

**IMAGEN, TIEMPO Y LENGUAJE A PROPÓSITO DE LA *ENEIDA* VI:
EL PAPEL DE LA IMAGINACIÓN Y LA MEMORIA EN LA CONSTRUCCIÓN
VIVENCIAL DE CONOCIMIENTO A PARTIR DE LO MITO-POÉTICO**

Por:

JUAN NOLASCO PAYARES GUERRA

Trabajo de Grado para optar al título de
Filósofo

Asesor

Gerson Stephen Góez González

Profesor Instituto de Filosofía

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

MEDELLÍN

2020

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

BISMIL-LÂHI R-RAHMANI R-RAHÎM

μηδὲ κάτω νεύσης εἰς τὸν μελαναυγέα κόσμον,
ᾧ βυθὸς αἰὲν ἄμορφος ὑπέστρωται καὶ ἀειδής,
ἀμφικνεφῆς ῥυπόων εἰδωλοχαρῆς ἀνόητος
κρημνώδης σκολιὸς πηρὸν βάθος αἰὲν ἐλίσσων,
αἰεὶ νυμφεύων ἀφανὲς δέμας ἀργὸν ἄπνευμον.

“No bajas al mundo negro y lustroso,
Debajo del cual se extiende un abismo por siempre amorfo e invisible;
Totalmente oscuro, sucio, deleitándose con imágenes ininteligibles;
Escarpado, sinuoso, enroscándose sin cesar alrededor de su profundidad estéril;
Eternamente desposado con un cuerpo oculto, inactivo, sin aliento de vida”
*Oráculos Caldeos, Fragmento 163*¹

¹ Traducción realizada a partir de Majercik, Ruth. (1989). *The Chaldean Oracles*. Leiden: E.J. Brill, pp. 110-111.

CONTENIDO

Introducción	6
1. Contexto de la obra de Virgilio	
1.1. Vida de Virgilio. Momento histórico. Intención	12
1.2. Influencias filosóficas de Virgilio	
1.2.1. Epicureísmo y estoicismo	14
1.2.2. Orfismo y pitagorismo	17
1.3. Autores y obras anteriores que influyeron en Virgilio	
1.3.1. Homero	21
1.3.2. Hesíodo	23
1.3.3. Nacimiento de la lírica. Teócrito y el género bucólico	25
1.3.4. Amor y erótica: Poesía elegíaca de Safo	27
1.3.5. Ovidio	28
1.3.6. Qué es y qué busca la poesía	30
2. La imagen mito-poética	
2.1. Nacimiento del mito. Su relación primitiva con la poesía y la imagen	35
2.2. Motivos e implicaciones existenciales del mito	42
2.2.1. Una figura especial que cambia el mundo: el héroe	53
2.3. Transmisión del mito. Visualidad. Oralidad vs escritura	58
2.3.1. Imagen y conocimiento. Imaginación e intelección en el pensamiento antiguo	69

2.3.2. Primacía de la visión en Occidente. Decadencia de la imagen y cultura del ícono	78
3. Rastreo de la imagen mito-poética en la <i>Eneida</i> VI	89
4. Conclusiones	116
Referencias	124

Introducción

“Quisiera traducir *La Eneida* valiéndome sólo de los símbolos petroglíficos. Sé que Virgilio lo aprobaría. Ya tengo el emblema de Palinuro”
*Eugenio Montejo, El cuaderno de Blas Coll*²

Como se sabe, las tres grandes obras del poeta latino Publio Virgilio Marón (70 a. C. – 19 a. C.), se gestaron en el seno del naciente reinado de Augusto en el siglo I a. C. Así, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, tenían la misión de ayudar desde lo cultural a facilitar la transición de la República al imperio, concientizando a los romanos sobre la vida que deberían llevar según el plan de restauración propuesto por el nuevo emperador.

En general, puede decirse que Virgilio utiliza la escritura para consolidar la identidad romana a partir de un mito fundacional. Pero, si bien es en la *Eneida* donde Virgilio entronca lo mítico con la actualidad de Roma y abre con ello la posibilidad de la restauración augustea, en las obras anteriores resalta la labor y la grandeza del pasado como componentes indisolublemente ligados al nuevo comienzo que se advierte políticamente. Por eso es fundamental considerar la totalidad de su obra conservada íntegra y examinarla desde la continuidad para rastrear las distintas formas en las que el asunto de la restauración aparece, así como sus principios e implicaciones.

Considerando la obra en conjunto, se tiene como punto de partida un problema subyacente a la escritura como tal: toda la obra virgiliana no es sólo el registro de eventos concretos en los cuales se apoya la inminente restauración, sino que es su posibilidad misma en tanto creación literaria. Con la *Eneida*, la escritura no sólo encuentra por medio de la figura del héroe el fundamento perdido en el pasado, sino que más bien lo crea de forma paralela a la búsqueda incesante que aquél emprende en pos de su *fatum*.

Con base en lo anterior, en el presente escrito se pondrá de relieve cómo mediante la escritura Virgilio se acerca a un tipo de experiencia que caracterizaremos como mito-poética, en la cual entra en juego la imagen y la relación que ésta tiene con el tiempo y el lenguaje. Así las cosas, el trabajo se enfocará en el concepto de imagen mito-poética³, entendida como un tipo

² Cita tomada de Montejo, Eugenio. (1981). *El cuaderno de Blas Coll*. Caracas: Arte, p. 38.

³ La imagen que interesa abordar aquí se escribirá a veces en cursiva (dependiendo de la redacción del párrafo) para distinguir su sentido. Las imágenes, en sentido ordinario, se pueden entender como figuras a partir de lo

de experiencia de la otredad. Se intentará mostrar cómo esta experiencia es, a la par, algo devastador y enriquecedor para el yo que la vive⁴ dado que éste, sin ver propiamente esa otredad, consigue presenciarla (la *ve* de otra manera) y se entrega a ella; y dicha entrega le basta para lanzarse hacia un modo de existir totalmente nuevo para él, con la esperanza de encontrar allí su sentido.

La pertinencia que tienen los conceptos de imagen, tiempo y lenguaje con relación a la escritura, puede aclararse de manera introductoria apelando a la intención general de Virgilio, quien escribe la *Eneida* para darle una base divina al imperio romano que surge con Augusto, lo cual implica que su obra tiene la intención de servir de engranaje entre el pasado mítico y el destino de Roma.

Así, la primera imagen que se tiene es la del origen mítico en la Edad de oro regida por Saturno, la cual aparece como algo subyacente a todas las obras del poeta. Virgilio afirma que una era similar volverá con Augusto y en ella se podrá vivir en paz, disfrutando tranquilamente de una suntuosidad extensiva a todos los seres del orbe.

Dicha imagen atraviesa los procesos temporales en torno a la idea de destino en dos direcciones a lo largo de todas las obras: es el recuerdo de lo pasado que se ha perdido en la Edad actual, pero también la promesa y la intención que debe mover a todo romano hacia el

que se expondrá en el capítulo 2. Allí se mostrará que las imágenes/figuras están siempre restringidas a algún sentido específico: poéticas, míticas, gráficas, mentales, etc. La imagen o figura en este sentido, es decir la que siempre es representación de algo, o que pertenece a un tipo en especial, o que está contenida en alguna parte, no es la que interesa en el trabajo.

Por el contrario, la *imagen*, la imagen mito-poética, o simplemente la imagen (en singular, cuando en virtud del contexto quede claro el sentido especial que se le da), es, dicho de forma muy escueta, un tipo de promesa de sentido para el hombre que está intrincada con su actitud existencial en el nivel más íntimo y que, por tanto, se sustrae a cualquier caracterización o especificación. Este es el sentido que nos interesa. Las tres grafías mencionadas se refieren a ese mismo sentido, por lo que se usarán indistintamente a lo largo del cuerpo del texto.

Un caso aparte lo constituyen las notas al pie, las citas o referencias parafraseadas y los epígrafes, dado que en todos ellos aparece lo que diversos autores y corrientes filosóficas han pensado acerca de la imagen a lo largo de la historia de la filosofía. En esos casos la imagen, a secas, tiene el sentido que ellos le otorguen. Pueden darse casos excepcionales en los que se retome algún eco de sus planteamientos para establecer una relación con la imagen como aquí se está entendiendo. De ser así, se hará la salvedad lo más claramente posible con el apoyo de las expresiones y/o grafías que se han mencionado.

Para concluir estas precisiones terminológicas, la esfera de “lo mito-poético” se considerará indisolublemente ligada a la *imagen* por lo que también, en ocasiones, dicha expresión servirá para designarla.

⁴ Este yo se considerará tanto desde el nivel narrativo de la obra (Eneas, su protagonista), como desde el nivel metanarrativo (el lector de la obra, teniendo en cuenta todo lo que implica para él la lectura), así como también desde el nivel creativo (Virgilio como autor de la misma, con los avatares que sufre su yo poético al consolidarse en contacto con la escritura). La línea que separa la reflexión respecto a cada nivel se hará más o menos difusa a lo largo del escrito, debido a que los tres se leerán a partir de lo mismo: su encuentro con la imagen mito-poética. No obstante, se tratarán en su especificidad cuando la narrativa del trabajo así lo requiera.

futuro. De este modo, imagen y tiempo están unidos al horizonte práctico del hombre por vía de lo emotivo, pues, en conjunción, impulsan a una acción concreta que ayudará al cambio y sellará el destino de Roma. Esta imagen del origen abre, pues, tiempo en términos existenciales y, al permear toda la obra virgiliana, teje el tiempo de la escritura.

Ya en el plano existencial de la imagen, entra directamente en escena el lenguaje y su dimensión colectiva: el futuro no coincidirá con la imagen mítica sino sólo a través del prisma de la colectividad. Roma no es sólo una ciudad, sino que es la totalidad porque implementa unas prácticas comunes que se enfocan hacia ese fin último de la plenitud, y tales prácticas son compartidas en virtud del lenguaje.

La *Eneida*, que tenía el fin de recitarse en las escuelas, era el medio por el cual los individuos aprendían un modelo de acción correcta acorde al plan de restauración⁵. Así, la imagen y el tiempo se enlazan primero en los signos del lenguaje, dado que éste es el horizonte colectivo en el cual se materializarán posteriormente como acciones concretas. El lenguaje está conformado por signos que la comunidad convierte en tiempo al sentirlos como expresión de su vida interior y comunitaria.

En suma, en el armazón de este trabajo entra en consideración un proceso de tres fases en el que parece ir saliendo a la luz cierto “conocimiento” implícito en la imagen: 1) El mito y sus imágenes se definen como origen y final del tiempo histórico, por lo cual, pese a estar por fuera de éste, le dan significatividad. 2) El sentido de clausura en la historia se traduce en algo claramente emotivo, pues, una vez delimitado dicho ciclo, se insufla en el individuo el anhelo por volver a los orígenes que se perdieron y de ese modo restaurar la pureza y la grandeza del comienzo. 3) Por medio de las imágenes del mito que se despliegan en el lenguaje se puede guiar a cada ciudadano del imperio a actuar de tal manera que colectivamente se logre ese nuevo comienzo. Así, a través de signos comunes, se despiertan sentimientos colectivos en los individuos y se les enseña un conocimiento práctico que les permite saber qué es correcto y qué no desde el punto de vista global de la restauración.

Este trabajo no se enfocará en las implicaciones éticas de dicho conocimiento -que son fundamentales-, sino en el darse anímico y existencial del mismo. En este sentido, se pretende

⁵ De ahí que en la *Eneida* VI, 851-853, el poeta se dirija directamente al pueblo romano indicándoles en el poema que deben comportarse siendo libertadores de otros pueblos y esparciendo la justicia por los confines de la tierra. La influencia posterior de Virgilio en este sentido se extendió hasta la Edad Media, siendo la *Eneida* una referencia obligada para el aprendizaje del latín en las escuelas (Hernández Serna, 1989).

precisar cómo se funden lo individual y lo colectivo en torno a la imagen con ayuda de los procesos temporales que involucran la fantasía y la memoria. De igual manera, se intentará profundizar en cómo el signo se permea de emoción, es decir, mediante qué procesos del alma aquél cobra vida e impacta la existencia de quien lo aprehende.

Para abordar mejor la relación imagen-tiempo-lenguaje, será preciso desplegar un marco teórico que le haga un adecuado seguimiento a las facultades de la fantasía y la memoria.

Con respecto a la manera más efectiva para desplegar este abordaje teórico acerca de la imagen, el mito y las facultades mencionadas, surge una dificultad, pues las precisiones conceptuales serán necesarias sólo hasta cierto punto. A partir de otro, tendrán que dejarse de lado para ir al encuentro emocional con el texto, con lo que éste dice y también con lo que calla; en otras palabras, con la *imagen* que mora en sus abismos.

