

La donación epistemológica de lo mítico-religioso a otras disciplinas

Epistemological Gift of the Mithycal-religious to other Disciplines

GRISELDA BARALE*

MARÍA JOSÉ CISNEROS Y RAFAEL KRASNOGOR (COLABORADORES)

Recepción: 14/11/14

Aprobación: 21/03/15

Reenvío: 1/05/15

Resumen: En la modernidad ocurre el despliegue de la razón, cargada de contenidos nuevos a partir de la Ilustración, en la que los ilustrados depositan sus expectativas y su fe; llegará a ser nombrada “razón instrumental” porque calcula y determina los medios más eficientes y eficaces para llegar a determinados fines. Esta razón imbuida de espíritu crítico, que se erige como tribunal –incluso de sí misma–, interrogadora, inquieta, dinámica e inventora, hace que la “civilización occidental” se haya definido como la civilización del progreso y convertido en el modelo a seguir.

La razón moderna aparece como opuesta e irreconciliable con la razón mítica. Sin embargo, aquí y allá, en el siglo XIX, aparece la sospecha de que no se ha construido el camino que llevará irrevocablemente a la solución de todos los problemas; surgen entonces otras miradas que las distinguen, pero que superan aquella oposición.

Ahora bien, la razón crítica, al estudiar y considerar la razón mítica como diferente, pero no falsa o inválida, ha realizado aprendizajes espectaculares: cuando ha podido ser crítica sin la pretensión de única, pura, incomparable, punto de llegada, positiva, etc., ha ensanchado su capacidad de comprensión del mundo más allá de la mera instrumentalidad. En este trabajo se mostrarán ejemplos de ese ensanchamiento y ganancia. Nos referiremos a cómo la valoración epistemológico-cultural de lo mítico-religioso ha dado como resultado rigurosos conocimientos en diferentes ámbitos.

Palabras claves: Razón, Mito, Conocimiento

Abstract: *In modern times the widening of the reason which has uploaded itself with new contents takes place, starting from the Illustration, in which the enlightened investigators laid their expectations and, moreover, their faith in a better world. This reason called "instrumental reason", determines the most efficient and effective means to reach certain goals. This reason, impregnated with pure critical spirit, stands as a tribunal even for itself, inquisitive, restless, dynamic and inventive, makes "Western civilization" to be defined itself as the civilization of progress and it has become a role model to follow.*

Modern reason appears as being opposite and irreconcilable to the mythical reason. However here and there, already in the 19th century, there appears the suspicion that the path that will lead irrevocably to the solution of all problems has already been built; other outlooks appear then, to overcome that opposition.

Now, when the critical reason considers the mythical reason as different, but not as a false or invalid reason, it has done really spectacular learning: When it has been criticism without the claim of being pure, unique, surpassing, a point of arrival, positive, etc., it has broadened its understanding of the world beyond a mere instrumental ability.

In this paper, some examples of this widening will be shown. We will refer to how the epistemological cultural valuation of the mithycal-religious analysis has resulted in rigorous knowledge in different areas.

Keywords: Reason, Myth, Knowledge

* Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, griseldabarale@gmail.com

Dice Ziauddin Sardar (2004: 18): “El orientalismo es la gran mentira ubicada en el centro de la civilización occidental: una mentira sobre la naturaleza del Oeste y sobre la naturaleza de las grandes culturas y civilizaciones situadas al oriente de Occidente, una mentira sobre Nosotros y Ellos”. Para los europeos, este “Nosotros” comienza con las antiguas culturas de Grecia y Roma, una convención que sirve para demostrar la alteridad de Oriente y su separación del linaje occidental. Oriente es el otro que, por oposición, delinea y refuerza la identidad de Occidente y permite que toda oscuridad, toda amenaza y todo barbarismo queden relegados al otro “oriental”. Sin embargo, ese otro no es solo uno (Oriente), sino que está formado por una pluralidad de culturas, incluidas aquellas que florecían en Latinoamérica antes del arribo de los europeos, algunas tan refinadas como las orientales y otras más humildes. Europa fortalece su identidad “occidental” frente al acecho permanente de oscurantismo venido de Oriente o de las lejanas indias, de este modo, llegada la modernidad, está lista para considerar a las culturas no europeas como premodernas. Se conformó una escala civilizatoria que permitió el trazado de fronteras jerárquicas entre lenguas, razas y naciones. Se asignó la barbarie a quienes mostraran modos diferentes a lo europeo, siendo el conocimiento científico el modo más perfecto de conocimiento, modo al que toda cultura y civilización debe llegar: la tercera etapa, según Comte, la positiva, superadora de la teológica y la metafísica.

En la modernidad ocurre el despliegue de la razón, encargada de contenidos nuevos a partir de la Ilustración, en la que los ilustrados depositan todas sus expectativas y su fe para un mundo mejor. Esta es una razón que llegará a ser nombrada “razón instrumental” porque calcula y determina los medios más eficientes y eficaces para llegar a determinados fines; es el meollo de las ciencias y la tecnología, pero también, según los modernos, la única capaz de lograr una armónica organización social y política, de la que emanarán necesariamente las normas éticas, el bienestar y la felicidad; sabedora y propulsora de las luchas libertarias y conductora de toda luz y transparencia que, a la postre, se derramarían sobre el oscurantismo. Esta razón imbuida de espíritu crítico, que se erige como tribunal incluso de sí misma, interrogadora, inquieta, dinámica e inventora, es la que hace que la “civilización

occidental” se haya definido como la civilización del progreso y que otras la hayan tomado como modelo.

Se difunde la convicción de que la ciencia y la técnica no cesarían en su avance, con lo que el hombre conseguiría más poder, plenitud y felicidad. Pero esta racionalidad contiene lo necesario para socavar los ideales forjados en la modernidad. La riqueza más fabulosa: la potencia creadora del burgués, su capacidad de cambio e invención –como bien lo señalara Marx en el *Manifiesto Comunista*–, se desvanecen. Aparecen nuevas y tremendas formas de enajenación, violencia y barbarie. En el siglo XX las dos guerras mundiales (especialmente la segunda) muestran que el poderío científico y tecnológico que el siglo XIX vivió con no poco narcisismo y complacencia, es también poder de autodestrucción.

Se produce el desencantamiento del mundo, como dirá Max Weber, la naturaleza ha perdido su sacralidad, ha convertido la razón instrumental en objeto de conocimiento apto para su explotación y transformación. Sin embargo, en el siglo XIX los pensadores de la sospecha, Nietzsche, Durkheim, Freud, Marx –el Romanticismo mismo–, señalan que no se ha hallado el camino que llevará a la solución de todos los problemas ni a la conquista de la felicidad. Muestran que el ocultamiento de la fuerza del instinto, lo irracional, pulsional, dionisiaco, etc., en pos de la afirmación de una razón pura, potente, no contaminada, no conduce necesariamente a una sociedad armónica, ajena o a salvo de toda masificación irreflexiva.

En pleno siglo XX ya no hay sospecha, hay certezas: las sociedades formadas con base en el modelo moderno corren el riesgo de convertirse en inviables, ingobernables, puesto que el progreso material y moral que estaba condenado a no interrumpirse jamás es mera utopía del pasado. Frente ello, Lévi-Strauss (2011: 21-22) sostiene que “¿No conviene, entonces, mirar a otras direcciones...? Desde el momento en que la civilización occidental ya no encuentra en su propio fondo un medio para regenerarse y adquirir nuevo impulso, ¿puede aprender algo acerca del hombre en general y acerca de sí misma en particular, a partir de esas sociedades humildes y durante tanto tiempo despreciadas...?” El antropólogo refiere a la posibilidad de aprender de otras culturas y sociedades: “La cultura consiste en el conjunto de relaciones que los hombres de una civilización dada mantienen con el mun-

do... la sociedad consiste particularmente en las relaciones que estos mismos hombres mantienen los unos con los otros" (Strauss, 2011: 118). Sugiere mirar, ver y considerar aquello que la modernidad dejó de lado, despreció, señaló como superstición, prejuicio, primitivismo, barbarie y, desde allí, hacer nuevos aprendizajes.

