

Bernadette Bricout (comp.)

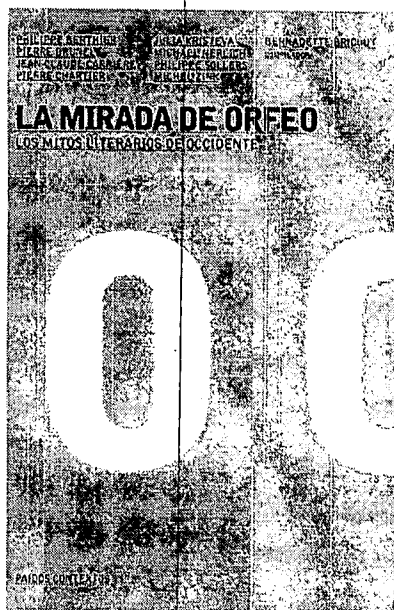
***La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente***

Traducción de Gemma Andújar Moreno  
Barcelona, Paidós Contextos, 2002.  
288 páginas.

En 1947 Cesare Pavese advertía a los lectores de *Dialoghi con Leucò* acerca de su convicción: “il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo, un vivaio di simboli”.<sup>1</sup>

Hablaba a partir de su experiencia de la poesía pero también desde la apropiación intelectual y libresca de esa corriente del pensamiento que en las primeras décadas del s. XX redescubrió el mito y lo instaló nuevamente en el campo cultural, con una perspectiva enriquecida a partir de la etnología, el existencialismo, la lingüística y el psicoanálisis. Frazer, Jung, Freud, Mann

y Levy Bruhl, y luego Mircea Eliade y Claude Lévi-Strauss, anticipados por el ‘clasicismo rústico’ de Vico, plantearon la noción de mito en diversas instancias: la religión, el lenguaje, la infancia como paradigma, el rito iniciático, la dimensión simbólica de la historia. Así, la idea de que una sociedad requiere, para sostenerse como tal, un mito que soporte y dé coherencia a sus estructuras y valores, se funda en el hecho de que el mito



comporta un orden de ideas y una respuesta a la pregunta por el origen, el sentido y la identidad.

Es una evidencia, a esta altura de nuestros conocimientos, que la literatura ha tomado de los mitos la sustancia simbólica y un esquema de composición, pero aquellos escritores de las primeras décadas del s. XX lo sugirieron de un modo casi metafórico cuando fundaron la poesía en esa experiencia del mundo en que la naturaleza se expresa con gestos primordiales, inaugurales y la vez eternos. Al poeta, entonces, no le haría falta describir, sino poner en escena los elementos cósmicos viviendo como personas, es decir como entidades míticas.

Ya en los umbrales del s. XXI, la permanencia del mito y de la reflexión acerca de su vigencia podrían relacionarse acaso con cierta necesidad de restaurar la unidad que se percibe extraviada y preservar la continuidad del sentido. Estas actitudes permitirían superar cierto estado fragmentario y nihilista desde donde la conciencia moderna se asoma al *horror vacui* de una existencia desacralizada.

Tal la metáfora axial que propone *La mirada de Orfeo* en el prefacio: "En la actualidad, es posible que mantengamos la misma relación con los mitos que Orfeo con la esposa perdida [...] En un mundo desacralizado, gobernado por el discurso más que por la palabra, debemos ir a buscar la parte de nosotros que permanece en el reino de las sombras. Este itinerario arqueológico implica, a la vez, la intuición, la razón, la sensibilidad, una cierta capacidad para dejarse sorprender. Desde ese momento, el mito, de nuevo vivificado y encantado, nos acompaña como una presencia invisible, pero si tratamos de volvernos para contemplarlo,

encarcelarlo en las redes del análisis y en las trampas de las definiciones unívocas, también se desvanecerá como el humo" (16).

Otras imágenes dan cuenta de la percepción actual –en superficie– de aquellas antiguas historias que configuraron un imaginario que aún nos pertenece: el mito es para nuestra cultura "un teatro de sombras", "una ventana de sombras" que se proyectan fugaces hacia un más allá siempre enigmático. Se constituye con la escritura, pero ha encontrado lugar en las instancias populares de la oralidad. Y, en definitiva, "elude todas las trabas conceptuales, así como las divisiones sociológicas [...] A pesar de la relativa perennidad de sus estructuras, ofrece posibilidades de representación y de *mise en abîme*. Traspasa los géneros literarios y los hermenéuticos, altera las divisiones retóricas, se abre a la diversidad de las culturas" (21).