Leer el texto desde lo conceptual no sería consecuente con la lectura de la imagen que aquí se propone; sin embargo, se necesita de un horizonte teórico fuerte porque la discusión acerca de la imagen ha sido sobreabundante en la historia de la filosofía. De este modo, el método de abordaje y el estilo del texto están pensados para satisfacer ambas exigencias del siguiente modo.

Habrará un cuerpo del texto en el que se tratará de mostrar lo más objetivamente posible la interpretación tanto de la *Eneida*, como de la semblanza de la *imagen* que se puede hacer a partir de ella. Este cuerpo contendrá sólo los argumentos y las posturas filosóficas más esenciales para acercarse a las interpretaciones propuestas, por lo que será más bien esquemático.

Paralelamente habrá un cuerpo de notas a modo de “caja de herramientas” con una extensa bibliografía complementaria para que el lector interesado pueda ahondar en la interpretación. Lo que se pretende con esto, más que convencer al lector, es que éste tenga herramientas para rearmar la interpretación como quiera o incluso vías para que la abandone y se decida a explorar desde lo puramente filosófico los temas y problemas relacionados.

Las notas son opciones de profundización que, para abordar una mayor panorámica, se despliegan a modo de fragmentos que convocan al lector a partir de ciertas palabras inmersas en el cuerpo del texto. Estas palabras están cargadas de sentido en la tradición o simplemente tienen ecos afines a las voces de las notas que las parasitan. Éstas le dan marginalmente al

lector posibilidades de elaborar asociaciones de tipo más libre y por eso le hablan con más confianza.

Como espacio de apertura, las notas invitan tanto a rodear el texto como a salir de él y, en esta medida, afectan constantemente su equilibrio introduciendo otras perspectivas; así, modifican su centro de masa y hacen que el movimiento de la lectura adquiera un mayor dinamismo de la mano de matices más ricos. De allí la importancia que se les ha dado.

No se seguirá, pues, un proceder estrictamente hermenéutico sino constelativo, y hasta cierto punto deconstructivo, porque la idea es dar cuenta de la grieta que atraviesa la obra de Virgilio (y que es la misma que atraviesa el mito y la poesía, según nuestro punto de vista), a partir de las tensiones inherentes a ella.

Aclarada la metodología, viene el asunto de la distribución y objetivos de cada capítulo. En el primer capítulo se dará cuenta del contexto histórico y literario de la obra virgiliana, para examinar sobre todo sus influencias con relación al tópico de la Edad dorada e ir perfilando, con base en éste, el concepto de poesía de un modo que se pueda relacionar con el mito y la imagen en el siguiente apartado.

En el segundo capítulo se explicarán las distinciones importantes desde lo conceptual para la lectura de la *Eneida* VI, es decir aquellas que tocan el asunto del mito, la poesía, la imagen, así como lo concerniente a la recepción histórica de la fantasía y la imaginación. El objetivo de dicho capítulo es aclarar cómo surge y qué caracteriza lo mito-poético.

En el tercer capítulo se hará la lectura del libro VI donde Eneas desciende al Inframundo, para tratar de descubrir allí la imagen en el sentido mito-poético al que se apuntó en el capítulo anterior. Lo que se pretende en este último capítulo es dilucidar cómo en el libro VI la imagen-signo, entendida desde la experiencia mito-poética, se enfoca hacia una acción concreta por vía de las emociones mientras se abre simultáneamente a distintos niveles de sentido.

De esta forma, se buscará, en general, entender el descenso de Eneas como re-creación, es decir, como el despliegue de una *imagen* que, a partir del espectro de las imágenes poéticas y oraculares particulares, presentes tanto en el mito como en su escritura, es capaz de mover la existencia del héroe (y por ende la de los ciudadanos romanos) hacia una nueva realidad social gracias a que actúa como impulsora de sentido y de conocimiento; en otras palabras,

se mostrará que sólo desde la imagen (entendida en el sentido que se le dará a lo largo del trabajo) existe la posibilidad de una transformación personal y colectiva, debido al ilimitado poder visionario que emana de su encuentro.

A partir de esta conjunción, se elaborará una reflexión final en la cual se evidenciará aun más la importancia de la imagen mito-poética para la constitución del conocimiento, poniendo el énfasis en el fenómeno de la escritura, concretamente en cómo ésta implica un doble proceso de muerte y renacimiento en términos no sólo del protagonista, sino también del autor y del lector.

1. Contexto de la obra de Virgilio

1.1. Vida de Virgilio. Momento histórico. Intención

“¡Quede, pues, a mi espalda el sol!
La catarata, que rugiente se abra paso en la roca,
es lo que miro con creciente embeleso [...]
¡Con qué majestad, surgiendo de ese ímpetu,
se escarza el arcoíris en su cambiante constancia! [...]
Él refleja en su imagen la aspiración humana.
Reflexiona sobre él y entenderás mejor:
En reflejo irisado vivimos nuestras vidas”
*J. W. von Goethe, Fausto II*⁶

Toda obra, como se sabe, responde a los intereses particulares de una época. Aquí es pertinente resaltar que Virgilio nace en un periodo socialmente agitado, marcado por revueltas y guerras derivadas de la corrupción de una República en decadencia. El estado convulso en el que Roma estaba sumergida décadas atrás del nacimiento de Virgilio estaba caracterizado por un ciclo enfermizo de monarquías, gobiernos temporales y luego revoluciones populares que culminaban en una completa anarquía (Grimal, 2011, p. 37).

Cuando Octavio, el sobrino-nieto de Julio César que a partir del 27 a.C. sería conocido como Augusto, logra alzarse con astucia como único monarca decide recompensar a los militares que le sirvieron otorgándoles tierras en ciertas ciudades del imperio. Como consecuencia de este asentamiento por parte de militares en tierras confiscadas, muchos campesinos e incluso el mismo Virgilio, quien hasta ahora había vivido relativamente alejado de los conflictos ya fuera en Mantua o Campania, son afectados en su modo de vida y les toca partir dejando todo lo que poseen en manos de personas que no saben nada acerca de la vida campestre.

Virgilio, gracias a los amigos influyentes que había hecho durante su periodo de estudios en Roma, logra conservar las tierras de su familia. No obstante, en general, los ciudadanos viven un momento confuso porque no saben bien cuál será su lugar dentro del nuevo orden que ahora se levanta. Hay división y apenas unos primeros intentos de recobrar la estabilidad

⁶ Cita tomada de Von Goethe, Johann Wolfgang. (2016). *Fausto*. Barcelona: Penguin Random House, vv. 4715-4727.

social y política por parte del nuevo gobernante, los cuales abren la esperanza de un nuevo comienzo. Virgilio, al igual que toda la población, anhela un cambio que produzca paz y estabilidad, por lo que se adscribe a dicha esperanza y pronto es convocado por ella.

Augusto desarrolla un programa imperial con vistas no sólo al mejoramiento de la calidad de vida de los romanos sino a la expansión de sus dominios. Tal programa incorpora un elemento propagandístico con ayuda de un círculo de intelectuales, los cuales tendrán la labor de difundir estas reformas entre el pueblo y de consolidar así una identidad romana encaminada hacia la consecución de un fin: la renovación por medio de una nueva Edad dorada de paz y prosperidad a nivel universal. En dicho círculo, junto a otros poetas como Horacio y Propertio, es donde tiene lugar la obra de Virgilio.

La obra virgiliana es una expresión viva de la identidad romana porque ésta, más allá de ser una historia que se remita a cierta estirpe u origen divino, es una búsqueda constante del deber que todo romano tiene: contribuir con sus actos a la expansión de Roma, la cual no es otra cosa que el cosmos para la cosmovisión imperante del momento. Se ha señalado repetidamente que esta idea no fue una invención de Augusto, sino que varios pensadores de la época defendían la universalidad de Roma, pues para ellos “el Imperio Romano trasciende los límites de la *Urbs*, que pasa a confundirse con el *Orbs*” (Olmo López, 2008, p. 262). De modo que para el romano culto era natural concebir a Roma no sólo como la ciudad sino como el orbe.

Sin embargo, el que Roma encarne el orden universal implica una divinización del emperador y una consecuente mitificación del pasado del pueblo romano que trace sus orígenes en lo divino, siendo así capaz de reclamar el lugar que le pertenece. Es necesario entonces un paso argumentativo, con vistas a demostrarles a los demás pueblos que efectivamente Roma es la colectividad designada para regir el mundo entero⁷.

La obra del poeta Virgilio, y en especial la *Eneida*, cumple el papel de mito fundacional que sirve para legitimar el imperio naciente bajo el mando de Augusto en el 27 a. C. aproximadamente. Virgilio contribuye, pues, a mover la historia desde la esfera de lo mítico al aunar las figuras de Eneas y Augusto en el ideario de su pueblo. Así, no sólo Roma se

⁷ Esta pretensión de divinizar al líder en el caso romano tiene un antecedente muy marcado con Julio César y el poeta Ovidio, quien compone las *Metamorfosis* para legitimar a Julio como descendiente de Juno, dándole así un pasado mítico y por ende una herencia de sangre divina que lo exalta.

confunde con el cosmos, sino que el mito y la literatura terminan por confundirse con la vida y la historia de quien encarna el romano por excelencia.

1.2. Influencias filosóficas de Virgilio

1.2.1. Epicureísmo y estoicismo

Estas dos corrientes sirven de punto de partida porque, como han apuntado los biógrafos de Virgilio, son con las que él se encuentra primero en su vida y forman tanto su carácter como el estilo temprano de su obra. Por el contrario, el orfismo y el pitagorismo estarán más presentes desde su parte misteriosa en la fase tardía de su obra, lo cual no significa que desde el principio no haya elementos que permitan rastrearlos en algunos pasajes. Al respecto, los intérpretes son claros en apuntar que en el ámbito cultural romano estaban fundidos elementos de todas estas corrientes y de este modo llegaron a Virgilio aun en la fase temprana⁸.

Después de tomar la toga viril, Virgilio deja Mantua y viaja a empezar sus estudios de retórica en Milán y Roma, pero pronto se interesa más por otras disciplinas como la astronomía y la medicina. Los asuntos concernientes a estas disciplinas, como señala Grimal (2011), son de primer orden en las filosofías estoicas y epicúreas que ya permeaban el pensamiento romano, por lo que a menudo se enseñaban desde sus puntos de vista. Por ejemplo, mientras que para los estoicos el cosmos era una totalidad regida por causas universales y, en esa medida, una interconexión o mezcla indisoluble que se daba virtud del *pneuma* (Colomina Almiñana, 2007, pp. 48-49), para los epicúreos, todo estaba formado por átomos que se combinaban azarosamente en el vacío (Bert, 2015, pp. 134-135). Así, con base en los presupuestos de ambas cosmovisiones podían abordarse temas tan dispares como la disposición de los cuerpos celestes y las enfermedades de los seres vivos.

El estoicismo y el epicureísmo fueron aceptados en la República con incidencias de distinto impacto dependiendo del periodo en cuestión. El estoicismo era común en medio de la crisis de la República porque era visto como una forma de vida racional en contraposición a la

⁸ Al respecto, es interesante notar cómo todas estas filosofías se condensaron en modos determinados de escritura, poniendo de manifiesto la relación entre las ideas y formas específicas de escribir asociadas a ellas. En este asunto iremos profundizando a lo largo del trabajo.

degradación que se experimentaba en el momento. De este modo, la propuesta estoica de controlar las pasiones era útil desde un punto de vista práctico para introducir algo de orden en medio de la vida agitada de la ciudad, sin contravenir los deberes del ciudadano como contraer matrimonio o trabajar en cargos públicos (Mas Torres, 2006, p. 79).

El epicureísmo, por otra parte, tuvo más impacto hacia el final de la República. Pese a su negativa en torno al estilo de vida agitado de las ciudades, y promulgando una vida retirada y campestre como ideal de la felicidad, tampoco tuvo problemas en amalgamarse a la clase política de Roma. En estos casos se tomaban las premisas epicúreas más como consejos que como obligaciones (Grimal, 2011, p. 59).

Una anécdota adicional respecto a la influencia del epicureísmo en Virgilio es cuando alrededor de sus 20 años se refugia por un tiempo en Nápoles en la villa de Sirón, un maestro epicúreo con el cual convive un tiempo llevando una vida frugal hasta que es llamado por las musas de la poesía⁹. Pese a su posterior alejamiento de los epicúreos, Virgilio conservará siempre un sentimiento afín a ellos como puede apreciarse sobre todo en *Bucólicas* y *Geórgicas*, donde se exalta la vida campestre, así como una existencia modesta y simple.

