homónimas de Gottfried von Straßburg y Wagner, y en la trilogía de *Matrix*).

Concluyo que condición *sine qua non* del mito es su apertura a la trascendencia.

Abstract

This article explores the literary manifestations of the dialectics that oppose essentialism vs. existentialism in the currents that have dominated European philosophy for centuries: the logic of the immanence and the logic of the transcendence.

The essentialist or idealist immanence is evident — though no less paradoxical — in Schelling and Cassirer; the existentialist immanence is clear-

ly shown in Camus, Sartre and Simone de Beauvoir. As an example of immanence-centred myth-criticism, I analyse the 'myths' in *The Lady of the Camellias*, tuberculosis and overpopulation.

Transcendence presents either a sacred aspect (I analyse this in Pessoa's poem '*Ulises*', in Sophocles' tragedy *Electra*, Euripides's *Orestes*, Aeschylus's *Agamemnon*, Sartre's *Les Mouches*, Simone de Beauvoir's *Le Deuxième Sexe*, Yourcenar's *Clytemnestre ou le Crime*, and Simone Bertière's *Apologie pour Clytemnestre*), or a cosmic aspect (I analyse this in the myth of Tristan and Iseult in Gottfried von Straßburg's and Wagner's works, and *The Matrix* trilogy).

After the analysis, the conclusion is that being open to transcendence is a *sine qua non* condition of myth.

Mosaico de mitos: *Macunaíma*

Mosaics of Myth: *Macunaíma*

CLÁUDIA MALHEIROS

Resumen

Obra revolucionaria, *Macunaíma* rompe con las tradiciones literarias brasileñas, con el mito romántico del indígena, y reconoce la pluralidad de culturas existentes en el país. El propio lenguaje del libro revela la crisis cultural brasileña y sus contradicciones. Escrito en forma de rapsodia, casi como un *collage* de diversos cuentos populares y mitos europeos y latinoamericanos, *Macunaíma* presenta un personaje que nace de forma mítica, pero que no sigue la trayectoria clásica del héroe, sino que podría ser considerado un antihéroe o incluso un héroe fracasado.

Abstract

A revolutionary work, *Macunaíma* breaks with Brazilian literary traditions, with the romantic myth of the Indian, and recognizes the plurality of cultures in the country. The very language of the book reveals Brazil's cultural crisis and contradictions. Written as a Rhapsody, it functions like a collage of various folk tales and European and Latin American myths. Accordingly, while *Macunaíma* presents a character that is born in a mythical way, it is a character that does not follow the classical path of the hero but one that could rather be considered the path of an antihero or even of a failed hero.

***L'été* de Albert Camus. Una lectura mitocrítica**

Albert Camus's *L'été*. A Myth-critical Reading

ADRIÁN MENÉNDEZ DE LA CUESTA

Resumen

El conjunto de ensayos *L'été* de Albert Camus, pese a su composición aparentemente heteróclita, puede ser comprendido en su unidad al tener en cuenta su sustrato mítico. Gracias al análisis del ensayo que abre el libro y a las alusiones que se entrecruzan en los restantes, cabe la posibilidad de una lectura del mismo en cuanto reescritura del mito de Teseo. Camus se sirve del héroe ateniense para reflexionar sobre la situación de la Europa contemporánea y para profundizar en algunos de los puntos clave de la ética que él propone como respuesta.

Abstract

The collection of essays *L'été* by Albert Camus, despite its apparently heteroclite composition, may be understood as a whole by taking into account its mythical substratum. Thanks to the analysis of the essay that opens the book and to the allusions that interweave the rest, it is possible to read the collection as a re-writing of the myth of Theseus. Camus uses the Athenian hero to reflect on the situation of contemporary Europe and to delve into some of the key points of the ethics he proposes as a response.

Mito: relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales.

Esta definición, general, fría e indeterminada, requiere un tiempo, un espacio, y sobre todo una conciencia que la viva. El mito no es un constructo mental ajeno a las vicisitudes socioculturales: lleva marcada en su piel y sus entrañas la huella de cada individuo y sociedad que lo vio nacer; pero también sabe adaptarse a las condiciones del nuevo tiempo que lo acoge. *Mitos de hoy* narra esa tensión del mito por mantenerse vivo en el terreno, aparentemente inhóspito, de un mundo desengañado.

La Mitocrítica Cultural, aquí puesta en práctica, combina las herramientas tradicionales de la mitocrítica con factores no considerados sistemáticamente por la crítica precedente: la globalización, la inmanencia y el consumismo. Ofrece así una modesta contribución a la tarea de identificar, analizar y sintetizar la tipología de las manifestaciones del mito en la literatura, las artes y los medios de comunicación contemporáneos. Así será más fácil comprendernos a nosotros mismos en este mundo desconcertante.

José Manuel Losada (Universidad Complutense), es fundador y editor de *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, presidente de *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica* y director de *Acis. Grupo de Investigación de Mitocrítica*.

Portada: Manuel Álvarez Junco