Han pasado más de 20 años desde que Lévi-Strauss dictara estas conferencias y aún no terminamos de aprender; todavía no podemos construir otro modelo que haga viable el futuro de la mano del desarrollo sustentable que cree mejores condiciones de vida, cuidando el planeta, que achique el círculo de los excluidos, que produzca para la vida, no para la muerte. No obstante, desde el siglo XIX y hasta ahora, pensadores, filósofos, historiadores, sociólogos, estudiosos de la cultura, tecnólogos y científicos de distintos ámbitos del conocimiento proponen esa otra mirada que reclama Lévi-Strauss: las culturas y sociedades que, aún dentro de "occidente", conservan otras maneras y modos de ser, de creer o de vivir; esto ha dado frutos. Esas miradas han considerado la *razón* como el conjunto de estrategias mentales y materiales, creencias y conocimientos que le permiten a la humanidad habitar la tierra venciendo adversidades de todo tipo. Esta noción de razón abarca la razón instrumental, pero también la razón mítica. Ambos modos de razón son diferentes en cómo conciben el espacio y el tiempo, en cómo producen conocimiento y, especialmente, en el puesto que otorgan al hombre con relación a la naturaleza. Ambas han mostrado tener fortalezas y debilidades en el cometido de "habitar". El hombre de la razón mítica se siente *en* la naturaleza y el de la razón crítica *frente* a ella. Ahora bien, la razón crítica, al estudiar y considerar la razón mítica como diferente pero no falsa o inválida, ha realizado aprendizajes espectaculares; cuando ha podido ser crítica sin la pretensión de única, pura, incomparable, punto de llegada, positiva, etcétera, ha ensanchado su capacidad de comprensión del mundo, más allá de la mera instrumentalidad. A continuación mostraré ejemplos de ese ensanchamiento y ganancia en un ámbito restringido: me referiré a cómo la valoración cultural de lo mítico-religioso ha dado como resultado la donación epistemológica a diferentes ámbitos del conocimiento.

LA HERMENÉUTICA

En la segunda mitad del siglo XIX, ante el prodigioso éxito y prestigio que alcanzan las ciencias exactas, a los científicos sociales les urge contar con una metodología –es decir, con métodos y reflexión sobre los métodos– de las ciencias no exactas, especialmente resolver el problema de la justificación y del rigor. Esto es lo que Dilthey (1833-1911) pretende desarrollar: una fundamentación lógica, epistemológica y metodológica de las ciencias del espíritu, además, inspirado en Kant, se propone alcanzar una “crítica de la razón histórica” cien años después de la aparición de la *Crítica de la razón pura*; para hacerlo debe luchar con dos escollos importantes: el positivismo de Comte y el idealismo de corte hegeliano.

Mientras las ciencias duras explican los fenómenos a partir de hipótesis y leyes generales, Dilthey funda la especificidad metodológica de las ciencias del espíritu en la distinción de “explicar” y “comprender”. Dilthey toma de Scheleiermacher¹ (1768-1834) su idea de “comprensión” quien, a su vez, se inspiraba en la tradición retórica. Scheleiermacher plantea que si todo discurso descansa sobre un pensar anterior, comprender será reconducir la expresión a la voluntad de sentido que la anima; hasta entonces la hermenéutica se entendía como el arte de la interpretación que debía llevar a la comprensión, pero, después de este planteamiento, es el acto de comprender en sí mismo lo que se acentúa. La operación fundamental de la hermenéutica o de la comprensión tomará la forma de una reconstrucción; quien comprende un discurso debe reconstruirlo desde sus elementos y, de ese modo, detener la deriva hacia la incomprensión. Así, la hermenéutica alcanza dimensión universal.

En “El origen de la hermenéutica”,² importante estudio de 1900, Dilthey hace una historia de la hermenéutica como disciplina, y considera a Scheleiermacher su gran teórico, pero él le confiere (a la hermenéutica) una misión nueva que tiene que ver con el problema de méto-

¹ F. Scheleiermacher fue un importante teólogo y filólogo. Tras su muerte se publicaron obras filosóficas sobre ética, estética y dialéctica. Si bien él no publicó ningún trabajo sobre hermenéutica, sí dictó cursos sobre este tema. Uno de sus discípulos, inspirándose en los manuscritos del maestro, publicó “Hermenéutica y crítica, con especial relación al Nuevo Testamento” en 1938 (Ver J. Grondin, 2008).

² Ver este estudio en *El mundo histórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

do de las ciencias del espíritu; lo vivido, la expresión y la comprensión serán la tríada de la hermenéutica de las ciencias humanas. Ante la constante amenaza de la arbitrariedad y la subjetividad en la historia y las ciencias sociales en general, para Dilthey el papel de la hermenéutica será fundar teóricamente la validez universal de la interpretación sobre la que descansaría toda certeza en esas disciplinas. Luego considerará que la hermenéutica no tiene que ver solo con el método de las ciencias humanas, sino también con la búsqueda del sentido de la vida.

“Después de haber sido hasta el siglo XVIII un arte de la interpretación de los textos, luego una metodología de las ciencias del espíritu en el XIX, la hermenéutica se convertirá en algo totalmente distinto en el siglo XX, en una ‘filosofía’ pero también en un término cada vez más en boga” (Grondin, 2008: 44). Heidegger, Gadamer y Ricoeur, por nombrar algunos, fueron hermeneutas; sus filosofías marcaron buena parte del derrotero del pensar contemporáneo.

Más allá de esos momentos, la hermenéutica es, como el arte de interpretar, “trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur, 2008: 17), hunde sus raíces en la exégesis de los textos sagrados, esa es la donación epistemológica, sea la interpretación rabínica de la *Thorá* o la interpretación que los apóstoles hacen del *Antiguo Testamento* u otros: “toda lectura de un texto, por más ligada que esté al *quid*, a aquello en vista de lo cual fue escrito se hace siempre dentro de una comunidad, de una tradición o de una corriente de pensamiento viva que desarrollan exigencias y presupuestos” (Ricoeur, 2008: 9); por esta razón el texto se hace, se despliega, se expande con cada interpretación, con cada trabajo interpretativo.

Veamos un ejemplo puntual: la *Thorá* está compuesta por los cuatro libros de Moisés: Génesis, Levítico, Números y Deuteronomio y, según la tradición de la cultura judía, se les puede interpretar desde cuatro perspectivas: 1) el *Peshat*, que es la lectura simple y literal del texto; es el significado evidente u obvio, base para otro tipo de interpretación, pues ninguna otra puede contradecir a esta; en él, los pensamientos se transmiten de forma manifiesta y así son aprendidos. 2) El *Remez* —que significa ‘alusión’, ‘insinuación’— es la lectura donde palabras y letras no conservan su sentido literal, sino que insinúan

otras ideas y enseñanzas; revela el interior del *Peshat* y le da profundidad al texto, por ello, los personajes, las situaciones y los detalles son portadores de un mensaje siempre actual. 3) El *Derash*, o interpretación, es el más antiguo de los niveles de lectura, es más profundo aún, pues palabras y letras, aparentemente insignificantes o innecesarias, son las que aportan la comprensión del texto; ciertas enseñanzas son inferidas cuando en el texto parecen faltar letras o palabras –el tamaño de las letras escritas influye en la interpretación, así como en la entonación de la lectura–. 4) El *Sod*, o lectura de los secretos, tiene como fundamento a la alegoría y a la mística; es la que descubre los sentidos ocultos, el conocimiento de estos conduce a los grandes enigmas de Dios –entre ellos, aquel que guiará al hombre al paraíso perdido–. En este último escalón se ubica la Cábala, cuya función primordial es encontrar el nombre de Dios (Krasnogor, 2003).

EL MITO POLÍTICO

Desde finales del siglo XIX hasta la fecha, algunos pensadores introducen el concepto de *mito* para explicar aspectos de la política, de los movimientos sociales y del comportamiento de las multitudes cuando realizan sus reclamos, luchas o consignas. Esta “novedad” responde al profundo cambio que ocurre en la sociedad europea (siglo XIX), que podemos sintetizar como el paso de una sociedad aristocrática a la sociedad democrática; cambio que afecta tanto a la tradicional consideración de valores, a puntos de vista o a formas de organización social y política como a la producción económica. Las multitudes comienzan a ocupar un lugar nuevo en la sociedad; se gesta en el siglo XIX un nuevo concepto: *sociedad de masas*, que responde a cambios revolucionarios en la sociedad europea; un nuevo modo de relaciones humanas, más despersonalizadas, no arraigadas en vínculos primarios, a la ciudad (que empieza a poblarse aceleradamente), produce aislamiento y anonimato en sus habitantes, etcétera. Martín Barbero (1997: 35) dice: “Hacia 1835 comienza a gestarse una concepción nueva del papel y el lugar de las multitudes en la sociedad”.

Llegado el siglo XX, las guerras y los movimientos totalitarios –inspirados en distintos presupuestos y objetivos siguiendo a figuras carismáticas con no poca perversidad– conducen a los más espeluznantes de los

genocidios. Es así que lúcidos pensadores, para explicar y comprender este transcurrir histórico-político y estos acontecimientos que parecen resistirse a explicaciones tradicionales –quizá podríamos decir explicaciones “racionales”–, comienzan a tomar las nociones de *mito* y *mito político* no como modelo, sino como nueva estrategia de pensamiento. Evidentemente, el uso de tales conceptos ha sido una opción eficaz –a pesar de que ello sea controvertido y problemático–, pues tanto historiadores como filósofos y politólogos los siguen empleando.