Se citarán ahora algunos ejemplos concretos que permiten localizar algunos elementos tanto del estoicismo como del epicureísmo en las obras de Virgilio. Por una parte, desde el estoicismo, nos centraremos en las cuestiones del deber y la providencia; por otra parte, desde el epicureísmo, en lo referente a la sensibilidad manifestada en cantos acerca de la tierra y la vida campestre.

La cuestión del deber que aparece de forma explícita en la *Eneida* ya está prefigurada en *Geórgicas* I, 146-147, donde Virgilio afirma que “todo lo venció el extremado trabajo y la necesidad que aprieta en circunstancias duras”. En esta sentencia, que bien podría condensar todas las *Geórgicas*, Virgilio hace una exaltación del trabajo como aquello que libera al hombre pese a su condición de *improbis*, es decir, de interminable y, por tanto, tedioso. El hombre, a raíz del reinado de Júpiter, no puede permanecer inactivo esperando que todo brote de la tierra como en la Edad de oro, pero puede lograr cosas buenas para él por medio de una labor incesante. En esto se aprecian reminiscencias de la idea estoica de actuar aceptando con

⁹ Al respecto apunta Grimal que los epicúreos reprobaban la poesía porque ponía en riesgo la calma necesaria para alcanzar la felicidad ya que “era de naturaleza apta para perturbar las almas, para reforzar el temor a la muerte, con las fábulas relativas a los infiernos, para nutrir las pasiones” (2011, p. 54).

calma los acontecimientos “conforme se producen y sin precipitar ni postergar su llegada” (Dopazo Gallego, 2013, p. 204).

Relacionado con lo anterior viene la noción estoica de providencia¹⁰. Según los estoicos hay un destino inexorable porque todo está sujeto a causas racionales, de modo que no hay opción ni aun para los dioses de escapar de ese destino. Todo está interconectado y tiene una función propia de la cual es imposible salirse. No obstante, algunos pensadores de esta corriente hicieron algunos matices al respecto abogando por la providencia: todo tiende hacia la felicidad general porque todo está animado por la razón.

En Virgilio se encuentra esta misma idea de que todo está permeado de razón cuando les atribuye características humanas a los animales. Según *Geórgicas* I, 120-190, desde la Edad de hierro, surgió la competencia entre todos los seres dado que buscan sobrevivir a costa de los otros. En este pasaje, el trabajo del agricultor es equiparado a una guerra que se libra contra la naturaleza. Los medios que él posee para aprovechar el sustento que se resiste a darse gratuitamente son el conocimiento y una serie de armas necesarias: el harnero, los carros de arado y demás implementos propios de la labor agrícola.

Lo interesante del pasaje es que el hombre deberá enfrentarse adicionalmente con los parásitos, que también tienen técnicas para garantizar su subsistencia en medio de esta guerra sin cuartel. Así, los ratones y las hormigas, por ejemplo, construyen galerías para almacenar comida bajo tierra y con ella poder sortear los tiempos de necesidad¹¹.

Para ejemplos concretos de la influencia epicúrea en Virgilio se acudirá a las *Geórgicas*, puesto que las *Bucólicas* en su totalidad celebran el ideal de vida epicúreo: cantan al amor y a las pasiones que despierta la belleza de la naturaleza¹². Sin embargo, antes cabe destacar el

¹⁰ Relacionada con la providencia, también están presentes en Virgilio algunos ecos de la idea estoica de simpatía universal. Ésta puede encontrarse ya sea en *Bucólicas* IV, 46-55, donde el poeta nos dice que el cielo y la tierra se regocijan por el nacimiento del infante que marcará el inicio de la nueva Edad de oro, o en *Geórgicas* I, 462-489, donde nos dice que el sol, los volcanes, los ríos e incluso los animales dan presagios de la muerte de César y se conmueven por ella.

¹¹ En otros animales se verán otros comportamientos similares a los del hombre que son dignos de mencionar. En *Geórgicas* III, 209-283 se afirma que todos los seres son víctimas de la pasión amorosa. Esta fuerza universal mueve los animales, los hace luchar y desencadena en ellos otros sentimientos como la cólera, la venganza y la soberbia. De manera semejante, en *Geórgicas* IV, 68-94, 149-218 se describe cómo las colmenas de abejas se organizan en virtud de un pacto que hacen con su rey, lo que las lleva a enfrentarse en batalla con otras. La identificación con la razón humana se da a tal grado en ellas que el poeta afirma que se someten a leyes, reconocen una patria y tienen Penates inmutables.

¹² Respecto a esto consideramos muy pertinente el apunte que hace Pierre Grimal con respecto a la Arcadia en Virgilio como ese “mundo semirreal, semiimaginario, del que jamás saldrá completamente” (2011, p. 72). Este intérprete insinúa que de este mundo transfigurado que está como telón de fondo de los fragmentos bucólicos,

poema de *La tabernera*, presente en el *Apéndice Virgiliano*. Este pequeño poema también exuda epicureísmo con su invitación a perderse en el disfrute de la comida y la música en vez de desperdiciar el momento presente pensando en el futuro o en la muerte.

En *Geórgicas* III, 322-346 se tiene un canto a la primavera cuando el poeta recuerda el origen de todos los seres en la Edad de oro. En este periodo, la naturaleza se sumergió en un estado de regocijo, abundancia y tranquilidad, para con ello garantizar el cuidado de los primeros seres que nacían frágiles de sus respectivos lugares. Más adelante en el mismo libro (vv. 459-474), el poeta hace un elogio de la vida campestre. En medio del campo, las personas pueden gozar de la pureza de factores como la comida y el vestido, que, a diferencia de la ciudad donde prima la ostentación, permanecen sin modificarse con otros elementos que los degradan. De igual manera, en el campo se vive de una forma más pacífica, ya que allí reina una tranquilidad que no existe en medio del bullicio de las ciudades.

1.2.2. Orfismo y pitagorismo

Los elementos propios de las corrientes que ahora se examinarán, son más difíciles de precisar dado su carácter místico. A diferencia del estoicismo y el epicureísmo, las cuales buscaban un modo de vida adecuado al hombre sin apelar necesariamente a algo exterior a su existencia, el orfismo y el pitagorismo confluyen en numerosos puntos con la experiencia religiosa propia del misterio¹³.

Ahora bien, la diferencia entre ambas corrientes es difícil de trazar porque tienen muchos elementos comunes, si bien se ha dicho que el orfismo tiene un carácter mucho más religioso que el pitagorismo. Este último, atendiendo a sus desarrollos en torno a la música y los

brotará toda la obra escrita del poeta a lo largo de su vida. Dado que la discusión de fondo que nuestro trabajo propone abarca la relación entre fantasía y escritura, de momento mencionamos la estructura de este espacio en el que se mueve toda la obra virgiliana. Según Grimal, este espacio está conformado por tres elementos que en él convergen. Allí, “los recuerdos de la infancia y de la adolescencia se unen a los razonamientos de la edad madura y al choque que significó la amenaza de la expoliación” (2011, p. 71). Lo que queremos señalar, por ahora, es que en este lugar común construido con vivencias anímicas que marcaron la existencia del poeta es donde se originará el sentido de los signos del lenguaje vertidos en su escritura.

¹³ Como apunta Burkert (2005), el misterio se entiende como una experiencia relacionada con la conciencia de la propia muerte que es capaz de producir un cambio de actitud en el hombre. Dicho cambio lo haría tomar previsiones acerca de su destino posterior con el fin de garantizarse una existencia plena. En este sentido, estas corrientes no se entienden propiamente como religiones organizadas sino más bien como formas de una religiosidad personal ligada a la experiencia de cada individuo.

números, aparece como un pensamiento de tipo místico que tiene intereses racionales, con lo cual se distancia del orfismo que se preocupa más por alcanzar la salvación del alma después de la muerte por vía de “una iniciación, en que se alcanza una especie de éxtasis, una vida ascética [...] y determinados conocimientos sobre el origen del mundo” (Bernabé, 1998, p. 1)

Se piensa que el pitagorismo llegó a Roma a través del dramaturgo Ennio, quien luego influyó en Virgilio por vía de Lucrecio (Ollero Granados, 1979, p. 109). En cuanto al orfismo, se dice que llegó mezclado con el pitagorismo a las altas esferas, pero que en general era rechazado porque se consideraba indecente para los romanos (Herrero de Jáuregui, 2005, pp. 68-75). De este modo, el orfismo no llegó como tal, sino que se mezcló con otras corrientes propias de Roma y se condensó en el neopitagorismo, llegando así a influir en los poetas del imperio por vía del senador Nigidio Fígulo (Guillemin, 1982, pp. 74-75)¹⁴.

La influencia órfica en Virgilio la han rastreado los intérpretes más que todo en *Bucólicas*, apelando al *encantamiento*, que según cuenta el mito, Orfeo producía con sus sonos tanto en la naturaleza como en las mismas divinidades. En el mito es evidente que todos los seres y todos los mundos se tornan solidarios a la música de Orfeo, sintiéndose abismados por ella en distintas circunstancias porque “el poeta, cada vez que canta, une, de ahí que la poesía sea una armonía no sólo para el hombre, sino también para la naturaleza que parece esperar a los poetas quienes la entusiasman” (Bauzá, 2015, p. 256). Ante el poeta la naturaleza se conmueve y habla¹⁵.

Esto es de importancia para la relación entre imagen y tiempo, pues, pareciera que por medio de ese hechizo la poesía detuviera el tiempo acogiendo las voces de todos los seres provenientes de todos los momentos y lugares, incluso de nosotros como lectores. Es pertinente señalar que el mito también tiene esa capacidad evocadora que hace que entremos en el espacio de sus imágenes.

¹⁴ Para ahondar en un conocimiento más detallado de estas corrientes y sus relaciones, puede acudir en el caso del pitagorismo a Jámblico (Pitágoras como emulador de Orfeo: *VP* 15; 62; 146) y Porfirio (Pitágoras y la transmigración: *VP* 7; 19); y en el caso del orfismo a Olimpíodoro (Orfeo y los titanes: *In. Plat. Phaedon* 1,3), Plutarco (Mito fundacional órfico: *De esu carn.* I, 7, 996b) y Dion Crisóstomo (Orfeo y la raza humana: *Or.* 30, 10).

¹⁵ Si bien se intentará hacer más claro al final del texto, desde ya es preciso hacer una salvedad sobre la manera en que se tratará a la poesía. Vinculamos lo poético con el sentimiento de unidad que en raras ocasiones se produce entre el hombre y el mundo. De este modo, con base en la noción de encantamiento, Orfeo puede considerarse poeta.

Relacionado con el orfismo, también está el tópico de los ciclos cósmicos¹⁶. Esta idea vinculada a la transmigración del alma aparece, por ejemplo, en *Geórgicas* IV, 219-228 y *Eneida* VI, 725-747¹⁷. En ambos pasajes se da cuenta de un único principio del cual todas las almas emergen y al cual vuelven una vez cumplido el ciclo. Lo anterior también se puede identificar con la palingenesis pitagórica, la cual trata de explicar los ciclos del mundo en términos de regeneración y reencarnación con relación a la unidad divina (Cfr. Plácido Suárez, 2004, p. 168).

En conclusión, tanto el orfismo como el pitagorismo influyeron vastamente en Virgilio, particularmente en la conformación de la imagen seminal de toda su obra: la Edad de oro. Ambas tradiciones se tejen en una compleja trama donde no es posible saber con exactitud qué rol juegan los personajes vinculados a ellas. Así, por ejemplo, aunque Orfeo tradicionalmente se considere como hijo de Apolo y tenga por ello una fuerte relación con el pitagorismo, en el orfismo propiamente dicho se hará énfasis en su descenso y la figura central de su cosmogonía será Dionisos.

¹⁶ La división del mundo en Edades -en mayúscula por tratarse de ciclos cósmicos- y la asociación de ellas con nombres de metales se ha dicho que es de influencia oriental al menos por vía indoeuropea (Cfr. Román López, 2006-2007, p. 347). En el hinduismo, como apunta Wilkins (1982), el tiempo de un ciclo del universo ya se dividía desde mucho antes en cuatro etapas o *yugas*, las cuales en orden decreciente se caracterizan como de oro, plata, bronce y hierro. Esto quiere decir que en ellas van disminuyendo paulatinamente elementos como la virtud y la longevidad. Al finalizar la última era, el Kali yuga, caracterizada por la violencia, la confusión y la impiedad hacia los dioses, se produce una restauración por medio de la cual el ciclo vuelve a empezar. Otra similitud entre el pensamiento oriental, concretamente el de la India, y el orfismo ha sido señalada por Bernabé (1998), quien rastrea elementos de distintas procedencias para hallar sus ecos en el origen del Tiempo según la cosmología órfica. En esta búsqueda, él encuentra que en el *Atharvaveda* indio, el Tiempo nace de un huevo dorado al igual que el Fanes órfico. Sobre la influencia oriental del orfismo véase también Burkert, Walter. (2002). El orfismo redescubierto. En: *De Homero a los magos* (pp. 85-122). Barcelona: Acanalado.