Surgidos de ciclo de conferencias de los *Amphis 21* –organizados por Sciences Po Formation en el Instituto de Estudios Políticos de París–, los trabajos compilados por Bernadette Bricout, proponen, en lugar de la visión museística de las figuras mitológicas de la tradición europea, un enfoque dinámico, problemático y crítico. Así, cada uno de los mitos es abordado por diversos especialistas como una entidad compleja, en permanente metamorfosis, y tratado con el distanciamiento que implica la consideración –irónica, por momentos– de las contradicciones propias de la vida que suponen, reflejan y presentan a veces como ideal y otras veces como estereotipo. El nexo entre estos enfoques reside en la praxis literaria de ciertos mitos, evocados desde la multiplicidad de sus imágenes, en esa alquimia incesante de la creación artística, capaz de modelar una y mil veces las figuras de Orfeo, Fausto y Don Juan, y en la alternancia sin límite

de su peripecia y su espectro de significación. De ahí la propuesta general de una 'regresión dinámica' en lugar del nostálgico viaje al pasado; una indagación en la memoria que permita proyectar la herencia hacia el futuro, y un abordaje político y a su vez poético de estas figuras en continuo estado de transfiguración.

Y ya que se trata de examinar las bases simbólicas de la civilización occidental, la mirada colectiva resulta la más apta para captar las redes de sentido a través del hilo de la lectura. Cada retrato —cada capítulo— se incorpora así a la constelación mítica que textualiza la obra en su conjunto.

En "Juventud de los mitos", Jean-Claude Carrière plantea el modo de supervivencia de los relatos tradicionales en las sociedades denominadas 'primitivas' y sus transformaciones en los grupos más evolucionados, para advertir que la juventud de determinados mitos se debe a que generación tras generación son interrogados —mediante travestismos, negaciones, interpretaciones diversas— como si encerraran un secreto de origen, vinculado a la seducción implícita en el enigma de la infancia, en la bruma de los comienzos. Se pregunta por lo que ha quedado de los mitos fundadores, que carecen de trasmisión escrita, y por aquellas historias generadas a partir del medioevo europeo, caracterizadas por la presencia de un autor y la invención de los personajes, es decir, los mitos literarios, que acaban por desplazar la supuesta verdad histórica de los esquemas nacionalistas que trataron de imponerse en el s. XIX. Se interroga luego por el *status* mítico de estos personajes inventados, y concluye aseverando su calidad de mitos acompañantes o derivados de los llamados fundadores; por ejemplo, el Doctor Fausto, prototipo del sabio, o más bien del científico, estaría vinculado con el tema bíblico del pecado

original, y así otros actores emblemáticos. El análisis llega a la actualidad, con la irrupción y la rápida degradación de nuevas figuras, que adquieren un fugaz carácter mítico para desvanecerse en la velocidad y el vértigo propios de la época.

El segundo capítulo, "Las vocaciones de Orfeo", presenta un estudio de Pierre Brunel, que alude a la evocación del héroe civilizador, una sombra que atraviesa todos los estadios y las épocas de nuestra cultura, desde el trasfondo remoto de la tradición indoeuropea –donde su nombre se liga al simbolismo cósmico de los vientos, al poder y a la energía creadora– hasta sus connotaciones actuales, en tiempos de nueva barbarie. Orfeo ostenta la característica esencial de iniciador, tanto en la mística como en la civilización; su impronta aparece en el origen de la música y de los encantamientos sonoros –sortilegios–, en la expedición de los argonautas, en la difusión de la cultura fuera de Europa y hasta en el oscuro itinerario de los infiernos. En la revisión de las sucesivas representaciones artísticas del "padre de los cantos melodiosos", Brunel se extiende en profusos comentarios que recorren los textos, a partir de la *Cuarta pítica* de Píndaro, y se detienen en las numerosas interpretaciones del cantor tracio en la literatura francesa –Ronsard, Claudel, Mallarmé–. Examina luego las relaciones de la figura de Orfeo con el origen de la ópera, y su trayectoria musical, plástica y literaria que culmina en las modernas versiones teatrales –Tennessee Williams– y cinematográficas –Marcel Camus, Carlos Diegues–. Advierte la particular importancia del film de Cocteau, que marca la modernización de la figura mítica convertida ahora en hombre de letras–. Pero más allá de este catálogo referencial, Brunel alude a la tesis del helenista Marcel Detienne, expresada en la sentencia de