Para teorías políticas de raigambre racionalista, como el liberalismo y el marxismo, el concepto de *mito político* denota fenómenos de irracionalidad, en el ámbito de la política, que desvían o enmascaran el verdadero sentido de esta. Por ello, buscan erradicar su uso para explicar el acontecer político. Para la tradición liberal, la política es el arte de vivir conjuntamente a partir del establecimiento de un contrato entre individuos racionales y libres, por lo que todo lo vinculado a la dimensión colectiva y afectiva (rasgos presentes en los mitos) de la condición humana se considera ajeno a esta. La exclusión al mito desde las filas de la izquierda no son menores: para algunos pensadores, influenciados por el marxismo –tal es el caso de Barthes (2003)–, el mito político es enmascaramiento, modo de enunciación del que se vale la ideología burguesa para justificar su orden; lo opuesto, en consecuencia, a la política.

Desde una perspectiva diferente, influida por el marxismo, como en el caso de Barthes, pero buscando una comprensión más dialéctica y cercana a la praxis del mito político que a la especulación pura y esencialista de la política, Georges Sorel, Antonio Gramsci y José Carlos Mariátegui rompen con la valoración negativa de este (el mito), en tanto lo consideran un elemento fundamental de la lucha política. Solo nos ocuparemos sucintamente de Sorel y Gramsci.

Georges Sorel (1847-1922), controvertido representante del sindicalismo revolucionario, es probablemente el primero en usar el concepto *mito político* y la estimación de este como dispositivo primordial de la política. En su libro *Reflexiones sobre la violencia* define *huelga general* –herramienta primordial en la lucha del proletariado– como mito; es decir, como “un conjunto de imágenes capaces de evocar, *en conjunto y por mera intuición*, antes de cualquier análisis reflexivo, la masa de los sentimientos que corresponden a las diversas manifes-

taciones de la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna” (Sorel, 2005: 181).

Sostiene que el mito tiene validez como “reforma de la voluntad”, en tanto mueve global, inmediata y no analíticamente a la acción, influenciado por el antintelectualismo³ que puso en crisis al marxismo a comienzos del siglo XX. Sorel (2005: 137) cuestiona las concepciones racionalistas, teleológicas y deterministas de la historia y exalta el papel de lo subjetivo en esta, es decir, el papel de una voluntad colectiva capaz de intervenir activa y violentamente en la sociedad, a fin de impedir la decadencia que, a su juicio, responde a la instauración de un régimen democrático parlamentario, que propulsa la paz y el orden social mediante la búsqueda de consenso entre las clases, con lo cual quedaría abortada toda la potencia revolucionaria del proletariado, puesto que “cuanto más ardientemente capitalista sea la burguesía más ánimo guerrero tendrá el proletariado, más confiará en la fuerza revolucionaria y mayores garantías de éxito tendrá el movimiento”.

De ahí la enorme necesidad para Sorel de reactivar la lucha de clases a través del mito de la “huelga general sindicalista permanente”; de esa idea-imagen capaz de condensar (como no lo hace formulación teórica alguna) la fuerza vital y la combativa de la clase productora o proletariado. Es así porque este mito está lejos de impulsar solo “huelgas políticas”, lo que promueve es la “violencia proletaria”, la cual no se orienta contra un sistema de dominación, sino contra toda forma de dominación.

Lo importante es que en el mito logran manifestarse las más fuertes tendencias creativas de un pueblo, de un partido o de una clase, confiriendo, de este modo, realidad a unas esperanzas de acción próximas, en las cuales se basa la reforma de la voluntad. Reforma de la voluntad imposible de realizar por el análisis crítico racional como hacen los intelectuales y los socialistas parlamentarios, quienes, además, pretendiendo prever el futuro de manera científica, apelan a las utopías, que no son más que construcciones intelectuales “que ofrecen al pueblo un falaz espejismo del porvenir” (Sorel, 2005: 182). El mito,

³ Anti-intelectualismo que en Sorel como en Croce lleva, por un lado, a sostener la imposibilidad de unificar los eventos históricos –según pretende el historicismo marxista– a través de medios conceptuales, de leyes científicas y, por otro, a buscar el fundamento de la acción histórica en la voluntad y convicción subjetiva en tanto consideran que es la pasión y no la razón la que expresa más auténticamente al ser humano.

en cambio, proporciona un conocimiento intuitivamente verdadero en tanto otorga a la clase productora una nueva visión del mundo y le genera un estado de ánimo épico, a partir del cual se organiza y moviliza, reactivando, a la postre, la lucha de clases.

Desde una concepción claramente pragmática del valor del mito político, Sorel entiende que su función no es la de dar cohesión a la sociedad a partir de validar y fundamentar cierto orden ético-político.⁴ No se trata de hacer la revolución y luego legitimar, a través del mito, un nuevo orden o yugo social, sino que el mito ponga en evidencia los conflictos existentes entre las clases y movilice a la lucha organizada y permanente de los trabajadores.

Muy influenciado por la concepción soreliana del mito, el pensador italiano y marxista, Antonio Gramsci (2003: 10), en sus *Notas sobre Maquiavelo*, afirma que “*El Príncipe* de Maquiavelo podría ser estudiado como una ejemplificación histórica del ‘mito’ soreliano, es decir, de una ideología política que no se presenta como una fría utopía ni como una agrupación doctrinaria, sino como la creación de una fantasía concreta que actúa sobre un pueblo disperso y pulverizado para suscitar y organizar su voluntad colectiva”.

De la obra de Maquiavelo, Gramsci se interesa por el carácter de “libro viviente”, de manifiesto político, capaz de transformar un pensamiento sobre la política en acción política gracias a la representación dramática y antropomórfica –mítica– que hace a través de la figura del príncipe o de la voluntad colectiva. Con lúcida heterodoxia (sin duda, marca registrada de su pensar), Gramsci agrega que este debe ser el modelo a seguir por el marxismo, de lo que se trata –tal como lo demostró Sorel– es de dar forma concreta a las pasiones políticas mediante la invocación al mito. Se distancia, sin embargo, de su antecesor, en cuanto al carácter puramente negativo y preliminar que tiene el mito para Sorel,⁵ ya que para Gramsci es fundamental la dimensión constructiva de aquel.

⁴ Recordemos que, para pensadores de la talla de Durkheim o Campbell, entre las principales funciones del mito está la de ser la primera fuente del orden y la cohesión social.

⁵ Recordemos que para Sorel el mito de la huelga general y permanente tiene valor en tanto mueve a la acción revolucionaria, sin importar qué es lo que acontece después en los hechos. Posición que Gramsci cuestiona profundamente, no solo porque considera imposible que en la praxis a un momento de negación no le siga un momento de construcción, sino además, porque, a su juicio, esto se contradice con las posiciones que Sorel dice defender,

Gramsci (2003: 15) entiende, además, que las tareas del príncipe moderno, en el partido político revolucionario, deben ser principalmente dos: 1) la de formar una voluntad colectiva nacional-popular y ser, al mismo tiempo, su expresión activa y operante; 2) la de ser el abanderado de una reforma intelectual y moral, es decir, de una nueva concepción del mundo desde la cual se cree “el terreno para un desarrollo ulterior de la voluntad colectiva nacional popular hacia el cumplimiento de una forma superior y total de civilización moderna”.

Ahora bien, para que el establecimiento de esa nueva hegemonía fundada en una voluntad colectiva nacional-popular sea posible, el príncipe moderno debe ocupar “en las conciencias, el lugar de la divinidad o del imperativo categórico” (Gramsci, 2003: 15), lo que solo es viable si adopta la forma arrebatadora del mito, pues las multitudes no devienen en voluntad colectiva, es decir, en “conciencia activa de la necesidad histórica”, en “protagonista de un drama histórico efectivo y real” (Gramsci, 2003: 13) a partir de fríos razonamientos. Para hacer política-historia se necesita de la pasión del pueblo, la cual –como mostró Sorel– encuentra en el mito político una forma de organización y acción concretas.

Resulta evidente que el papel que juega el mito en la política ha recibido más condenas que adhesiones entre los intelectuales. Esto responde al error por creer que se puede saber sin comprender y, especialmente, sin sentir ni ser apasionado. De ahí la distancia que los intelectuales tienen respecto del pueblo, lo cual para Gramsci es necesario revertir y puede ser encarnado en el mito del príncipe moderno, pues su capacidad constructiva se halla en que es hábil para expresar la teoría revolucionaria, su núcleo intelectual, a través de ideas e imágenes que, al conmover y movilizar al pueblo, lo conducen a la conformación de una voluntad nacional y popular, de una voluntad capaz de enfrentarse a la hegemonía burguesa y generar un nuevo orden social.