¹⁷ Relacionado específicamente con el orfismo está también el pasaje de la rama dorada que Eneas necesita para poder descender al Inframundo en *Eneida* VI, 137-211. Tal como señala Bremmer (2009), Virgilio podría haber hecho aquí una alegoría del descenso de Orfeo al Hades, teniendo en cuenta la forma en como es caracterizado en otros textos. La rama dorada tendría influencia órfica por vía de la historia del vellocino de oro, ya que allí Orfeo es uno de los argonautas. En las *Argonáuticas* de Apolonio, se dice que el vellocino colgaba de un roble (II, 1270; IV, 162); también que estaba en medio del bosque y brillaba (IV, 125-166). Estos elementos también definen a la rama dorada en el pasaje aludido de la *Eneida*.

Ahora bien, además del rol de sacerdote y cantor, Orfeo tiene un papel central en la expedición como guía y salvador (Cfr. Valverde Sánchez, 1993). Por ejemplo, él es quien marca el ritmo de los remeros (I, 540); también, gracias a él superan el paso por las Sirenas (IV, 905). Extendiendo todavía más el paralelo con la *Eneida*, podría incluso conectarse la figura de Orfeo con la de la Sibila. Al respecto, en otro texto, las *Argonáuticas órficas*, se afirma todavía más el carácter de guía y mago de Orfeo cuando se dice que él es quien preside los sacrificios en honor de Hécate para que se abra el recinto donde se encuentra el vellocino (vv. 950-987) y también quien duerme el dragón con su canto en presencia de Medea (vv. 1001-1019). Esto, sin duda es visualmente similar a las escenas de la *Eneida* en las cuales la Sibila hace los sacrificios a Hécate en la entrada del Averno y posteriormente duerme al Cerbero con la torta narcotizada.

Sin embargo, esta ambivalencia siempre da lugar para hermosos pasajes y referencias en la obra virgiliana, en los cuales se condensa una firme esperanza de recuperar lo perdido. Como afirma Hernández de la Fuente (2006), el orfismo está cargado de un gran poder subversivo al postular una Edad de oro a la que es posible regresar. En este sentido, puede afirmarse que la obra de Virgilio, al absorber esta imagen, también está cargada de su mismo poder y por eso pudo servir a la transición que necesitaba la sociedad en su momento¹⁸.

Antes de pasar a las influencias directas, conviene hacer un apunte sobre la integridad de la obra virgiliana. Algunos autores han examinado las relaciones internas entre las obras de Virgilio y han llegado a la conclusión de que en *Bucólicas* se parte de un contexto ideal que luego se va aterrizando a la vida en las otras obras.

Si bien es cierto que Virgilio tiene en mente el contexto sociopolítico del momento, a la hora de componer estos fragmentos de *Bucólicas*, en su ejercicio de poeta, los transfigura hasta hacerlos casi idílicos: allí no hay personajes reales ni una trama que intente dotar al relato de verosimilitud. Su carácter fragmentario y esporádico acentúa esa aura volátil y fantástica.

Estas reminiscencias arcádicas, y acaso imbuidas de epicureísmo referentes a la vida del hombre en medio de la naturaleza, viran en *Geórgicas* hacia la idea de labor¹⁹. La realidad allí ya es la del hombre de campo sin idealizar y por tanto los temas son el trabajo incesante al que está sometido, así como los grandes sacrificios que debe hacer si quiere subsistir. En esta obra se expone toda la sabiduría necesaria para que el hombre cultive la tierra y se lo exhorta en todo momento a estar activo.

De esta forma, en la *Eneida*, habría una conjunción de ambas perspectivas ahora enfocadas hacia algo más que el mero sobrevivir y llevar una vida alegre en medio del campo: la felicidad y grandeza del pueblo romano. En este sentido, ya no se aboca por un fin individual ni se idealiza tampoco esa grandeza. Es necesario trabajar incesantemente con base en el

¹⁸ Es alrededor de la imagen de la Edad dorada donde gravitan todas las demás que aparecen en la obra de Virgilio. Tan es así, que el modo de escritura y las divisiones hechas en los capítulos de ellas tratan de evocar esa armonía propia de la totalidad que siempre aparece en relación con la Edad dorada. Para ello, Virgilio se sirvió de correspondencias pitagóricas (Cfr. Picasso Muñoz, 2004). Otras imágenes del pitagorismo y el orfismo que no se han mencionado y que hacen eco del modo de vida durante la Edad dorada son, primero, aquel canto de Sileno en la *Bucólica* VI, en el cual la armonía musical del mito acompaña la armonía cósmica y parece crearlo de nuevo (Cfr. Nabielek, 2007, pp. 4-6), y segundo, la importancia del mito de Orfeo para los consejos de apicultura en *Geórgicas* IV, 467-793, los cuales procuran guiar a la naturaleza de forma correcta para obtener de ella un beneficio responsable. En ambos casos, las imágenes míticas traen conocimientos originarios al presente con el fin de conducirlo de nuevo a la plenitud que experimentó en sus inicios.

¹⁹ Es por esta razón que es principalmente en *Geórgicas* donde se puede encontrar una influencia más fuerte del estoicismo.

modelo de ciudadano romano, teniendo en cuenta la misión que como pueblo tiene Roma con respecto al mundo.

Según Tomás Recio (1992), “La *Eneida* significa un cambio de mentalidad en el poeta. Del autocentrismo de las obras anteriores a la búsqueda de otro centro, que tiende a la proclamación de los valores humanos trascendentes en el hombre” (p. 53-54). Siguiendo esa interpretación puede añadirse que, en el caso de Virgilio, esos valores trascendentes sólo se descubrirán yendo al origen del pueblo romano, el cual se entronca con lo mítico²⁰.

1.3. Autores y obras anteriores que influyeron en Virgilio

1.3.1. Homero

Aunque Hesíodo fue el primer griego que hizo referencia a las Edades cósmicas, en Homero puede encontrarse ya un atisbo del sentimiento de ellas. En ciertos pasajes de sus obras él hace referencia sutilmente a una época pasada en la que todo fue mejor, así como a la conexión que hay entre la justicia y la abundancia, con la cual es posible caracterizar dicha época como paradisiaca, en tanto que estaba determinada por una mayor semejanza con lo divino y reinaba la virtud en todas las prácticas humanas.

En *Ilíada* I, 260-273 Néstor recuerda la semejanza que tenían los héroes del pasado con los dioses, así como su humildad a pesar de su temible fuerza. Más adelante en el canto VII, 125-160 el anciano Néstor vuelve a recordar a los héroes de antaño, en especial a Areítoo, con el fin de infundir coraje entre los argivos quienes sentían temor de luchar contra Héctor. En

²⁰ Sobre el asunto de la historia que se puede construir a partir de las obras de Virgilio puestas en relación, han surgido dos puntos de vista que son llamativos para nosotros. En primer lugar, se ha señalado que sus tres obras corresponden a su manera de ver el mundo en sus etapas de juventud, madurez y ocaso, respectivamente (García Jurado, 2018, p. 45). Así, su primera obra, las *Bucólicas* estaría marcada por su acercamiento al epicureísmo, así como por la vida campestre durante sus años de juventud; las *Geórgicas* por el estoicismo y sus estudios en Roma; y finalmente la *Eneida*, por su contacto con el ambiente cultural de alto nivel al interior del imperio que lo llevó a medirse con el gran clásico de la literatura que fue Homero.

En segundo lugar, se ha postulado una manera más universal de considerar la escritura en Virgilio y es leer las transiciones de sus obras como un ascenso de la historia humana, claramente con Roma a la cabeza. Así, de los personajes de *Bucólicas* que principalmente se dedican al pastoreo y con ello ejemplifican el periodo nómada de la humanidad en el que la ocupación primaria es la ganadería, se pasa luego a los campesinos libres de *Geórgicas*, quienes ilustran el periodo de asentamiento en el que nace la agricultura. Más tarde con la *Eneida*, se pasa a hablar de reyes y dioses, y por ende se alude al periodo de la civilización con todo lo que él conlleva, es decir, lo relacionado a la religión, la edificación de ciudades y la guerra (Stroh, 2012, p. 90).

ambos pasajes Néstor reviste de las mismas cualidades excepcionales a estos personajes, equiparándolos en fuerza a los dioses puesto que eran capaces de portar sus armas.

Análogamente en *Odisea* XIX, 109-114 Ulises se dirige a Penélope afirmando que gracias a la rectitud y la justicia de un rey es que surge la prosperidad entre sus gentes. El gobierno basado en el temor a los dioses hace que la tierra produzca de todo abundantemente para él y su pueblo. Combinando esta idea con la anterior, según la cual hubo una época de mayor interacción con los dioses marcada por la fortaleza y por un fuerte sentido de la justicia, puede pensarse que tal momento vivió en la abundancia y la prosperidad, pese a las dificultades bélicas que hicieron necesarias las gestas de tales héroes. A partir de esto, entonces, es posible encontrar en Homero un breve esbozo de la Edad dorada.

También en Homero se encuentra ya prefigurada la idea escatológica de la Llanura Elísea en *Odisea* IV, 560-569. Aunque este concepto homérico difiere del hesiódico asociado a las Islas Afortunadas tal como sostiene Martínez (1999), es evidente que ambos se refieren a algo similar: un espacio de reposo destinado a los héroes después de la muerte, el cual rebosa de abundancia.

Antes de pasar a la influencia de Hesíodo en Virgilio por vía de lo anterior, es útil detenerse en la conexión entre la *Ilíada* y la *Eneida*, con el fin de analizar principalmente dos aspectos: 1) La semblanza homérica de Eneas y 2) La heroicidad de Eneas y Ulises según la descripción de sus viajes.

Eneas aparece por primera vez en la *Ilíada* II, 819 donde se da cuenta de su linaje divino. Allí se dice que es hijo del noble Anquises y Afrodita. Posteriormente en *Ilíada* XX, 215 el propio Eneas ostenta su linaje frente a Aquiles. En cuanto a su personalidad, es notable que en varios momentos otros personajes se refieran a él como el “consejero de los troyanos” (*Il.* V, 180; XIII, 463; XVII, 485) o que se diga que es “pastor de huestes” (*Il.* V, 513; 566), haciendo con ello hincapié en la capacidad reflexiva y atenta que le permite ser líder.

Eneas es también valeroso, pero también al ser un hombre se halla en cierta condición de fragilidad y necesita de la intervención de su madre, de Apolo y de Poseidón para que no lo asesinen (*Il.* V, 297-317; 432-454²¹; XX, 259-352). A pesar de su maestría en el combate se dice que erra en varias oportunidades cuando la punta de su lanza se pierde bajo el suelo (*Il.*

²¹ En este pasaje de la *Ilíada*, Apolo crea un simulacro de Eneas para confundir a los aqueos en la batalla. Algo análogo sucede en *Eneida* X, 635-662, donde Juno crea un fantasma de Eneas para alejar a Turno del campo de batalla. Dado que esto toca directamente la cuestión de la imagen, se retomará más adelante.

XIII, 504; XVI, 614). Siente temor de luchar en varias ocasiones, tal como se lo hace saber el mismo Apolo (*Il.* XVII, 327-330; XX, 83-85). Con base en lo anterior, puede afirmarse que Virgilio hace una recepción clásica de Eneas, en el sentido de que no hace un cambio sustancial en su personalidad y, por tanto, respeta el modelo homérico.

Considérese, por último, la cuestión de Eneas como héroe poniéndolo en relación con Ulises, ya que ambos personajes comparten la adversidad de la travesía. Según Foster (1930), Eneas es un héroe en todo el sentido de la palabra porque su travesía tiene el sentido de un aprendizaje a diferencia de Ulises, quien con su astucia sólo se encarga de sortear diversas dificultades en el viaje de regreso a casa.

Esta interpretación parece validada precisamente desde el punto de vista del espacio-tiempo de las obras: mientras que Eneas va en pos de un destino que le prometieron pero que desconoce, Ulises busca volver a Ítaca y retomar su condición de rey. Puede decirse entonces que el despliegue espaciotemporal de la *Eneida* lleva a su protagonista más allá de sí formándolo para ser algo que todavía no es, mientras que el de la *Odisea* presupone la idea de recuperar un estado que ya le pertenece al personaje. Lo central de esta idea es que Eneas experimenta en carne propia la formación y el aprendizaje por el factor de novedad de su travesía. Por tanto, aunque hay un trasfondo común, Virgilio sí hace una innovación aquí profundizando todavía más en esa capacidad que ya tenían los protagonistas épicos como Ulises de ir más allá del mundo y de sí mismos²².