Maurice Blanchot: "Escribir empieza con la mirada de Orfeo", fórmula provocativa que da pie a la reflexión que sustenta el título y el concepto central del libro: "Esta mirada de Orfeo, que invita a darse vuelta, también es la mirada que dirigimos hacia Orfeo: hacia Orfeo como mito, [...] hacia Orfeo como origen" (59).

"El Grial, un mito de la salvación" –de Michel Zink– enumera las diversas instancias de interpretación del relato de la búsqueda del Grial, de la Edad Media hasta nuestros días. A través de todas las miradas que apuntan a diversos significados, circula, indudable, el poder de dispensar la salvación, física y espiritual, ya que la búsqueda –al cabo de múltiples obstáculos– simboliza siempre el camino y la aventura interior. El origen del mito puede vincularse a las tradiciones celta o bizantina, pero su sentido –profundamente medieval– se codifica en dos términos: caballería y cristianismo. La caracterización se completa con un dato fundamental: el Grial es un mito literario, y sólo existe en las palabras, independiente de la vocación arqueológica que trata de ubicarlo en tal o cual realidad histórica o geográfica. Dada su calidad de objeto poético, inútil sería tratar de fijar su sentido en una fórmula única; ejemplifica en tal sentido el carácter de ficción, capaz de poner en escena una verdad mediante el ilusionismo generado por las palabras. A partir de tales conceptos, el autor elabora una reseña de la novela de Chrétien de Troyes, *El cuento del Grial* –la versión textual más antigua del tema– para extenderse luego en una revisión de la literatura posterior sobre este motivo y sus repercusiones modernas, desde Wagner hasta Gracq. Incita Zink a considerar la imposibilidad de concluir la historia y, por último, a detenerse en la lectura luminosa de Simone Weil, que en 1942 se refiere a la rara posibilidad de las almas para descubrir que

existen las cosas y los seres, y para preguntarle al otro cuál es su tormento, al cabo de la propia experiencia espiritual y del descubrimiento de "la piedra de la vida", que cura el sufrimiento de los demás.

En el cuarto capítulo, Julia Kristeva reflexiona acerca de "Romeo y Julieta o el amor fuera de la ley". En prosa de estilo irónico y complejo, se pregunta por algo que nos concierne: "¿De dónde surge la desazón amorosa que todos sufrimos, en mayor o menor medida, en algún momento de nuestra vida?" —cuestión que lleva al tema más genérico de la existencia o no de la posibilidad de amor en la pareja—. Para nuestra cultura, el mito de los enamorados en relación con su propia pasión y con los factores externos que legalizan o desautorizan su unión, y los asuntos ligados a la fidelidad, el matrimonio y sus dificultades, parecen encontrar su apogeo en *Romeo y Julieta*, obra donde culminan la idea de la pareja del Cantar de los Cantares, la leyenda de Tristán e Isolda y la tradición cortés. El texto de Shakespeare, en tal sentido, depura, humaniza y adapta a la mentalidad renacentista estas exploraciones previas, con lo cual se constituye en punto de partida insoslayable del pensamiento moderno, al momento de abordar la psicología de los amantes y su conflicto con las reglas sociales. Desde una lectura psicoanalítica, Kristeva pone en juego el doble régimen a que debe someterse el amor de pareja: la ley del yo ideal y la ley del superyó económico-político-histórico que condena el deseo y obedece a la lógica familiar. En esta dialéctica, los amantes elaboran la utopía de un matrimonio que no deba pagar con hastío y cansancio la permanencia en el tiempo. Es su sentido artístico el que permite a Shakespeare resolver, con el suicidio de los protagonistas, esta aporía existencial, y es la estética de la imagen la que sugiere la escena final,

donde el sueño simboliza la perennidad del ideal y la intemporalidad de la pasión. El artículo se complementa con un pormenorizado estudio de las figuras de la ambivalencia en *Romeo y Julieta*, las hipótesis acerca de las motivaciones del autor implícitas en la obra, y una aguda reflexión acerca de la presencia de la madre en los cimientos de la pareja. En el final, el mensaje de Shakespeare resuelve una pregunta muy actual : "la imposible pareja no deja de resurgir de sus cenizas, de mudar sus rostros y sus reglas, siempre oscilando entre la estabilidad y la dispersión, el espacio y el tiempo, la eternidad y el instante" (146).