No se puede, sin embargo, desconocer que el mito político, lejos de encerrar sólo potencias transformadoras y/o legitimadoras del orden social, encierra también potencias opresivas. Conocidos por

pues “se ve con claridad que detrás de la espontaneidad se supone un mecanicismo puro, detrás de la libertad (libre impulso vital), un máximo determinismo, detrás del idealismo, un materialismo puro” (Gramsci, 2003: 12).

todos es el atroz protagonismo que tuvieron los mitos de la raza superior y/o del estado en las ideologías políticas totalitarias del siglo XX, los cuales funcionaron como justificación del exterminio de millones de seres humanos. En consecuencia, no resulta extraño que no sean pocas las voces que se alcen en contra del mito político y pretendan erradicarlo definitivamente de nuestras sociedades. Todo lo cual, sin embargo, no hace más que crear las condiciones necesarias para que la fuerza, que de por sí tiene lo colectivo y lo pasional, al ser ahogada, reaparezca de manera estrepitosa y desbordada. Eliminados de las normas de organización colectiva, desconocidos, sospechosos o censurados, los poderes del sueño resurgen en explosiones anárquicas. A un orden político y social que se muestra inepto para integrarlos, que ya no habla a la imaginación ni al corazón, a un universo cotidiano desencantado, descolorido, corresponde la apelación a otros sortilegios: los cortejos resplandecientes de Nuremberg nazi, sus catedrales de luz, sus cantos, sus antorchas y sus oriflamas (Girardet, 1999: 181).

El concepto *mito político* posee un valioso alcance heurístico, pues permite una lectura de la trama sociopolítica, descubridora de claves para “llenar” espacios vacíos que otros modelos utilizados por la filosofía o las ciencias sociales pasan por alto. Por ello, más allá de cuál sea el mito político que cada uno de estos pensadores postula o cuáles sean las particulares funciones que cada cual le atribuye, lo más importante es la incorporación y el fundamental lugar que otorgan a este concepto en sus análisis y reflexiones sobre la política. Mucho gana la teoría política con este aporte, pues la ayuda a salir del reduccionismo racionalista en el que tiende a caer y que a tanta incompreensión de ciertos fenómenos políticos ha conducido. Gana, sin duda, también la praxis política, porque aún cuando la apelación al mito entrañe el riesgo de su mistificación, de un uso fanático y alucinado, sin el mito la política se reduce a burocracia, a mera gestión, pierde la fe y la pasión por transformar colectivamente el orden social.

LA ESTÉTICA

La Estética, como disciplina filosófica, se ocupa de la relación sensible del hombre con el mundo, de la relación a través de los sentidos. Se podría decir que esa relación es el primer vínculo que se construye con el mundo, porque lo primero que le ocurre al niño al nacer es sentirlo táctil, auditiva y gustativamente. Ese primer “contacto” se hace cada vez más refinado, produciendo no solo sensaciones que llegan al dolor, sino también profundo placer. Toda relación, de alguna manera, la implica; comprendemos la magnitud de esa implicación cuando asumimos que es el cuerpo mismo (de cada uno) el protagonista de este vínculo.

Por otro lado, la relación sensible con el mundo es educable, es decir, que ese abanico de placeres que esta relación otorga a través de la educación puede ampliarse y complejizarse de manera considerable, contribuyendo, además, a que otros modos de relacionarse con el mundo sean más fructíferos, por ejemplo, el modo cognoscitivo. También puede cargarse de sentidos negativos, puesto que la cultura estética de una comunidad, de una familia o de un individuo tiene que ver con las formas con las que cada grupo (o persona) se relaciona con el mundo y con el propio cuerpo. En este aspecto la religiosidad cobra significado, pues si el cuerpo es tomado como fuente de toda maldad, como vida es desvalorizado o considerado —antropológicamente— como aquello que conecta con lo animal, instintivo, bajo, etcétera; como el polo opuesto del alma que es la conexión con lo sagrado, espiritual, elevado, valioso, etcétera; o si es tomado como el “ahí”, donde la divinidad se muestra, o es su instrumento, es obvio que ambas concepciones religiosas, al expresarse sensiblemente —desde el grito o el cántico más elemental hasta la obra de arte más refinada—, usarán el mito y el rito. Por tanto, la clave para interpretar obras de arte, construcciones de cercanos o lejanos tiempos y de muy distintos géneros, es necesario adentrarse en lo mítico o religioso, pero no en un sentido superficial, de lectura simbólico-formal, sino para descubrir la gramática profunda de la obra. Sin olvidar que una de las teorías estéticas más relevantes de la Filosofía contemporánea, la de Nietzsche, expuesta especialmente en su libro *El nacimiento de la tragedia*, se construye alrededor de dos conceptos

apolíneo y *dionisiaco*, que provienen de dos dioses de la mitología griega, Apolo y Dionisos, respectivamente.

A continuación veremos algunos ejemplos que muestran cómo es posible entender la gramática profunda de algunas obras si aceptamos la donación epistemológica que hace la tradición mítica o mítico-religiosa a la que pertenecen.

1. El caso del palacio de La Alhambra. En su estética se descubren tres tradiciones religiosas: la cristiana, la judía y la musulmana. Sin la aceptación de la donación que ellas hacen se pierde mucho del esplendor estético-cultural de esa obra arquitectónica, pues cada jardín, habitación o detalle del palacio granadino remite a esa trama mítico-religiosa que donan las tres religiones. Para conocer La Alhambra es necesario conocer los textos sagrados: el *Corán*, la *Torah* y los evangelios.

2. La novela latinoamericana. Aquel modelo moderno, al que nos referimos al comienzo, en tanto indiferente a la menesterosidad y contingencia de la dimensión humana que se expresa en el día a día de cada quien –que irremediabilmente escapa al cálculo y a la generalización– fue criticado magistralmente por una novela ya en la modernidad: *Cándido* de Voltaire. Cándido es un personaje al que le suceden distintas cosas, las cuales hacen su desgracia –las mismas que padecemos cada uno a lo largo de la vida–; no puede creer que vive en el “mejor de los mundos posibles”, situaciones que ponen en jaque a la solidez o, por lo menos, la credibilidad del racional mundo descrito por Leibniz.

Según Milan Kundera (1987: 24):⁶ “La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La pasión de conocer (*que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea*) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja del ‘olvido del ser’; para que mantenga el ‘mundo de la vida’ bajo una iluminación perpetua”.

Si a la gramática profunda de *Cándido* solo se llega comprendiendo la utopía moderna, a la gramática profunda de la novela latinoamericana se llega buceando en la trama mítica que cuenta las peripecias de los pueblos, la otra trama, la otra cara de la historia oficial. Pero más

⁶ Las cursivas y comillas son de Kundera.

aún, como afirma Lévi-Straus, el mito no muere, sino que se transforma, y una de las transformaciones es la novela.

Carmen Perilli (1990: 40-41) sostiene:

La historia latinoamericana, sucesión de capítulos desordenados y dolorosos, en los que tanto cuesta seguir las palabras de Martí: “Poner alma a alma los pueblos”, se expresa de dos modos, en aparente oposición: el de la épica (la historia oficial) y el del mito (la historia popular)... lo negado por la historia oficial es conservado por la memoria popular de los mitos. El imaginario social atesora las cosas “olvidadas” o no registradas por los textos escritos, en su tradición oral, confundidas, a veces, con las creencias. Así como las fantasías y los sueños contienen verdades de un individuo, los mitos preservan la “visión de los vencidos” el lado oscuro de los pueblos.

Para esta autora, historia y mito, que parecen correr siempre por vías separadas, paralelas, sin tocarse, se encuentran y dialogan en la novela:

Frente a estos dos discursos, la novela latinoamericana contemporánea se erige como el modo de representación que los vincula dialógicamente. Los incluye en un nuevo sistema semiológico que, al mismo tiempo que los desmitifica, quitándole su carácter absoluto, los re-mitifica convirtiéndolos en ficción. Al re-escribir el texto social, permite que se asomen los significados recónditos. El hecho se recorta sobre la visión totalizadora del mito (Perilli, 1990: 42).

3. El Noa (Noroeste argentino) es una región de mitología rica: la prehispánica y la que surge después de la llegada de los españoles. Sus expresiones artísticas: la literatura, el teatro, la poesía y la plástica, todas de gran importancia en el contexto nacional y latinoamericano, tanto las más alejadas como las próximas en el tiempo, son atravesadas por esas mitologías; en muchos casos resulta imposible comprender el núcleo profundo de esas creaciones artísticas sin abordar el conocimiento de aquellas narraciones mítico-históricas. Me referiré solo a algunos ejemplos de la plástica.