1.3.2. Hesíodo

La primera mención directa en Occidente acerca de los ciclos cósmicos proviene de los *Trabajos y días* de Hesíodo. En los vv. 107-202 de esta obra, Hesíodo describe el mito de las edades, el cual explica los cambios que han experimentado dioses y hombres desde el origen del mundo hasta la actualidad del poeta.

²² Con respecto a la influencia homérica en Virgilio, el gramático romano Macrobio establece en su obra *Saturnales* (libros IV y V) una serie de comparaciones entre ambos poetas, de las cuales es digna de mención la capacidad emotiva (*páthos*) que tienen sus respectivas composiciones. Según Macrobio, Virgilio es capaz de suscitar sentimientos como la compasión y la ira no sólo mediante los discursos puestos en boca de sus personajes, sino también utilizando cuidadosamente las posibilidades que le ofrece el lenguaje a la hora de describir elementos como el lugar, el tiempo, la edad, y el estado físico en el que aquellos se encuentran.

Es importante resaltar que Hesíodo hace una innovación respecto a la idea oriental de los ciclos, y es la de introducir la edad de los héroes como intermedia entre la de bronce y hierro. Así, los héroes serían un primer atisbo de retorno a la Edad de oro inicial, no sólo porque representan una mejor raza en términos de virtud y justicia respecto a las anteriores, sino porque tras su muerte en los ciclos épicos de Tebas y Troya irían a reposar a las Islas Afortunadas donde reina Cronos (*Trabajos y días*, vv. 167-173).

Sin embargo, tal como señala Hernández de la Fuente (2006), el retorno a la Edad dorada es en últimas un hecho para Hesíodo, quien afirma en vv. 174-177 que desearía no haber nacido en la Edad de hierro sino antes o después, dando con ello a entender que la Edad de oro, ya prefigurada en las épicas de los héroes de antaño, volverá de todas formas.

La influencia de Hesíodo en Virgilio no sólo se reduce al tópico de las Edades sino al objetivo práctico que persigue la escritura adoptada por el romano. En *Geórgicas* es evidente la influencia de Hesíodo en lo que refiere al género de la poesía didáctica o literatura sapiencial en general²³. Al respecto, Fränkel (1993) afirma que Hesíodo “no quiere recitar narraciones fantásticas [...], sino anunciar la realidad” (p. 105). Esto significa que Hesíodo, aunque conserva la forma poética del hexámetro y también se sabe sucesor del género épico, se aleja de Homero en cierta medida porque que no le interesan tanto las acciones de los hombres extraordinarios sino las de los hombres ordinarios.

El objetivo que perseguirá Hesíodo desde que las Musas le entregaran el cetro de los rapsodas (*Teogonía*, vv. 30-35), será el de dar una guía sobre las acciones cotidianas a los hombres que dependen de ellas para subsistir. Hesíodo sabe que, para ello, primero debe alejarse del marco homérico centrado en las gestas de dioses y los héroes, y tratar de explicar el mundo en términos de estructura y jerarquía. Considerado así, el fin último de establecer la genealogía del cosmos y de los dioses es hacerle saber a los hombres comunes por qué ciertas cosas son correctas desde el orden natural y otras no, para poder garantizar así el éxito de éstos en sus labores diarias. En Virgilio pervivirá este interés por dar consejos prácticos y morales que impulsen al hombre a superarse por vía del trabajo²⁴.

²³ También es notable la influencia que tuvo en este sentido la obra de Marco Terencio Varrón sobre Virgilio. Sus manuales dedicados a enseñar cuestiones específicas de la agricultura y de la vida campestre en general, tienen numerosas correspondencias con las *Geórgicas*.

²⁴ Otra influencia hesiódica en Virgilio y que toca directamente la cuestión de la imagen es el modo de escritura extremadamente descriptivo. En este sentido, los versos 139-320 del *Escudo de Heracles* de Hesíodo, pueden compararse con *Eneida* VIII, 625-729. En ambos pasajes se describe con minucia de detalles las maravillosas

1.3.3. Nacimiento de la lírica. Teócrito y el género bucólico

A diferencia de la épica que se ocupa de exaltar las acciones heroicas y de esta forma nutrir la identidad del pueblo al recordarle su pasado, la lírica despliega imágenes más personales a modo de mosaicos. Desde sus orígenes, la lírica estuvo ligada a la canción y a la danza como parte de ritos que se ejecutaban buscando fines prácticos específicos. Así, la lírica popular siempre hacía su aparición en “bodas, ceremonias de duelo, cantos de cosecha, enfrentamientos de tipo erótico u otros” (Rodríguez Adrados, 1980, p. 12).

Teniendo en cuenta que estos eventos afectaban directamente la vida de las personas involucradas, la lírica se permeó, como se ha dicho antes, de una fuerte carga emotiva a nivel personal con un espectro muy amplio de temas: iba desde el juego o la celebración en los banquetes hasta cantos de súplica a los dioses.

Estas formas de la lírica popular se condensaron con el tiempo en un género propiamente literario. En esta vía, es con el poeta Arquíloco en el siglo VII a. C. que se establece como un género de la mano de la lírica monódica, dando lugar, a su vez, a numerosos subgéneros como la poesía hímica, la elegíaca y la bucólica, entre muchos otros.

En general todo lo que comparten estas diversas manifestaciones es, siguiendo a Rodríguez Adrados (1981), una redefinición de lo divino y de lo humano. Por ejemplo, en la lírica a menudo se reelaboran los mitos en los que los dioses aparecen más antropomorfizados, dotándolos de una mayor distancia respecto al hombre con el fin de poner el énfasis, por una parte, en su gran poder y, por otra parte, en la miseria humana. En cuanto al hombre, aunque se exaltan sus pasiones y su vida cotidiana, en general se resalta su finitud y su impotencia ante los designios divinos (ibid., p. 92).

Virgilio es heredero de todas estas inquietudes plasmadas por la lírica, en tanto que también su interés primario es el hombre y el cambio social que éste necesita para retornar a un estado de plenitud. A lo largo de su obra, Virgilio celebra particularmente aquel estado originario

imágenes cinceladas en el metal de los escudos dados a los héroes por Hefesto/Vulcano. En ambos casos hay una representación cósmica que permea la batalla que está por venir, dando así una suerte de buen augurio para ella. Con respecto a esto último ambos pasajes pueden ponerse también en relación con la descripción de ciertas imágenes inscritas en los escudos argivos en *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Allí (vv. 385-390; 465-470; 490-496; 542-545; 640-650), se da a entender que estas representaciones en los escudos influyen en el resultado de la batalla según se interpreten, por lo que a menudo Eteocles busca disminuir su poder apelando a factores que truquen su significado sin salirse de las historias míticas que ellas mismas describen.

en el que se conjuga lo más afable de la existencia humana. Al respecto, sin duda, una de sus mayores influencias es el poeta Teócrito con sus *Idilios*.

Las *Bucólicas*²⁵ comparten con los *Idilios* no sólo la breve extensión sino el carácter pictórico²⁶. Guillemín (1982, p. 60) destaca cómo Virgilio se inspira en los cantos pastoriles y el paisajismo de Teócrito para hacer sus propios frescos con un toque más emotivo²⁷.

El estilo de vida campestre arquetípico de los *Idilios* recuerda al estilo de vida de la Edad de oro de Cronos/Saturno que Virgilio ve resurgir con el nacimiento del niño en la cuarta égloga²⁸. En ésta, la aparición del infante hace que el cosmos se impregne de amor. Es importante resaltar esta alusión al amor porque también es propia de la bucólica.

Teócrito en el *Idilio* XII, 15-18 relaciona el amor correspondido con el sentimiento de regreso de la Edad de oro. En este cuadro, los cantos al amor y las disputas entre enamorados que, al son de la música, animan estos parajes naturales parecen traer de nuevo aquella época originaria en la cual el cosmos y todos los seres respondían al unísono a un mismo ánimo, si se quiere, también enamorados, encantados.

²⁵ Además de las églogas, hay otros poemas que se conservan de Virgilio en los cuales se aprecia una marcada influencia de la bucólica. En el *Apéndice Virgiliano*, pueden rastrearse el mismo sentimiento de comunidad entre los seres en poemas como *Lidia* y *El mosquito*. En otros como *El almodrote* y *Rosas nacientes* hay explícitamente una celebración de la vida campestre. En cuanto a la *Eneida*, esta influencia puede encontrarse con mayor detalle a lo largo del libro VIII. En este libro, Eneas visita la ciudad de Palanteo para buscar una alianza con el rey Evandro y en este viaje presencia el estilo de vida y las costumbres de la Italia primitiva, la cual preservaba en cierta medida el estilo de vida de la mítica Arcadia. En VIII, 455-463 se da, por ejemplo, una bella descripción del campo y de la rutina de Evandro al levantarse en este afable lugar.

²⁶ Este carácter pictórico ha sido afianzado por estudios en torno al rol del color en la obra virgiliana. Segura Ramos (2006), sostiene que la importancia del color en la obra de Virgilio es capital porque, haciendo uso éste, el romano crea “paletas” con las cuales relaciona internamente escenas y sucesos a lo largo de su obra. Dado que esto se discutirá más detalladamente en el capítulo 3, por ahora basta resaltar esta capacidad pictórica o sensualista del lenguaje asimilada por Virgilio de la poesía helenística y de la bucólica de Teócrito. Es característico de la poesía bucólica el pintar escenas haciendo uso de una amplia gama de adjetivos referentes no sólo al color sino también a las formas y a los sonidos, con el fin de describirlo de la manera más sensorial posible. Para un análisis de los colores en Teócrito, véase Fernández Colinas, Pedro. (2002). *Los términos de color en la poesía de Teócrito* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

²⁷ En Teócrito hay esbozos de emociones fuertes en los personajes como cuando en el *idilio* XI el cíclope Polifemo expresa el fuerte amor que siente por la ninfa Galatea. Sin embargo, allí el peso de la imagen recae en la descripción de lugares y oficios de la vida campestre: del sentimiento se da apenas un breve trazo en medio de aquella abundancia y ocio detallados en las costumbres campesinas. Entre tanto, en las *Bucólicas* de Virgilio los pastores aparecen dotados de una mayor cultura dado que a menudo recurren a referencias mitológicas que ayudan a la elocuencia de sus discursos. Esto hace que se presente una caracterización más profunda y sutil del sentimiento teniendo como pretexto el ambiente bucólico. Debido a esto los intérpretes, en general, han hallado encriptados en los personajes de las *Bucólicas* a personajes que el mismo Virgilio conocía personalmente como su amigo el cónsul Polión o el mismo Augusto.

²⁸ Otro de los poetas líricos que hace una minuciosa mención de la Edad de oro es Píndaro en sus *Odas*, particularmente en II, 60-80. Inscrito en la tradición órfica, allí narra la suerte ultraterrena que tienen los justos y los héroes en la Isla de los Bienaventurados mientras experimentan un estado similar de plenitud al de aquella Edad mítica.

1.3.4. Amor y erótica: Poesía elegíaca de Safo

Enlazada al amor está la erótica. La forma de composición enfocada en esta temática se dio por excelencia dentro de los subgéneros elegíaco y epigramático de la lírica. En principio, la elegía se desarrolló en forma de pequeñas composiciones para ser acompañadas con flauta, en las cuales se expresaban temas personales en forma de votos o intenciones. El epigrama, análogamente, consiste en pequeñas inscripciones en verso escritas sobre objetos o monumentos para celebrar, prometer o expresar duelo (Cfr. Martínez Pastor, 1978, p. 303).

Como se dijo anteriormente, con la lírica se abre un horizonte de intimidad en el panorama literario, dado que en ella es el individuo con sus deseos, preocupaciones y anhelos quien se establece como alguien autónomo capaz de discutir con la tradición. En la lírica la realidad individual comienza a permear el mundo a diferencia de lo que sucedía en la épica, en la cual el horizonte cultural determinaba al individuo al interior de la colectividad. Por tanto, en la lírica ya no se tematizan con tanto ahínco las cosmovisiones, batallas o mitologías sino los sentimientos y las pasiones, dando así lugar al “surgimiento de una forma primaria de subjetividad” (López Noriega, 2018, p. 67).

Este brote de intimidad se hace patente en la poesía de Safo. En ella se aprecia la creación de un yo poético, el cual se define, en virtud de aquello que siente, como un yo radicalmente distinto de cualquier otro yo. Este punto se ilustra adecuadamente en el fragmento 16C de Safo, donde declara que la belleza para ella es algo diferente a lo que es para los demás: “Dicen unos que una tropa de jinetes, otros la infantería / y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra / oscura es lo más bello; mas yo digo / que es lo que una ama.” (2004, p. 21).