En el contexto de la colección, el capítulo V, "Don Quijote o el combate en torno a un mito", podría ser entendido como "la mirada paradójica", en el sentido de que Michael Nerlich argumenta contra las interpretaciones que, históricamente, fueron construyendo la imagen mítica del personaje cervantino. El planteo se organiza desde un examen pormenorizado de las diversas posturas relativas a la novela y a su protagonista, y señala inicialmente la "invención subjetiva" que –situándose más allá de la historia– marcó la lectura del *Quijote* desde su aparición en 1604. Se advierte además de qué modo la autocrítica inspirada por Avellaneda genera de inmediato un metatexto, y cómo quedan configurados todos los espacios y procedimientos narrativos de la novela moderna. La repercusión de la obra la convierte en una guía y un repertorio de arquetipos tanto para la literatura culta como para el imaginario popular. Paralelamente, la reflexión filosófica y la crítica histórica y literaria no han cesado de producir teorías que categorizan alternativamente el libro de Cervantes como paradigma de la dialéctica entre los opuestos, novela política y sátira de la nación española, o epopeya en la tradición de



Homero y Virgilio. Hasta que el Romanticismo confiere –acaso para siempre– a Don Quijote y a Sancho el valor de personajes mitológicos. De ahí en más, el Quijote integrará ese cuarteto eterno compartido con Fausto, Don Juan y Hamlet, donde él representa la idea capital de la caballería y la magnífica contradicción entre la locura y la virtud. Del mismo modo, la convivencia perfecta entre el ideal y lo real –el pueblo– otorga a la obra el *status* de símbolo del arte español. Susceptible luego de interpretaciones poéticas y lecturas alegóricas, se convierte, en un mito nacional a través de la visión de Unamuno, así como Cervantes, según la crítica marxista de Lukács, resulta el fundador de la novela burguesa realista. En opinión de Nerlich, semejante mistificación impidió ver la obra cervantina en su conjunto, por lo que él concluye con la apreciación del *Quijote* como construcción filosófica y artística, operativa para el análisis del mundo que presenta, un mundo que, como nuestra cultura, no puede escindir su naturaleza simultáneamente greco-romana-judeo-árabe-cristiana y humanista.

Corresponde a Pierre Chartier la escritura de “Los avatares de Fausto”, una lúcida indagación acerca de este personaje histórico que pasa a ser el protagonista de una leyenda popular en la Alemania del s. XVI y luego uno de los grandes mitos de los tiempos modernos. Representa el pecado de orgullo, inevitablemente ligado al impulso hacia el conocimiento más allá de los límites, al pacto con el demonio y a un oscuro final signado por el castigo. Los avatares literarios de Fausto comienzan con el drama de Marlowe, en 1590, que impresiona al público por su capacidad de expresar el viejo sueño de dominar a la naturaleza y a su vez mostrar lo mejor y lo peor del europeo moderno. Su aventura es religiosa, y su conflicto,