Alfredo Gramajo Gutiérrez⁷ fue un exquisito ilustrador de libros o textos en revistas y también un pintor destacado, pintó oleos sobre tela, sobre tabla, acuarelas, pasteles, aguafuertes y temperas, pero a pesar de esta variedad productiva hay una continuidad entre unos y otros trabajos en los temas y en los modos. Es un artista que se detiene en tipos humanos, en escenas de trabajo, de viajes, de fiestas profanas o religiosas, de amor, de muerte, de leyendas, de mitos y de ritos —preferiblemente del Noa profundo—. Campesino y trabajador, sus obras muestran un vínculo a lo largo de toda su carrera con la cultura popular de su tierra natal, con la vida surcada de dolores, injusticias, soledades y desamparos, pero lejos está de victimizar al pueblo sin más, por el contrario, lo que deja ver es la trama de una cultura segura en símbolos y significados, de exquisita textura en lo religioso, en lo artesanal, en lo estético, en sus costumbres sociales, éticas y festivas. El equilibrio entre lo uno (el dolor) y lo otro (la fortaleza identitaria) lo consigue de diversos modos, pero, especialmente, con el uso del color y con una persistencia en composiciones planas (a veces de una simetría casi matemática), que aligeran la pesadumbre y desrealizan las escenas respectivamente.

El país de la selva de Ricardo Rojas (1959) es uno de los libros que ilustró. Cuando se lo solicitaron, era una obra conocida, pues se habían publicado algunos de sus capítulos en 1901 en la revista *Caras y Caretas*; en 1905, en el folletín de *La Nación* o en el suplemento dominical del mismo diario. La primera edición data de 1907, publicada en París como parte de una serie de fina encuadernación en la que se publicaron libros de Rubén Darío y Lucio V. Mansilla, entre otros. Cuando la Editorial Kraft Limitada le pide a Gramajo Gutiérrez

⁷ Alfredo Gramajo Gutiérrez nace en Monteagudo, provincia de Tucumán, en 1893 y muere en San Isidro, provincia de Buenos Aires, en 1961. Desde muy niño se radica en la ciudad de Buenos Aires y, a causa de la temprana muerte de su padre, comienza a trabajar a los 14 años en la Administración de los Ferrocarriles Nacionales. En 1917 recibe el título de Profesor de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Es discípulo de Pompeo Boggie y Eugenio Daneri. Desde 1918 participa del Salón Nacional, donde en 1919 recibe el Premio Sivori. En mayo de 1920, Leopoldo Lugones escribe sobre él un artículo en el diario *La Nación*, cuyo título es “El pintor nacional”, el que contribuye a su visibilidad como artista. Participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Su trabajo en el ferrocarril le permite viajes constantes por el interior del país y, en especial, por el Noa, el que nunca dejará de estar en sus trabajos. Otros premios que recibe son: Premio de la Comisión Nacional de Cultura en 1938; en 1954 recibe el Gran Premio de Honor del Ministerio de Educación de la Nación, Argentina.

(1945-1946) que ilustre la obra, ya está precedida de prestigio literario y forma parte de la tradición escrita de la Argentina.

El país de la selva narra el Noa que obsesiona a Gramajo Gutiérrez, dice su autor: “Llámole PAÍS DE LA SELVA⁸ a la región argentina que se extiende desde la cuenca de los grandes ríos hasta las primeras ondulaciones de la montaña. Dicha región abarca en la actualidad varias provincias, pero constituyó una sola en tiempos del virreinato español” (Rojas, 1959: 19).

Diez láminas a todo color y numerosos exquisitos pequeños dibujos en tinta negra se encuentran en las páginas de este libro, todos tienen que ver con el texto y se ajustan a él, pero pueden verse con independencia; el artista sostiene en imágenes el discurso mágico y tremendo o cálido, hogareño y festivo del norte argentino.

Otro de los libros que ilustra es *La Mulánima. Poema mágico de la montaña*, del catamarqueño Carlos B. Quiroga; en él los trabajos de Gramajo son dibujos en tinta, sin color, de tamaños diversos, de línea limpia que se metamorfosean con la escritura misma.⁹

En ambos textos ilustra “La Salamanca” (narración mítica demoníaca) y lo hace de manera diferente: en *El país de la selva* a todo color y con una estructura barroca que recuerda “El entierro del conde de Orgaz” de El Greco; la composición está dividida por una línea horizontal; dibuja y pinta el interior de la cueva satánica —en la parte inferior de la lámina—, ahí está Mandinga con su corte: animales, hombres y mujeres, iniciados, brujas y atormentados, no falta la música ni el fuego donde se preparan las pocimas. En la superficie (fuera de la caverna), en la parte media del dibujo, por encima de la línea, el paisano recién desmontado está por ingresar al averno, es un espacio medio, de retorcidos árboles pero estos levantan sus ramas hacia lo alto, hacia el cielo, símbolo de los dioses celestes y benignos. El cuadro no tiene límites ni espacios vacíos, solo pliegue barroco que se extiende al infinito.

En el libro de Quiroga el dibujo es apaisado, el artista divide la lámina con línea vertical, a un lado Mandinga y su corte, de otro lado de nuevo el árbol es un jinete que sale ferozmente del recinto infernal.

⁸ Las mayúsculas son del autor.

⁹ Mulánima es un mito del Noa. Se trata de un ser espantoso, una mula en algunos casos con una enorme lengua peluda o una mujer con larga lengua también que espanta a los que cometen incesto.

Dice el poema de Quiroga (1957: 139): “Y aunque yo no creía en la leyenda/ de la cava endiablada, un calofrío (el autor usa esta palabra en lugar de escalofrío)/ nervioso culebreó en el cuerpo mío/ como si fuera misteriosa ofrenda/ al negro y clandestino brujerío”.

Quiroga¹⁰ recrea con su pincel los mismos contenidos que Gramajo Gutiérrez. Lejos están desde el punto de vista generacional, pero cerca porque ambos persisten en la cotidianidad elemental y en la literatura. Ambos pintan el mercado, las brujas, el zafre, las creencias, la magia, el dolor, pero no con elaboraciones o abstracciones, sino con detenimiento moroso de la cotidianidad; ambos saben que el día a día es la fragua de la historia, allí es donde ocurre el trabajo y la injusticia, el amor y el abandono, la riqueza y la exclusión. Relatan lo que ya cuentan las leyendas, los mitos, los narradores. Reciben oralidad y escritura. Se hacen cargo de la poesía. A ambos les va lo que dice el artista mexicano José Clemente Orozco: “La pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos e ideas” (Cardoza, 1983: 39).

Pero mientras Gramajo Gutiérrez juega con el plano y enfría las escenas con recursos estéticos, Víctor Quiroga las teatraliza, como los pueblos del Noa teatralizan mitos y ritos.

En la obra de Víctor Quiroga hay un doble proceso de teatralidad. Por un lado, él es el espectador del Noa, que capta con toda conciencia la teatralidad que se desarrolla a su alrededor y se deja envolver por las escenas que se montan en la difusa franja de realidad/ficción, realidad/ilusión y magia/religión, por donde transcurre la dura cotidianidad de la que, además, forma parte como artista tucumano. Dice Bernardo Canal Feijóo (1943: 7): “la expresión dramática o en acto constituye a menudo la forma más firme y poderosa del lenguaje del pueblo acaso en necesaria compensación de sus pobreza verbales o

¹⁰ Víctor Quiroga nace en San Miguel de Tucumán, en 1955, donde aún vive. Estudió, una vez terminado el secundario, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán; fue alumno de Ezequiel Linares. En 1977 ganó una beca para perfeccionarse en Italia, y en 1986 otra para estudiar en Francia, donde vivió ocho años. Participa en más de 80 exposiciones individuales y colectivas en Argentina, en centros culturales importantes como en el de Recoleta en el 2003, y en ferias de prestigio como Arte Ba y Expotrastienda, Buenos Aires. También expone en países europeos como Italia, Francia, Suiza, Alemania, Holanda. Desde 1975 a 2006 ha recibido numerosos e importantes premios, tanto en Argentina como en Europa.

musicales”. Víctor Quiroga, lejos de asumirse como espectador pasivo, recoge el sentido de lo que ve o escucha y compone nuevas escenas “rituales” presuponiendo, a la manera de un director de teatro, a los espectadores. Víctor Quiroga mediatiza el dramatismo teatral de los contenidos de la cultura popular y profundiza en ellos con su propio estilo pictórico neoexpresionista, saturado de color y de nueva teatralidad.