Esta voz personal que se expresa en la lírica elegíaca o epigramática tiene la capacidad de modificar los mitos, así como de cambiar las historias personales de los demás y también la propia. En efecto, el epigrama pervivirá en el mundo romano bajo la forma de breves dichos satíricos en los que se modifican las palabras de otro para replicarle, o en los que simplemente el mismo poeta se pone en una situación anecdótica de gran hilaridad. Un ejemplo de estas composiciones en las que juega la astucia del poeta bien sea para atacar a un contrincante o bien para reírse de sí mismo, puede encontrarse en la obra de Catulo²⁹.

²⁹ Para ilustrar ambos casos, véanse por ejemplo los poemas 10, 16 y 21 de Catulo. Grosso modo resaltamos la amplia gama de emociones que abarcan los versos de Catulo: van desde la furia, hasta la desesperación y el amor, pasando incluso por la burla.

El despertar de la intimidad está ligado al eros con todo lo que éste implica. Así, a menudo la elegía se mueve entre el amor idílico y el puro impulso sexual³⁰. Toda la poesía de Safo está marcada por este movimiento, que, a fin de cuentas, no es otra cosa que la desmesura en la potencia del eros. Safo experimentó este desborde y fue consciente de él. De ahí que en su poesía haga repetidas alusiones a la locura en la que se hallaba inmersa por haber tomado conciencia de sus pasiones y, aun así, rehusarse a sentir las en toda su plenitud³¹.

1.3.5. Ovidio

Ovidio recoge y explota el tópico de la Edad de oro aprovechando la abundante literatura en torno a la festividad romana de los saturnales³². La tradición de las saturnales, en la cual los roles sociales eran abolidos y había abundancia de alimentos, pervive en Roma desde sus mismos inicios. Bien sea como un recuerdo del pasado o como una promesa futura, los saturnales se entroncan con la identidad y el modo de vida del romano.

Un ejemplo literario digno de destacar puede hallarse en *Las saturnales* de Luciano que, aunque es una versión cómica del origen de estas festividades, da luces sobre el ánimo que debía imperar en ellas. En la obra de Luciano el mismo Saturno explica que durante los siete días que duran los saturnales, sólo está permitido divertirse y que la única demanda que hay

³⁰ La obra de Virgilio también contiene estos dos polos, si bien puede decirse que la erótica se va refinando con el transcurrir de su obra. La erótica en Virgilio estuvo influenciada por Catulo y Tibulo, los cuales, a su vez, se inspiraron en Safo. Lo anterior no implica una línea de transmisión directa, dado que la erótica estaba presente en todos los momentos y lugares de la vida del romano, tal como puede apreciarse en los *Grafitos pompeyanos*. Sin embargo, el estilo literario caracterizado por la brevedad, la concisión y la pasión desbordante que lo aproxima a los autores mencionados, se encuentra bien ejemplificado en los *Versos priapeos* del *Apéndice Virgiliano*. Allí, Virgilio demuestra que bebió de toda la erótica en cuanto género literario. Más adelante en *Bucólicas* donde el amor es más bien idealizado, pero sobre todo en la *Eneida*, tomará distancia de la erótica. Pese a esto, puede rastrearse todavía un eco de ella en el libro IV con el desenlace de la reina Dido y el papel que en él juegan el eros y la locura.

³¹ La mención de la locura en Safo se halla principalmente en el Himno a Afrodita (Fragmento I, 18) y en el fragmento 131C. En dichos pasajes la propia poetisa reconoce que Eros tiene su pecho enloquecido, de tal modo que es un remolino de pasiones que incluso hace desmayar sus miembros. Como bien señala Clavo (1996), en Homero ya está prefigurada en la figura de Helena la sentencia de que el amor ciega la razón y, por tanto, conduce a la locura. Sin embargo, la distinción radica en que Safo expresa este estado en primera persona y lo reivindica, a diferencia de la manera de narrar homérica en tercera persona, la cual se concentra en las consecuencias bélicas producto de ignorar la razón en aras de satisfacer el deseo sexual.

³² Son muchos los escritores romanos que hacen referencias a los saturnales, no sólo por su origen sino por las costumbres y celebraciones que se realizaban durante dichos días. Siguiendo a Hernández de la Fuente (2006), pueden encontrarse descripciones de los saturnales en Catulo (*Poema* 14, 15), Plinio el Joven (*Cartas* II, 17, 24-25), Séneca (*Epístolas morales a Lucilio* II, 18, 1) y en Macrobio (*Saturnales* I, 7-10).

por su parte es la de abolir el orden cotidiano de las clases sociales. Ninguna actividad pública o relacionada con el dinero debe llevarse a cabo, sino sólo aquellas encaminadas al placer y que exalten la igualdad y el buen humor³³. Saturno también aclara allí que nunca fue derrocado por Júpiter, sino que fue él quien se apartó voluntariamente del poder, excepto por esos siete días donde gobierna de nuevo para hacer “recordar a la gente cómo era la vida” cuando él gobernaba (61,7)³⁴.

El otro elemento que sirve para la relación con Virgilio es el estatus de las *Metamorfosis* como una obra de exaltación del emperador. Ovidio hace de Julio César un dios no sólo por su estirpe y sus hazañas, sino también por su muerte³⁵. Tal proceso de deificación del César se describe en *Met.* XV, 745-879, donde Ovidio da a entender que la realización plena de la inmortalidad viene con la muerte. El poeta reconoce que tanto el César como él han logrado una fama que los hará pervivir en la memoria de su pueblo por mucho tiempo; sin embargo, sólo después de morir alcanzarán su destino final como divinidades convirtiéndose en astros³⁶.

³³ La figura de Cronos/Saturno está permeada por la contradicción en todos sus aspectos como señala Versnel (1990). Como tal, sea caracterizado como el gran gobernante de la antigüedad, o por ser quien mutila y comete canibalismo contra sus hijos; en cuanto su rol como promotor de una era mítica de paz, pero también como instigador de una rebelión contra su padre y por una resistencia férrea a perder el poder; en lo concerniente a su situación presente, bien sea liberado por Júpiter o encadenado por él; estando fuera del tiempo o presente en él pero de una forma especial en las Islas de los Bienaventurados; en lo que respecta a sus rituales, como alguien que demanda sacrificios sangrientos relacionados con el infanticidio, pero también como un dios relacionado con la vegetación al que se le honra con hogazas de pan en medio de un ambiente de festividad y relajación; iconográficamente, en unas representaciones sólo con la hoz para segar los campos y en otras con la cabeza cubierta... Versnel señala que todas estas contradicciones posibilitan una inversión total de la cotidianidad porque violentan las emociones de las personas. La figura de Saturno abre paso a la paradoja de la armonía imposible y despierta paralelamente emociones como la euforia y el pánico, la esperanza y la condenación, las cuales impactan de forma profunda al hombre y lo hacen salir de su rol usual.

³⁴ Otro escritor romano que hace alusión a la Edad de oro es Horacio. A partir del *Épodo* 16, 39-67, se puede establecer una relación con la Bucólica IV de Virgilio, ya que Horacio hace una descripción de las Islas de los Bienaventurados que es muy similar a la que hace Virgilio de la tierra durante el reinado de Saturno. Según Horacio en este pasaje, más allá en el Océano hay una isla llena de abundancia que no requiere de ninguna labor para darse. No obstante, introduce un elemento nuevo cuando afirma que dichas islas son la promesa que tienen los hombres piadosos de escapar de las eras de decadencia: dicho lugar les sirve de refugio oportunamente según el poeta.

³⁵ Un paralelo con la obra de Virgilio surge cuando Ovidio afirma en *Metamorfosis* que el cosmos da señales ominosas de la muerte inminente de Julio César. Este mismo tópico aparece en las *Geórgicas* I, 463-488.

³⁶ A Eneas se le asegura ese mismo destino en *Eneida* I, 258-259. Con respecto a la muerte y deificación de Eneas, Ovidio da una imagen muy valiosa en las *Metamorfosis* XIV, 581-608. Dado que la *Eneida* termina con la muerte de Turno a manos de Eneas, deja inconcluso cómo morirá el héroe. Ovidio, sin embargo, cuenta que su madre Venus lava su cuerpo en las aguas del río Numicio y pone ambrosía en su boca, con lo cual el héroe queda convertido en un dios y es acogido en un templo.

Para cerrar esta breve introducción, añadiremos que la leyenda homérica de Eneas tuvo ecos en otros autores romanos anteriores que estaban inscritos dentro del género épico, tales como Ennio (*Anales*) y Nevio (*Guerra púnica*). De igual manera, en otros que se interesaron por la historia del pueblo romano como lo fueron Varrón

1.3.6. Qué es y qué busca la poesía

“Aún hay cantos que entonar más allá de los hombres [...]

Te precipitas conmigo a través de imágenes, rocas, cifras”

*Paul Celan, Soles filamentos*³⁷

A modo de conclusión de los apartados anteriores cuyo fin es más el contexto, y con el fin de introducir el tema principal de este trabajo, se intentará condensar lo que hasta ahora se puede inferir acerca de la poesía en general, atendiendo al marco sensitivo de la poesía clásica, es decir, a aquello en lo cual recae su carga emotiva.

Parafraseando a Rosales (1999), la poesía nace con la profecía como una expresión de arrebatado o entusiasmo³⁸ por parte de un chamán o hechicero cuyo objetivo era traducir al lenguaje del hombre un lenguaje que estaba más allá de él, en otras palabras, buscaba hacer comprensible a los hombres iniciados de su comunidad un mensaje bien fuera de los muertos, de los espíritus o de cualquier otro ser ultraterreno.

La poesía, nació acompañada por el canto, la música y la danza que propiciaban estos rituales de comunicación o culto hacia lo espiritual. Esto implica que, en principio, la manera de transmitir dichos vaticinios se daba de manera directa por distintas vías: gestual, sonora, visual e incluso olfativa. En medio del ritual y la materialidad que éste demanda como

(*Antigüedades; La stirpe del pueblo romano; Las Familias Troyanas*) y, según los testimonios dado que se trata de una obra perdida, Catón el Viejo con sus *Orígenes*. Sin duda todas estas apropiaciones y crónicas relacionadas con el mito de Eneas también influyeron en la reelaboración virgiliana del mismo. Cfr. Cornell, Tim. J. (1999). *Los orígenes de Roma c. 1000-264 a.C.: Italia y Roma de la Edad del Bronce a las guerras púnicas*. Barcelona: Crítica, pp. 71-108.

³⁷ Cita tomada de Celan, Paul (2002). *Obras completas*. Madrid: Trotta, pp. 212,268.

³⁸ Recuérdese la etimología de ἐνθουσιασμός como ser “poseído por la esencia de un dios” (Cfr. Liddell-Scott, 1901). Con respecto a esto, traemos a colación la intervención en torno a la poesía que hace Sócrates en el Ion 533d-534e. Allí se defiende la idea según la cual los poetas como tales no lo son por técnica o habilidad sino por pura inspiración de las Musas. Ellos, al igual que una piedra magnética, son movidos y en cierta medida enloquecidos por las Musas, por lo cual pueden poetizar y profetizar. Véase también Lledó Íñigo, Emilio. (1961). El concepto de "Poésis" en la filosofía griega. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 58-69.

ofrendas y demás, la poesía o el canto³⁹ del vidente atraviesa toda la sensorialidad y desde allí le da a conocer a los hombres lo que está más allá de ellos⁴⁰.

Ahora bien, la motivación subyacente a lo anterior consiste en la captación de un mensaje no humano, y por tanto eterno, que sea capaz de guiar al hombre y su comunidad en la satisfacción de sus necesidades⁴¹. Como se ampliará más adelante, el vaticinio que guía hacia

³⁹ Acorde al contexto romano, aludimos aquí a la etimología del término *carmen*, el cual designaba para los romanos una amplia gama de manifestaciones: salmodias mágicas, encantamientos, profecías cantos, oraciones, melodías, notas musicales, relatos épicos, versos y hasta los mismos poemas. Cfr. Charlton T. Lewis, Charles Short. (1891). *A new Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

⁴⁰ Esta trascendencia de la experiencia mito-poética en el fondo no es tal, es decir, no comunica nada más que la subjetividad profunda del hombre, según opinan ciertos intérpretes. María Zambrano, por ejemplo, considera que el ámbito poético es una manifestación del hombre, la cual le revela que está continuamente naciendo. El hombre instintivamente reacciona al mundo y sus cambios, por lo que la revelación de la profética-poética sería un mecanismo por el cual él mismo se dice qué hacer para responder a los nuevos desafíos utilizando todas sus facultades. La razón poética de Zambrano trata de dar cuenta de esto. Más que una teoría es un método propuesto por ella: una acción destinada a recuperar la unión del hombre en todos sus aspectos.

