

MITOS DE HOY

ENSAYOS DE MITOCRÍTICA CULTURAL

Estudios reunidos y presentados por
José Manuel Losada

λογος

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. *La sangre de un poeta* (1930)

4. *Orfeo* (1950)

5. *El testamento de Orfeo o no me preguntéis por qué* (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 intersticio 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. *Inmanencia idealista*

1.1.1. Schelling

1.1.2. Cassirer

1.2. *Inmanencia existencialista*

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. *Inmanencia académica*

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. *Trascendencia ontológica*

2.2. *Trascendencia sagrada*

2.2.1. *Ulises* (Pessoa)

2.2.2. Los Atridas según los trágicos griegos

2.2.3. Los Atridas, hoy

2.3 *Trascendencia cósmica*

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

2.3.2. *Tristan und Isolde* (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 paradisiaco.

“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 Demotnoantropologica 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.

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, recluso 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 sostuvo en su primer escrito filosófico (“La transcendence 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 transcendence 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, recluido 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 transcendida 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”, entendiéndose, 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.

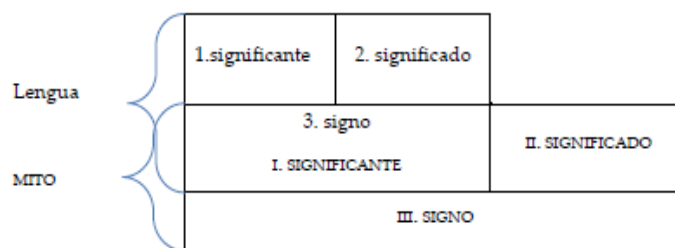
Ahora bien, el mito central de *La Dama de las camelias* no es el amor sino el reconocimiento.

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 perentorio, 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 "paganos" (<*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 Ícare, 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, tebaná, 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 (ὑβρις...) 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 βρύοντα 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 esperma, 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 *hibris* 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 κικλήσκων.
ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ αἵματολοιχὸς
νεῖρα τρέφεται, πρὶν καταλῆξαι
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 δοῖμὺς 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' ἄν 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. Brieva, t. 2: 129).

δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφῶ
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 sometimien-

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. I: 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 metafORIZACIÓN 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 ξένω ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη 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 Bertière 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 Ἀτρειδῶν σκῆπτρά 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’ ἐπεισέφρηκε, 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 σὸς οὗτος, ὃν θρηνεῖς ἀεὶ,
τὴν σὴν ὀμαιμον μοῦνος 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 ὄχετ' ἐκ δόμων ἄγων
πρυμνοῦχον Αὔλιν, ἔνθ' ὑπερτείνας 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 Estrimonia 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, instaaura 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'héritié, 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 ("*commūnio*") 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 transcendental*", *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 intuita 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.matrix-fans.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 (hacia 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, “Livre 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).
- Elíade, 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 Etxeberria, 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.). México: Fondo de Cultura Econ6mica, 2013.
- *Investigaciones l6gicas*, Manuel Garc3a Morente y Jos6 Gaos (tr.) (1929). Madrid: Alianza Editorial, “Ensayo”, 1999, t. I. (“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 tr3gico en el teatro cl3sico franc6s: el caso de Ph6dre”, *Revista de Filolog3a Francesa: Th6l6me* (Madrid), 4 (1993), 101-118.
- *Trist3n y su 3ngel. 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 contempor3neo*, 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 interdisciplinaria*. 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'ego": 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 Elkaïm-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 Elkaïm-Sartre (ed.). Paris: Gallimard, "Folio Essais", 1996.
- Schelling, Friedrich Wilhelm. *Einleitung in die Philosophie der Mythologie, en Sämtliche Werke, Zweste 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. I.
- 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 “orphic 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 '*Ullises*', 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

Logos Verlag Berlin

ISBN 978-3-8325-4239-9