El pintor describe o inventa, con la exactitud del conocedor, interiores de la vivienda humilde del Noa y ese otro paradójico interior tucumano, a cielo abierto, pero sin horizonte, que es el cañaveral. Soledad profunda y miedo, creencias ancestrales, híbridas y protectoras de talismanes y cruces, pero a veces amenazantes o monstruosas como el *runa uturuncu*, las brujas, el familiar o el patón.

En sus producciones, Gramajo Gutiérrez y Víctor Quiroga —con medio siglo de diferencia—, muestran la tradición de la cultura popular del Noa, con estilos diferentes recorren y recrean la trama simbólica que reciben de la tradición para donarla, a su vez, elaborando nuevas versiones de lo mismo. Juegan cuidadosamente con lo narrado, lo vuelven a contar articulándolo con elementos materiales, ideológicos, estéticos, políticos y tecnológicos que lo colocan en el tiempo que a cada uno le toca vivir. Pero este no es el único modo de recibir y donar la tradición popular preñada de mitos, ritos y religiosidad, sino que está presente en producciones que enmarcamos en el llamado “arte contemporáneo” y en ellas su aparición puede ser como lenguaje, precomprensión o prejuicio (tomado en su sentido etimológico); algunas veces su aparición es explícita y otras solo referencial y aún olvidada, sin embargo, emergen subrepticamente. Este es el caso de Blanca Machuca y Guillermo Rodríguez.

El arte contemporáneo se caracteriza por su enorme pluralidad, por constituir un periodo de información desordenada o de entropía estética, equiparable probablemente a un momento de perfecta libertad; han desaparecido los estilos y se han desdibujado los géneros. No obstante, la creencia de que en el arte contemporáneo “todo vale” no es rigurosa ni justa con los estupendos artistas de hoy.

La desestructuración del arte contemporáneo se evidencia en distintos niveles: 1) en el hecho de no pensar al arte en sentido evolutivo, que no sigue una línea imaginaria progresiva donde el pasado sea solo museo muerto, sino sobre el paradigma de un museo donde

cada pieza del pasado es una posibilidad para pensar, recrear, intervenir, fusionar, etcétera. Por tanto, es falso el juicio según el cual el arte contemporáneo hace caso omiso a la tradición o la desprecia, por el contrario, se ha desembarazado de esa mala percepción que exigía a los creadores, falazmente, a creer en el mero progreso, lo que allana el camino de una relación más fluida y libre con la tradición. 2) En la liberación de solemnidad y búsqueda de lo único, permanente, paradigmático, a salvo de toda repetición, distante, etcétera; por tanto, la repetición de los contenidos tradicionales o su recreación, como lo vimos en los ejemplos de Gramajo Gutiérrez y Víctor Quiroga, no escandaliza al artista contemporáneo y se nota en sus propios actos creativos. 3) En la relación obra-artista y obra-espectador; la sociedad de masas y la tecnología acercan el arte al círculo inmediato y cotidiano de cada quien y, también, lo expanden. 4) En la pluralidad de las propuestas, lo que prepara para la aceptación de la pluralidad social, lo que significa que no toma a la tradición en el sentido “bancario”, como depositaria de modelos únicos e inamovibles, sino que puede desimbolizar y crear alegoría.

La obra de Blanca Machuca¹¹ puede pensarse desde estas características; sus trabajos son una muestra de su no solemnidad pero, al mismo tiempo, de un recorrido exquisito por el arte de otros tiempos; muchas de sus obras cargan con retablos del barroco americano, con ángeles medievales o renacentistas, con lo textil precolonial y con el Pop Art en tanto roba objetos de la más inmediata proximidad cotidiana. Viendo sus obras, imaginamos su taller como la trastienda de un museo donde se guarda y cuida cada objeto; en ese museo imaginario cada trozo de cualquier material o el más pequeño elemento, por insignificante que sea, es valorado, clasificado y espera el momento de ser usado en nuevos trabajos que serán exhibidos. Su museo es también de arte sacro, pero de una sacralidad profana: conjuros, exvotos,

¹¹ Blanca Machuca nace en San Miguel de Tucumán en 1959, donde actualmente vive. Es Licenciada en Artes Plásticas con Especialidad en Pintura, título que le otorga la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue becaria de la Fundación Antorchas, Buenos Aires, en 1996. Ha realizado más de veinte exposiciones individuales y colectivas en Argentina, en centros culturales importantes como el de Recoleta, Buenos Aires, en 1996; ha participado en numerosos salones de prestigio. Desde 1983 a la fecha ha recibido importantes premios y distinciones en Argentina.

imágenes dolientes de la religiosidad popular católica del Noa se entrelazan con lo más íntimo, cotidiano y desacralizado.

Desdiferenciar es lo suyo, sus obras son vestidos, puntillas, objetos pintados o pinturas-objetos, cajas esculturas que son muebles para guardar las joyas de familia: la esperanza, la protesta, los gestos de amor o para encerrar el sufrimiento y la injusticia.

La tradición mítico-religiosa en esta artista es olvido. Freud muestra claramente cómo el pasado en apariencia olvidado es estructurante en nuestro aparato psíquico. Si Machuca olvida, entonces fluye el recuerdo cultural de la región que emerge, paradójicamente, sin caer en regionalismos estilísticos, atado a leyendas, mitos y ritos, pero desatado de estereotipos; el olvido le exige la innovación permanente. Olvida nombres de vírgenes y santos; los nombra de otro modo, con ironía, como cosa profana, pero jamás profanando. Dice Gadamer (1993: 143):

Lo que una conciencia actualizante conoce como tradicional y acreditado y contrapone al afán innovador no es la tradición viva. Su auténtica verdad es más honda; reside en un ámbito que actúa precisamente cuando afrontamos el futuro y ensayamos lo nuevo. Una de las mayores intuiciones que yo he recibido por vía ajena es la que me proporcionó Heidegger hace algunos decenios cuando puso en claro que el pasado no existe primariamente en el recuerdo, sino en el olvido.

En las obras de Guillermo Rodríguez¹² hay también olvido, olvida el límite; las fronteras temporales y geográficas del Noa se expanden más allá de ellas produciendo objetos que citan el “norte grande” es decir

¹² Guillermo Rodríguez nace en San Miguel de Tucumán en 1954, donde aún vive. Se forma en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es docente en dicha Facultad de la Licenciatura en Artes Plásticas. Recibe la Beca Guillermo Iglesias de la UNT en 1989. Es becario también en el taller de Leo Vinci, Buenos Aires, y en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires. En 1994 es invitado por la Universidad Politécnica de Valencia, España, donde realiza tareas artísticas y docentes. Ha celebrado más de veinte exposiciones individuales y colectivas, en Argentina, Canadá, España, EE.UU.; además, ha participado en importantes salones. Desde 1976 a la fecha ha recibido importantes premios y distinciones en Argentina.

el Nea (Noreste argentino), Bolivia, Perú, Paraguay. En sus esculturas, preferiblemente de madera, donde el metal y la pintura se incorporan con toda normalidad, la tradición latinoamericana se muestra de modos variados, por ejemplo, se hace cargo de la venerable imaginería católica que hunde sus raíces en el viejo mundo y se dibuja con nitidez identitaria en estas latitudes. Rodríguez es un imaginero atrevido y pícaro que realiza una fantasía infantil inconfesada: la de levantarle la falda a las vírgenes de los templos. Evidentemente lo que encontró allí fue más de lo esperado, o menos, según como se vea, porque las parodias de piernas bajo terciopelos y sedas no han dejado de metamorfosearse en su obra.

Los elementos: el agua, la tierra, el aire, el fuego, según la mirada de distintas culturas de América ancestral o actual, se cuelan en su obra, se convierten en diosas y dioses, en mujeres, hombres, animales. Los símbolos religiosos, étnicos y sociales de Latinoamérica híbrida y mestiza están en las obras, pero desestructurados por el gesto contemporáneo de ensamblar y desimbolizar para hacer alegoría.

La alegoría resulta del ejercicio de la escucha. En este caso, el artista *oye* la tradición latinoamericana y recorta, separa e intencionalmente confiere significado, traduce, y al traducir transforma, agrega. La alegoría es el trabajo del arte carente de énfasis, el arte no aurático, desembarazado de toda pretensión cultural, metafísica, simbólica; tiene que ver, según el pensamiento estético benjaminiano, con el cine y con el montaje, puesto que siempre es recorte, toma de partes, de elementos que son extraídos de sus espacios, contextos, sistemas, medios, etcétera, re-significados intencionalmente y puestos, según el caso, en otro u otros espacios. El alegorista es el que arranca las cosas de sus relaciones naturales, las expone aisladamente y les crea otra naturaleza.