Según Maillard (1992), la razón poética es un método de creación que más que aplicarse al mundo, se aplica a la propia persona mediante la acción metafórica. El conocimiento racional, con todo y la utilidad que tiene, relega los aspectos intuitivos del hombre y de esta manera lo deshumaniza un poco. La razón poética deja a las cosas ser en su multiplicidad por medio de la metáfora: “el carácter principal de la metáfora, [...] podría sintetizarse en dos puntos: la novedad y la multiplicidad. Es mediante la reunión -yuxtaposición- de distintos elementos como mejor podemos dar a entender el carácter pluridimensional de lo real” (1992, p. 106). La metáfora tiene la capacidad de no excluir y de conectarse a los sentimientos por lo que, desde este punto de vista, el sujeto actúa la metáfora (Cfr. 1992, p. 107).

Lo poético es, pues, una realidad oculta en el inconsciente que se expresa de forma metafórica. La metáfora hace presente lo sagrado que aquí es la intimidad. El hombre vive las imágenes de esta unidad originaria y allí sabe quién es, pero también se intuye como una multiplicidad, con lo cual se ve expulsado fuera de sí. En última instancia, la razón poética aboga por una construcción del sujeto de la mano de su vaciamiento: abandonar las ficciones, presupuestos, y a sí mismo para quedar en total libertad de realizar cualquier posibilidad mediante la acción. La metáfora colinda con el silencio, con lo inefable, y esta nada es la posibilidad de la existencia, del lenguaje. En él el hombre se crea/transforma a sí mismo y su entorno activamente; no obstante, antes de pasar a la acción debe contemplar, puesto que “crear es una particular actitud que lleva a un resultado, el cual es siempre una visión [...] una visión absolutamente nueva, una visión sin memoria” (pp. 112-113).

Esta contemplación de la nada que, poco a poco, ve surgir las formas en ella para después verlas retornar al fondo indiferenciado es lo que Alicia Genovese (2011) caracteriza como lo leve, lo grave y lo opaco de la poesía: los sentidos o interpretaciones emergen suavemente y luego se hunden porque la ambivalencia de los términos los oscurece, por lo que, al final de cuentas, se admite la posibilidad de una multiplicidad de interpretaciones que desdibuja los contornos de la visión.

Como puede apreciarse, este ámbito humano está totalmente por fuera del mundo práctico, que exige tomar y defender posturas, y por tanto se puede considerar perfectamente como inútil. Esto mismo es lo que Blanchot expresa cuando postula que la imagen, para poder visualizarse, “exige la desaparición del mundo” (2002, p. 223). De manera análoga, ejemplos de esta paradoja entre creación y destrucción serían, primero, lo que ocurre en el cuento *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges, en el cual un soñador es el encargado de re-crear el mundo, pero ello le exige a su vez saberse a sí mismo un sueño y desaparecer; y segundo, a lo que se refiere Artaud con la crueldad según explica en una carta de 1932: la vitalidad que se mezcla con el sufrimiento y la muerte debido a la necesidad de crear que lleva consigo.

⁴¹ Un caso específico de esto es lo que se conoce como magia simpática (Frazer, 1981): por medio de símbolos de diversos tipos, los chamanes de la antigüedad buscaban controlar las fuerzas de la naturaleza y de ese modo favorecer actividades de supervivencia de la tribu como la caza, o más adelante con el advenimiento de la agricultura, el buen término de las cosechas. Valga aclarar que esta motivación práctica a menudo estaba mezclada con un tipo de “desinterés” que queremos resaltar: aunque en el mayor de los casos se procuraban

la plenitud surge como respuesta al desconcierto que provocan la finitud y el azar de la vida. En este sentido, la poesía da sentido a la existencia humana.

De la mano del ritual, el cual conservaba una forma básica que se transmitía de generación a generación, vino la necesidad de recordar las palabras que habían guiado a los antepasados alguna vez. La transmisión oral, basada en la memoria, servía para almacenar los vaticinios y revelaciones de los predecesores⁴².

Para facilitar la transmisión de dichos mensajes se elaboraron símbolos comunes que permitieran reconstruir el mensaje en su totalidad. Así, los relatos o compendios de éstos, al igual que sonidos o imágenes específicas, se empleaban a modo de “abreviaturas” que permitían recordar o recrear los conocimientos otrora adquiridos en el ámbito de la espiritualidad. López Eire (2004) apunta a esta ritualización del lenguaje afirmando que “los poemas homéricos primero se cantaron [...] y luego se recitaron” (p. 71)⁴³.

Aquí, en la manera de darse o de transmitirse la poesía, es donde aparece el punto clave sobre el que se quiere llamar la atención. Si bien, en su origen la poesía está relacionada con el canto y con el teatro⁴⁴ por su musicalidad y gestualidad respectivamente, en virtud de la

beneficios específicos a través de la comunicación con los espíritus, en muchos otros casos sólo se trataba de expresar por medio de ella estados de alegría y tristeza ante circunstancias apremiantes. De esta forma, los seres espirituales eran invitados a unirse al júbilo de la celebración o se les llamaba para hacerlos testigos de las desventuras. Queda explícito en esta última vertiente un componente mimético del que más adelante hablaremos.

⁴² Assmann (1999) enfatiza en que la memoria cultural se almacena no sólo mediante la oralidad sino en imágenes, lugares e incluso en los mismos cuerpos, los cuales en su manera de vivirse día a día muestran marcas producto de saberes que se han vuelto perdurables al interior de la comunidad. Le Goff (1991) también apunta hacia lo mismo señalando que la memoria, vinculada en un inicio a la condición narrativa del hombre, poco a poco va expandiéndose hacia fuentes externas con lo cual aumenta su posibilidad de almacenar y de modificar la realidad humana. La memoria, junto con la imaginación, llega a apoderarse de todo el horizonte espaciotemporal en el que el hombre habita.

⁴³ Este doble rol que asumió la poesía desde sus inicios se hizo evidente socialmente con la distinción tan marcada entre aedos y rapsodas que se estableció, por ejemplo, entre los griegos: mientras el primero era un “cantor” que hacía y ejecutaba composiciones acompañadas por música, las cuales memorizaban el pasado y lo enaltecían para dar ejemplo por medio de él, el segundo era un recitador y compilador de los cantos elaborados por los aedos. El rapsoda tejía aquello que recitaba acorde a la intención del momento, la cual podía ser celebración, luto o simple entretenimiento.

⁴⁴ Apuntamos aquí al carácter dramático de lo mito-poético: se representan acciones, emociones y caracteres acentuados para mover las emociones de los presentes en el ritual. Con este juego histriónico se guía a los asistentes por una trama emocional que, a menudo, se tensiona para luego culminar en alivio. Este componente primigenio es el que va a perdurar en el género de la tragedia tal como lo expone Aristóteles en *Po.* 1449b21-28. Siguiendo a García Yebra, vale la pena resaltar que esa catarsis alcanzada al final de la trama mito-poética del ritual o de la tragedia como género literario alude a tanto a lo físico (es un término del ámbito de la medicina), como a lo anímico. En este caso tiene preeminencia lo anímico porque lo que molesta o enferma el alma se expulsa, es decir, se proyecta sobre la representación y luego se resuelve allí para volver a recibirse de otro modo. Queda de nuevo patente el carácter mimético propio de lo mito-poético que involucra activamente la corporalidad. Como resalta Cecilia Bajour (2017), la poesía va acompañada de experiencias físicas en sus

oralidad y la memoria, la profundidad de sus signos recae sobre la visualidad⁴⁵. Alfaro López (2013) señala que la memoria visual y la imaginación contribuyen a que todos los demás elementos corporales de los ritos sean transfigurados en imágenes míticas. Las imágenes “son unitarias e instantáneas en su descripción de las diversas entidades que llenan la realidad” (p. 183).

Lo anterior quiere decir que la imagen mítica sintetiza todos los demás elementos no visuales en un símbolo visual que es capaz de transmitir todo el conjunto de una manera más inmediata y precisa, siempre y cuando sepa interpretarse. Pudiera decirse que no basta sólo con saber interpretar las imágenes sino saber experimentarlas e interactuar con ellas, dado que, como se expuso anteriormente, la poesía toca y da sentido a la existencia humana.

orígenes, de lo cual se deriva su extraordinario carácter pedagógico y terapéutico, revitalizador para el cuerpo y la mente.

⁴⁵ La relación entre poesía y visualidad (en sentido de clarividencia), o entre aedo y adivino, es resaltada claramente por Jean Pierre Vernant. Este estudioso afirma que la musa Mnemosyne, personificación de la memoria, es la que preside la poesía para los griegos porque en ésta aparece una visión del tiempo que es ajena a la de la experiencia humana. Apoyándose en Homero, Vernant, enfatiza en que la memoria complementa el ejercicio adivinatorio brindando una especie de omnisciencia porque Mnemosyne canta todo lo que ha sido, lo que es y lo que será (1973, p. 91). Agrega que la memoria es un desciframiento de lo invisible porque al separar el presente del pasado, tiende un puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Así, la memoria le permite al aedo ir al más allá a través del pasado (ibid., pp. 96-97).

Desde este horizonte surge la imagen mito-poética⁴⁶ como una oportunidad de guía para el hombre⁴⁷. Memoria, imaginación y visión surgen como procesos definitorios en su ser y en su hacer. Esta intrincación que se fue desarrollando desde las sociedades primitivas hasta llegar a Roma, en donde permea tanto la épica como la poesía y por supuesto la religión, será lo que guiará la lectura de Virgilio. Pero antes conviene ahondar en otras distinciones que afectan la relación entre mito y poesía.

⁴⁶ Tomamos el término “mito-poética” y sus derivados a partir del marco de la *Filosofía de las formas simbólicas* de Ernst Cassirer. Este término aparece propiamente en su *Antropología filosófica*, en la cual afirma que mito y poesía tienen una conexión “genética” porque comparten un mismo horizonte desde la esfera de la afectividad (1968, pp. 69-70). En su origen se despliegan a partir de la misma forma simbólica pese a que más adelante se separan, ya que el mito queda relativamente preso de la creencia mientras que la poesía se libera de ella y deviene en arte, el cual es la forma simbólica más alta. Según Cassirer, el mito depende de su creencia en ciertos presupuestos mágico-religiosos, de la misma forma en que depende de la percepción directa de los sentidos. El arte, por el contrario, descubre las puras formas y se entrega a su contemplación estética de forma libre para descubrir en ella una realidad más concreta e intensa, a la manera en que, según Unamuno en su *Credo poético*, el poeta esculpe las formas volátiles de lo sensible con ayuda del lenguaje.

Al margen de los postulados de Cassirer en torno al arte, resaltamos el poder creador él le confiere al pensar metafórico del hombre. Este pensar se va construyendo mediante la función simbolizadora propia del lenguaje humano desde sus orígenes. Mediante ésta “el hombre es compelido a existir en un mundo creado simbólicamente por la capacidad creadora de su espíritu” (González, 2010, p. 19). Todo lo que el hombre crea y el medio en el que habita son imágenes que ha hecho a partir de la metáfora.

Con respecto a la metáfora, Cassirer da una valiosa apreciación en *Mito y lenguaje*. Allí, a partir de la famosa frase del gramático Marco Fabio Quintiliano según la cual “casi todo lo que hablamos es figura” (*Instituciones oratorias* 9, III, I), Cassirer reconoce que el pensar metafórico siempre ha existido en el hombre porque “el primer diccionario fue un panteón sonoro” (1973, p. 92). La metáfora auténtica implica la transposición de una cualidad en otra completamente distinta, como ocurría, por ejemplo, cuando el hombre primitivo les trataba de explicar a otros el sentimiento que le producía un sonido terrorífico en términos de otra categoría, es decir, no imitando ese sonido en particular sino dando cuenta de él mediante los sonidos articulados del orden discursivo. Al igual que lo será para Ricoeur, para Cassirer la metáfora es más bien un asunto de transmutación y no de transposición o imitación. Para concluir, resaltamos el hecho de que, desde su origen mismo, el lenguaje opera mito-poéticamente, metafóricamente, en tanto que intenta “pensar algo desconocido o inefable a través de algo conocido” (Gutiérrez Pozo, 2008, p. 78).

⁴⁷ Puede ampliarse que la imagen mito-poética no sólo es una oportunidad de guía u orientación sino también de resistencia frente a un mundo despiadado y mecánico. Esta característica y virtud de los poetas de todos los tiempos es la que resalta Tolkien en un poema suyo a propósito del término “mitopoeia”. Aunque no aplique propiamente al contexto que aquí nos ocupa dado que para Tolkien este término tiene otras implicaciones a nivel de su propia obra, hacemos eco de la simple relación entre los dos términos griegos y del mensaje del poema según el cual la poesía puede servir para re-encantar el mundo. Cfr. Tolkien, J. R. R. (1994). *Mitopoeia*. En: *Árbol y hoja, y el poema Mitopoeia* (82-85). Barcelona: Minotauro.