teológico; por ende, lo que derriba en primer lugar es la ideología de la trascendencia. El Doctor Fausto se instala en el imaginario como héroe del cambio ilimitado, amante del riesgo, campeón de la transgresión. Atraviesa los siglos convertido en emblema del Romanticismo y, a partir de la visión de Goethe, en uno de los guías de nuestra cultura, un modelo positivo aun dentro de su ambigüedad. Incorpora algunos rasgos, como la relación con lo femenino y el deseo de la eterna juventud, al tiempo que inaugura la paradoja de la modernidad: el deseo, siempre más fuerte que el placer, comporta una aceleración y una huida hacia delante. Nuestro mundo queda así bajo la advocación de Fausto. Como mito inagotable, genera numerosas parodias, desde el devenir individual a la dialéctica colectiva contemporánea. Su notable proceso de degradación lo transforma en 'incontrolable', como otras figuras paradigmáticas de una civilización. Atravesando los géneros, desde el teatro a la ópera y de allí a la novela y al cine, sobrevive, en el s. XX, en tres obras maestras: *Mi Fausto*, conjunto de bosquejos de Valéry, *Doktor Faustus* de Thomas Mann y la novela soviética *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov. El héroe sigue reinando así en el mundo mítico, valiéndose de sus propias contradicciones, siempre vivo en la conciencia colectiva, incitando el genio de los grandes artistas.

El capítulo de Philippe Sollers, "Del mito a la realidad: Don Juan y Casanova", resulta el más difícil de reseñar, ya que discurre sin definir y alude a discursos y teorías sobre Don Juan con planteos provocadores pero sin respuesta. Se pregunta Sollers, sucesivamente, a lo largo de su exposición, dónde encontrar a Don Juan, quién es, qué ha hecho, por qué está condenado, y qué hacía a las mujeres con las que se encontraba; si

era un campeón del *savoir faire* o un héroe de la razón, y otras cuestiones enigmáticas que han dado lugar a diversas interpretaciones del personaje –discutidas y desestimadas por el autor– y a versiones como las de Mozart y Molière. Precisamente, el episodio del encuentro de Mozart con Casanova (Praga, 1878) establece el punto de articulación entre Casanova y Don Giovanni. Estos mecanismos de la conciencia, que genera un mito y luego lo somete a revisiones, determinan una incógnita: de qué modo todo un discurso social procedió con el mito de Don Juan, qué temores, fantasmas y obsesiones quiso incluir –o tal vez exorcizar– en esta figura que, a título de pura voluptuosidad, puede identificarse con los revolucionarios de 1789. Tratándose de Don Juan –parece sugerir Sollers– al cabo de toda teoría, siempre hay que dar cartas nuevamente. El desafío de Don Juan es metafísico, y nuestro siglo, que ya ha encontrado modos de reproducción que no necesitan la acción directa del hombre, debería volver a examinar este mito. La propuesta que clausura el artículo no deja de ser –como corresponde al tema– sumamente seductora: “Don Juan sólo ha sido interpretado. Se trata de transformarlo. Para nosotros, se trata de escuchar, por fin, la gran aria de la libertad” (237).

Un texto de Philippe Berthier, “El viaje a Italia”, cierra esta compilación. Evoca aquellos tiempos en que, más allá de su materialidad, este viaje significaba un rito de transición a la edad adulta, una ordenación cultural, algo así como el pasaje iniciático hacia el conocimiento superior del ser –pasaporte al humanismo, garantizado por la presencia de la cultura clásica y el esplendor renacentista–. Desde el s. XVI, el viaje a Italia es la culminación de la educación de todo europeo ilustrado, pero también la orientación hacia las tierras del sol, la luz y el calor, que más tarde sublimó

Goethe en el epígrafe de su propio Viaje: "*et in Arcadia ego*" (244). De lo cual se puede inferir que "Roma constituye el gran crisol de nuestros valores de identidad, individuales y colectivos" (247). El propio Freud sintetizó en Pompeya la metáfora del inconsciente, y miles de peregrinos famosos o anónimos buscaron en este itinerario la respuesta al enigma del ser. Berthier se detiene entonces en el caso emblemático de Stendhal, con extensas citas y consideraciones, y analiza las implicancias del mito itálico a través de su antítesis: el sueño americano. Stendhal oponía al paraíso peninsular el déficit estético de Estados Unidos. Claro que, actualmente, para el criterio mediático, los *States* representan la única cultura existente, pero la diferencia que aprecia Stendhal reside en el humus del tiempo, en la memoria, fértil para la civilización. Y precisamente es la memoria la que permite hilar ese hermoso mito de una Italia tejida de su pasado y siempre renovada en el presente, análoga en su concepción a la idea de la cultura como eterno retorno.

**Dora Battistón**

Notas

<sup>1</sup> PAVESE, Cesare (1976). *Dialoghi con Leucò*. Mondadori: 33.