Machuca y Rodríguez, comprometidos con la tradición y como artistas contemporáneos, recogen aun lo desechado y lo elevan como alegoría, como lo antitético del mito y del símbolo, a la manera de los poetas barrocos que mostraron que la alegoría no es una mera técnica de ilustración lúdica, sino que, igual al discurso o a la escritura, es una forma de expresión en la que el mundo objetivo se impone al sujeto cognoscitivamente (Buck Mors, 1995: 189).

La misión del hombre de tradición no es la permanente vuelta al pasado, “Su misión no consiste en ampliar indefinida y arbitrariamen-

te el horizonte del pasado, sino en formular preguntas y encontrar las respuestas que descubrimos, partiendo de lo que hemos llegado a ser, como posibilidades de nuestro futuro” (Gadamer, 1993: 143).

Imposible llegar a la gramática profunda de estos cuatro artistas sin contar con la donación epistemológica de la tradición mítico-religiosa latinoamericana.

PSICOANÁLISIS

El lenguaje mítico es un lenguaje simbólico, más rico y más ambiguo que el de los conceptos; requiere siempre de una interpretación. La función simbólica es el desplazamiento de los significados o de los sentidos; el símbolo remite siempre más allá de su significado explícito. “Como todo lenguaje, el mito es un sistema de coherencia; su estructura simbólica (entendiendo símbolo como contrapuesto a signo) le permite una flexibilidad mayor que la de aquellos sistemas que niegan la ambigüedad. Lo que el símbolo pierde en precisión, lo gana en riqueza y permite una participación más amplia donde las historias personales están presentes para situar concretamente lo universal” (Valentié, 1998: 38).

El mito es un objeto de conocimiento, pero es también una forma de conocer, es por ello que su donación epistemológica, al mismo tiempo que sus sentidos, es inagotable. Ambos aspectos son tomados por Freud con enorme riqueza conceptual y creativa. Para Valentié, la condición humana es irreductible a la mera función racional, en su obra describe, propone y sistematiza ese más allá de lo claro y distinto de la conciencia cartesiana que no cesa de mostrarse en el lenguaje y que denominará *inconsciente*.

Desde el análisis epistemológico de la obra de Freud podemos señalar dos niveles diferentes: 1) una actitud cognoscitiva que respeta la linealidad del tiempo, la causalidad lógica, una conceptualización que va hacia las cosas, los hechos, lo cronológico; 2) una actitud cognoscitiva que apunta a rupturas y discontinuidades, a objetos que cobran importancia cuando ya no están o que nunca estuvieron; la esencia misma se diluye en relaciones y estructuras que, desde lo puramente imaginario y simbólico, conmocionan y determinan lo real. En una

sucesión de presencias encubridoras, lo real, siempre a la saga, en el discurso es capturado como mito: discurso y mito se sostienen mutuamente.

En su obra, Freud se comporta como arqueólogo en tanto trata de reconstruir algo de lo real en su propio medio; como mitólogo, reconstruyendo el espacio y el tiempo mítico. El arqueólogo reconstruye al niño real mismo, el mitólogo reconstruye la historia fantástica, el niño de ficción que desde allí funda lo real. Dice Valentié (1998: 18) “Los hechos que narra el mito no están situados en el tiempo y el espacio de los acontecimientos cotidianos. Pertenecen a otra dimensión de la realidad. Ocurren en el ‘Gran Tiempo’ imagen mítica de la eternidad. En consecuencia, son contemporáneos a cualquier momento de nuestro tiempo sucesivo”.

La producción teórica de Freud da cuenta de lo profunda y sostenida que es la donación epistemológica de los mitos y las mitologías al psicoanálisis. Se pueden apreciar tres modos epistémicos en la obra del psicoanalista de raigambre mítica (que no desarrollaremos aquí): 1) como prueba o demostración de sus descubrimientos, de sus interpretaciones; 2) como clave explicativa ahí donde las ciencias no llegan, y 3) como modelo (Krasnogor, 2010; Barale, 2003).

En la lectura epistémica de la obra de Freud, el mito clásico se revela como la fuente donde la condición humana se refleja, como el camino (método) para pensar la subjetividad y desde ahí dimensionar la clínica, además se advierte la necesidad de releer permanentemente los mitos clásicos para capturar lo real en la trama sociocultural presente; para encontrar las claves del discurrir inconsciente —el mito— del hombre de nuestro tiempo.

Para Freud, el mito cohabita con las formaciones del inconsciente, es parte de su trama discursiva, como se observa en los sueños, en los síntomas, en los sueños diurnos o fantasías, incluso en el chiste. Para él, los mitos son un lenguaje simbólico, atemporal; portan múltiples significados, los cuales solo pueden ser comprendidos si, al ser interpretados, develan lo otro (lo inconsciente), aquello a lo que el símbolo alude; análogo a lo que los mitólogos llaman el contenido de verdad del mito. Descubre que el discurso de los pacientes se presenta como una trama mítico-simbólica que da cuenta de un saber que el sujeto posee sin saberlo. La interpretación hará consciente ese saber y ello tendrá como efecto la disolución del síntoma. La interpretación de la

trama mítica posibilitará que lo inconsciente se haga consciente, que cese el sufrimiento, que lo que es impropio se muestre como propio. Es posible descubrir en la trama del psicoanálisis la dimensión epistemológico-terapéutica del mito. Dice Krasnogor (2010: 78):

Freud, pensador, escritor y mitólogo procede como otro pensador escritor, pensador y mitólogo, Ovidio, quien fue descubriendo, registrando y relatando las versiones que se iban generando a partir de una idea central o los múltiples efectos que produce un hecho, el encuentro del hombre con los dioses, y lo llamará precisamente *La metamorfosis*. La obra freudiana es un recorrido por las diversas metamorfosis de la castración (que el vienés llama “la roca dura”)... La mitología, erigida sobre esa roca que al mismo tiempo exhibe, fue la clave de la que se sirvió Freud para revisar su teoría de la neurosis, cuyo centro era el complejo de Edipo, luego desplazado por el de la castración.

El mito es el modo de acceder a la falta (la castración), porque es una narración extraordinaria, fantástica y, como tal, dice lo que no se puede, pero lo que más importa. Es una narración que convierte en soportable lo insoportable, mostrándolo y diciéndolo (al sufrimiento) de múltiples formas; es lo que podríamos llamar “la dimensión apaciguadora del mito”.

El saber mítico permite a Freud una escucha particular capaz de desentrañar lo traumático, porque lo traumático siempre retorna, no como historia, sino como mito. “Si ‘entender’ es comprender el sentido (ya sea el sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, sino de un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (Nancy, 2007: 18).¹³

¹³ En este texto, Nancy usa el verbo francés *entendre* en su doble acepción: ‘escuchar’ y ‘entender’.

FILOSOFÍA DEL LENGUAJE Y ANTROPOLOGÍA: WALTER BENJAMIN

En el ámbito de la Filosofía del lenguaje y la Antropología, me detendré en un ejemplo paradigmático de donación epistemológica, me referiré al estudio que hace Walter Benjamin de un concepto largamente trabajado por la Filosofía: *traducción*.

En su texto de juventud –complejo, breve y sugestivo– *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, Walter Benjamin muestra su pensamiento antropológico; es un texto del filósofo del lenguaje, del mitólogo, una interpretación de la cultura y una hipótesis del arte. Para este autor, toda cosa animada o inanimada participa de la magia del lenguaje, pues es esencial a cada cosa transmitir su propio contenido espiritual. En el lenguaje, y no a través de él, lo que se expresa es de naturaleza espiritual.

La comunicación por la palabra es solo un caso particular. Si el hombre pudiera comunicarse, si solo *con* y *en* las palabras ocurriera la comunicación, ¿podría el hombre nombrar las cosas? ¿Podría ponerle nombre a las cosas sin que ellas se comuniquen con él? Esta es la pregunta por la posibilidad de la denominación, que es la tarea que Dios encomienda al hombre. Esa es la diferencia del hombre con el resto de las criaturas, él es el dador de nombre. “Mediante la palabra el hombre se halla unido a la lengua de las cosas. La palabra humana es el nombre de las cosas. Así no se puede plantear más la idea que corresponde a la concepción burguesa de la lengua, de que la palabra corresponde a la cosa casualmente” (Benjamin, 1999: 98).

El berlinés toma al Génesis (la expulsión del Paraíso y la torre de Babel) buscando el origen de la lengua. Sin embargo, como dice Ricardo Forster (1999: 69):

no se trata solamente de una preocupación por el origen de la lengua, ni tampoco se dirige a una investigación que empieza y termina en el dispositivo de la lingüística; Benjamín persigue, a través de la interpretación del nombre, ese momento oscuro e inasible en el que el hombre se perdió en tanto dador del nombre y advino al mundo como ser en el tiempo, como caminante de la historia. El origen de una ruptura esencial, de una profunda perturbación ontológica que

inauguró el paisaje en el que lo humano se desplegará imponiendo un sello representacional al mundo de las cosas y de los otros seres.

El mito del Génesis es la exquisita trama que más allá de todo dogma o religión le proporciona al filósofo las claves no solo de la diferencia, sino de la deriva en la ley y el deseo o en la ley del deseo cuando solo le será posible la traducción. “El objeto de ello no es una interpretación de la Biblia, ni se quiere considerar en este contexto la Biblia objetivamente... se busca indagar lo que resulta del texto bíblico en relación a la naturaleza de la lengua misma; y la Biblia, por ahora, es insustituible para tal fin” (Benjamin, 1999: 95).

En el Paraíso existe concordancia perfecta entre el nombre y la cosa, es el lenguaje de la plenitud, pero ocurre la caída –doble caída para Benjamin–, la expulsión del paraíso y la confusión de lenguas en Babel. La primera caída, la del pecado original, es la caída en la lengua que juzga, la que da lugar al conocimiento del bien y del mal. Si la lengua edénica es la que da a cada cosa creada su propio nombre y permite que la cosa se manifieste en plenitud, es porque el conocimiento edénico es conocimiento pleno y la lengua es la lengua en que cada cosa es su nombre. Con la caída, el conocimiento deja de ser concordancia y pasa a ser extrínseco, y el nombrar es un designar. No existe el mal en el mundo, surge en el hombre con el afán de conocer o, más bien, de juzgar. La segunda caída es consecuencia de la primera. Con el juzgar adviene la inclinación al dominio. Con el lenguaje del dominio el hombre quiere llegar al cielo –para eso construye la torre–, Dios interviene en la torre y lo confunde todo, confunde las lenguas. Si la lengua edénica es una y plena, después de la expulsión deja de serlo, después de Babel no hay una, hay múltiples lenguas, la plenitud está perdida, el nombre y la cosa no poseen concordancia perfecta, la concordancia está perdida. En la lengua edénica, con el nombrar del hombre –que escucha la expresión de las cosas y con espontaneidad les da el nombre– las cosas llegan a su plenitud. Pero sabemos que ese hombre intacto, el hombre en el paraíso poseedor de la lengua edénica, la del conocimiento pleno, el dador del nombre en concordancia perfecta con la cosa, solo puede pensarse como pérdida, como un “ya no”. El hombre es un “ya no”. Después de la expulsión del Paraíso: fin del tiempo perfecto y la entrada a la historia. Después de Babel: fin de

la plenitud de conocimiento, fin de la lengua única, fin de la comunicación perfecta, fin de la concordancia del nombre con lo nombrado. Comienzo de una deriva: la traducción.

Es imposible pensar en la traducción como un ejercicio técnico, como proceso simple de intercambiar significantes, de decir lo mismo pero de otro modo. Pensar en la traducción, según lo hace Benjamin, es pensar en la lengua misma que no es solo palabras. Traducir no es cambiar palabra por palabra, puesto que no implica meramente la diferencia y pasaje entre las distintas lenguas humanas, sino la diferencia –muy especialmente– entre la lengua material de las cosas y la lengua nominal de los hombres. La traducción es entonces una suerte de transformación, una especie de perfeccionamiento.

La traducción es la transposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones. La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza. La traducción de la lengua de las cosas a la de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es por tanto la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que agregar algo, es decir, conocimiento (Benjamin, 1999: 98).

Para poder construir el mundo, el hombre debe traducir, para lo cual, primero escuchará las cosas que reclaman un nombre y escuchará las otras lenguas humanas; nombrar las cosas ya no será la concordancia, ha perdido la escucha perfecta. Pero debe recuperar la escucha para ejercer la traducción, las ciencias, el arte, la poesía, etc., serán posibles traducciones pero, para que eso sea posible, las cosas no pueden estar excluidas de la comunicación, hay algo que comunican y quieren traducción, cada traducción será como pasar a una lengua superior, más perfecta. Pero recuperar la escucha significa también superar la mera consensualidad y arbitrariedad de la lengua del dominio, de la lengua como instrumento. Recuperarla significa aceptar que en Babel aparecieron las distintas lenguas, las distintas culturas, distintos modos de traducción. Se trata de comprender que cada lengua humana expresa algo espiritual, algo que tiene que ver con la percepción y la escucha; cada lengua es una interpretación, posee algo del orden de

la verdad; la verdad es como un ánfora rota, cada fragmento contiene una pizca del nombre que es concordancia y conocimiento pleno.

El ánfora jamás se reconstruirá en su totalidad. Existe una multiplicidad de lenguas y de culturas y en cada una un trozo de la verdad. Es imposible que el hombre abarque a todos. Imposible que posea la verdad; solo la desea y la busca en cada traducción.

Para comprender la filosofía benjaminiana es imprescindible conocer aspectos de la tradición y religiosidad judía, de lo contrario el texto es críptico e imposible de espigar. La donación epistemológica del texto bíblico en casi toda su obra es constante, sin que su filosofía sea confesional o teológica.

BIBLIOGRAFÍA

01. Buck-Morss, Susan (1995), *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La Barca de la Medusa/Visos.
02. Barale, Griselda (2003), "Introducción al tema de los mitos en algunas obras de Freud", *Cuadernos de ética, estética y religión 1*, Griselda Barale (comp.), Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
03. Barthes, Roland (2003), *Mitologías*, Buenos Aires, Editores Argentinos/Siglo XXI.
04. Benjamin, Walter (1999), *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, Ensayos Escogidos, México, Ediciones Coyoacán.
05. Canal Feijóo, Bernardo (1943), *La expresión popular dramática*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
06. Cardoza y Aragón Luis (1983), *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica.
07. Dilthey, Wilhelm (1994), *El mundo histórico*, México, Fondo de Cultura Económica.
08. Forster, Ricardo (1999), *El exilio de la palabra*, Buenos Aires, Eudeba.
09. Gadamer, Hans-Georg (1993), *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
10. Girardet, Herbert (1999), *Creando ciudades sostenibles*, Valencia, Tilde.
11. Gramsci, Antonio (2003), *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y el Estado moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión.
12. Grondin, Jean (2008), *¿Qué es la hermenéutica?*, México, Herder.
13. Krasnogor, Rafael (2003), "Acerca de la *Thorá* y el *Talmud*", *Cuadernos*

- de ética, estética y religión 1*, Griselda Barale (comp.), Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
14. Krasnogor, Rafael (2010), *Usos y sentido del mito en la obra de S. Freud*, Colección Tesis de la Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, UNT.
 15. Kundera, Milan (1987), *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
 16. Lévi-Strauss, Claude (2011), *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
 17. Martín-Barbero, Jesús (1997), *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.
 18. Nancy, Jean-Luc (2007), *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.
 19. Nietzsche, Friedrich (2007), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Biblioteca Nueva.
 20. Perilli, Carmen (1990), *Imágenes de la mujer: en Carpentier y García Márquez*, Tucumán, Secretaría de Extensión Universitaria, UNT.
 21. Quiroga, Carlos (1957), *La Mulánima. Poema mágico de la montaña*, Buenos Aires, Ediciones Peuser.
 22. Ricoeur, Paul (2008), *El conflicto de las interpretaciones*, México, Fondo de Cultura Económica.
 23. Rojas, Ricardo (1959), *El país de la selva*, Alfredo Gramajo Gutiérrez (ilustrador), Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda, 2ª ed.
 24. Sardar, Ziauddin (2004), *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa Editorial.
 25. Sorel, Georges (2005), *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial.
 26. Valentié, María Eugenia (1998), *De mitos y ritos*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.

GRISELDA BARALE: Doctora en Filosofía. Profesora titular de las materias Pensamiento Filosófico y Estética, de la Carrera de Filosofía, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Directora del Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales, Culturales y Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Directora del Proyecto de Investigación Cultura contemporánea: cambios en la sociedad y en los procesos de subjetivación una mirada desde lo estético, mítico, político y religioso.

MARÍA JOSÉ CISNEROS: Licenciada en Filosofía. Especialista en Ciencias Políticas. Profesora auxiliar en la cátedra Pensamiento filosófico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Miembro investigador del Proyecto de Investigación Cultura contemporánea: cambios en la sociedad y en los procesos de subjetivación una mirada desde lo estético, mítico, político y religioso.

RAFAEL KRASNOGOR: Psicoanalista. Doctor en Filosofía. Jefe de trabajos prácticos en la cátedra Temas de filosofía y Lógica en Psicología de la Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Miembro investigador del Proyecto de Investigación Cultura contemporánea: cambios en la sociedad y en los procesos de subjetivación una mirada desde lo estético, mítico, político y religioso.