2. La imagen mito-poética

2.1. Nacimiento del mito. Su relación primitiva con la poesía y la imagen

“El otro es una imagen, pero, sobre todo, el otro es el que rompe cualquier imagen”

Joan-Carles Mèlich, Fragmento 127⁴⁸

Uno de los cabos sueltos que ha quedado al considerar la conclusión anterior es la relación existente entre la poesía y el mito. Aquí será preciso ahondar en ella aclarando hasta qué punto llegan a ser lo mismo ambas manifestaciones; hasta qué punto puede decirse que alguna surge primero y qué de especial poseen desde el punto de vista del lenguaje.

Si se toma el mito como un relato de explicación elaborado, de inmediato surge una complejidad: dicha explicación exige una creencia o conjunto de creencias o presupuestos compartidos de diversos tipos (religiosos, naturales, sociales, etc.) que la hagan plausible para aquellos a quienes está dirigida.

Aslan (2019) señala que los estudios recientes que se han dedicado a indagar por el origen neurológico del fenómeno religioso desde la perspectiva de la psicología evolucionista, han llegado a concluir que las creencias más rudimentarias derivan de experiencias personales en las que intervienen dos factores derivados de la biología, los cuales tienen el fin de favorecer la supervivencia y promover la vida social de los individuos. Estos factores son los que determinan el nacimiento del impulso religioso en el *homo sapiens*.

El primero de esos factores es el llamado “Dispositivo Hiperactivo de Detección de Agencia” (HADD, por sus siglas en inglés). El HADD es un proceso neuronal que brinda el impulso que permite identificar toda causa humana que haya detrás de un fenómeno. Gracias a dicho impulso, el hombre primitivo que era esencialmente un cazador-recolector, podía tomar prevenciones ante eventos como ruidos repentinos o evidencias que hallaba en su camino, al intuir si eran producidos por otra causa que no fuera humana.

El otro factor es lo que se ha llamado “teoría de la mente” desde las ciencias cognitivas. La teoría de la mente es un determinante⁴⁹ del comportamiento humano hacia los demás y hacia

⁴⁸ Cita tomada de Mèlich, Joan-Carles. (2015). *La lectura como plegaria: Fragmentos filosóficos I*. Barcelona: Fragmenta, p. 58.

⁴⁹ A propósito de las estructuras determinantes en el hombre, resaltamos una muy especial en la historia del pensamiento porque justamente tiene que ver con lo mitológico. Desde la psicología podríamos enriquecer este panorama sobre la relación del hombre y lo mítico con la interpretación junguiana del inconsciente. Según Jung,

el entorno, puesto que permite atribuir características humanas a cosas que no lo son. Este factor se manifiesta en la tendencia del hombre de ver caras u otras formas humanas en algunas superficies y objetos. De este modo, la teoría de la mente es clave para entender a los otros por vía de identificarse con ellos, con lo cual se favorece la vida social.

Podría decirse, en conclusión, que ambos factores contribuyen directa o indirectamente a humanizar lo circundante y que debido a ello condicionan ciertas experiencias a nivel personal que suponen que un tipo de comunicación directa con el mundo y todos sus seres es posible, lo cual, a su vez, implica presuponer que teniendo acceso a esa comunicación podría alcanzarse alguna ventaja o tener influjo sobre la realidad práctica⁵⁰.

Ahora bien, retomando el cuestionamiento al mito como relato, se tiene que para poder comunicar a los demás esas experiencias personales significativas desde el punto de vista existencial para el individuo hace falta un tipo especial de explicación⁵¹: una que ayude a grabar la experiencia en los demás señalando lo particular o diferente de dicha experiencia y, además, una descripción vívida que apele a sus sentidos para recrear el modo en que ella se dio. Convencer requiere apelar a la propia experiencia y ésta siempre se da en medio de una red de relaciones.

tanto personal como colectivamente la psique humana contiene por naturaleza aspectos y procesos simbólicos y mitológicos que permanecen ocultos debido a que son incompatibles con el mundo real en ciertas circunstancias. Estos contenidos, llamados arquetipos por Jung, conforman un entramado que ayuda a proyectar la conciencia sobre el mundo y de este modo a configurar las vivencias individuales más básicas. Los arquetipos son pues algo universal, presente en los mitos, que, aunque no tienen asociados contenidos específicos, son capaces de darle solidez al ego al impulsarlo a actuar de determinadas formas o a aceptar ciertas creencias casi instintivamente. Cfr. Pérez Magallón, Mario. (2011). El concepto de inconsciente en la teoría de Carl Gustav Jung (Tesis de grado). México, UNAM.

⁵⁰ Incluso los hombres más primitivos de los que se tiene registro ya compartían presupuestos y por tanto poseían explicaciones acerca de todo esto (Cfr. Bowra, 1984, pp. 16-17). Aunque el animismo no fuera un culto desarrollado, pueden encontrarse en él referencias directas a los espíritus buenos y malos que habitan en la naturaleza; a una vida después de la muerte y la creencia, por tanto, en un alma; también a la posibilidad de comunicarse con ese reino para obtener beneficios. Se han hallado enterramientos en cuevas con objetos rituales y ciertas disposiciones muy específicas a la hora de “despedir” al difunto. De modo que, aunque probablemente no había grandes relatos cosmológicos, había mito de alguna forma. En esta etapa temprana el mito aparece más cercano a una experiencia particular y a la respuesta espontánea que ésta produce que a un relato elaborado. Sobre el arte rupestre y su papel en el desarrollo de las primeras formas mito-poéticas volveremos en el curso del apartado.

⁵¹ Aquí se están distinguiendo un factor personal y uno comunitario, así como varios niveles de explicación: una inicial que sólo tiene el fin de identificar y crear la vivencia compartida, y otra posterior que explica otras cosas partiendo de la inicial, por lo que involucra un nivel mayor de relaciones y es más elaborada en ese sentido. En este punto sólo nos interesa la inicial.

Esa explicación requiere un uso distinto del lenguaje⁵² en el que se utiliza el símbolo para despertar la emotividad⁵³. Aquí, de una forma muy básica, es donde propiamente se sitúa lo mito-poético, es decir la característica generatriz a partir de la cual se desprenden luego como ramas más desarrolladas los mitos y la poesía de la manera en que usualmente se entienden⁵⁴. La poesía, el mito y el ritual nacen en sitios-umbral en medio de cantos, gestos, acciones y vivencias que tienen como objetivo establecer un intento de comunicación directo con lo espiritual a través del éxtasis, pero también por fuera de aquéllos en el intento por comunicar una vivencia significativa a nivel personal apelando a la emotividad y la empatía existente con los otros seres humanos⁵⁵. Cualquiera que sea el lugar, lo mito-poético se caracteriza,

⁵² Según López Eire (2005) y Harari (2016), el *homo sapiens* se caracteriza desde su surgimiento por ser el único animal cuyo lenguaje tiene la particularidad de poder hablar acerca de cosas o entidades inexistentes o no presentes. El lenguaje humano no requiere una simultaneidad con el objeto para transmitir un mensaje acerca él al receptor. El lenguaje humano está, por tanto, vinculado a la imaginación; es pragmático, simbólico y flexible ya que puede redirigirse hacia distintos referentes dependiendo de las circunstancias. Otro rasgo para resaltar es que esta capacidad de transmitir estas ideas o abstracciones a otros miembros de su especie permite la elaboración de mitos comunes, los cuales a su vez favorecen la cooperación con multitud de extraños, a diferencia de los clanes de otras especies de homínidos cuya colaboración dependía de su vínculo familiar. En el aspecto sociopolítico, los mitos, como se sabe, facilitan la transmisión de comportamientos y conocimientos útiles a las nuevas generaciones. De ahí que el mito deba estudiarse en conjunto con la poesía y el ritual, en la medida en que todos ellos poseen una naturaleza sociopolítica y brindan cohesión. Cfr. López Eire, Antonio. (2003). Mito, ritual y poesía. *Lógos Hellenikós*, Homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo, 2, pp. 601-608.

⁵³ La poesía explota justamente esa capacidad de redirección de los signos propia del lenguaje humano con el fin de transmitir experiencias en términos vivenciales. Nuevamente en palabras de López Eire, la poesía es la palabra que da vida a las visiones de la tribu (2005, p. 147). Para el lingüista Roman Jakobson, la función poética se caracteriza por un enrarecimiento del lenguaje, es decir, por una fluidificación de las estructuras gramaticales, debido a que se centra en el mensaje mismo. De este modo, la poesía no tiene su fundamento en la gramática y, por tanto, es más cercana a la ideación (1984, pp. 351-352). En este proceso hace uso de semejanzas, paralelismos y recurrencias. Por esto, si se recuerda la etimología de *carmen*, la poesía tiene una relación indisoluble con el lenguaje mágico y el ritual. Como se verá en el siguiente apartado, el énfasis bien sea en ciertas palabras o acciones es consecuencia de la construcción del símbolo y su formalización mnemotécnica. Siguiendo a Jakobson otra característica del enrarecimiento propio de la poesía (y compartida por el mito, el lenguaje mágico y el ritual) es que ésta se basa en un lenguaje universal y no particular para darle vida a lo particular. Hay, por tanto, una tensión inherente en ella dado que trasciende lo momentáneo y lo circunstancial haciendo uso de desplazamientos como la metáfora, la analogía y la alegoría, pero transmite una experiencia concreta de una manera muy viva porque hace una imagen de ella apelando a todos los sentidos. Cfr. Pozuelo Yvancos, José María. (1994). La teoría literaria en el siglo XX. En: Villanueva, D., *Curso de teoría de la literatura* (69-96). Madrid: Taurus.

⁵⁴ Para Vernant (1991), por ejemplo, el mito es el modo de expresión verbal que transmite una experiencia religiosa. Según este autor, hay una diferencia entre el mito, el ritual y la imagen y ella radica precisamente en que el modo de expresión del mito es verbal, a diferencia de los demás que se corresponden con formas gestuales y gráficas respectivamente. De manera semejante, López Eire (2005) considera que el mito es un resultado mimético de la redirección del lenguaje al igual que el ritual, diferenciándose así de la poesía que está anclada en la palabra. No queremos debatir aquí estas posturas a fondo, sino simplemente aclarar que en este trabajo se considera que tales demarcaciones entre mito, ritual, poesía e imagen son posteriores al momento que nos interesa ejemplificar como nacimiento de lo mito-poético, en el cual confluyen todos estos elementos sin necesidad de decantarse por alguno en especial.

⁵⁵ Etimológicamente el término *μῦθος* no sólo se refiere al conjunto de leyendas, fábulas o historias populares que se narran con fines explicativos, entre otros, sino también a cualquier cosa dicha o hablada. Puede ser

ante todo, por un desbordamiento de las emociones: un momento en el que todas las historias aprendidas, las expectativas previas y los presupuestos en general se abandonan en favor de dar cabida a una nueva experiencia proveniente de la otredad⁵⁶.

Los mitos como se han concebido tradicionalmente, es decir como grandes explicaciones cosmológicas y cosmogónicas que a menudo echan mano de teogonías, apelan a un nivel mayor de racionalización⁵⁷. Esto no quiere decir que en la esfera de lo mito-poético no haya racionalización pues, como sea, allí está involucrada la comunicación, sino que en ella priman otros factores de tipo más emotivo e instintivo, los cuales favorecen una apertura a la interacción con el otro más universal que la que se da por medio del lenguaje estrictamente oral⁵⁸.

entonces una palabra, un discurso, una conversación o hasta un simple rumor. También puede aludir al contenido de aquello que es dicho, por lo que el mito también puede ser una idea o plan, un consejo, un propósito, un proverbio, una orden o una promesa que se le comunica directamente a otro individuo o que simplemente se expresa. Cfr. Henry George Liddell, Robert Scott. (1901). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

⁵⁶ Vigotsky (2009) apunta a la relación entre la fantasía y las emociones: ella es la que vincula emocionalmente al sujeto a la realidad porque le ayuda a consolidar su existencia a partir de su relación con los demás. Gracias a la fantasía se pueden comprender las vivencias ajenas y desarrollar la empatía que permite salir más allá de la propia experiencia y así aprehender las experiencias históricas y los conocimientos que de ellas se extraen. Vigotsky resalta que la fantasía es, a partir de su vínculo con la afectividad, una condición fundamental para las demás funciones cerebrales. En adición, explica el vínculo entre fantasía y memoria aduciendo que son parte de la misma función, pues, la fantasía combina elementos de las vivencias asimiladas, lo cual implica que son conservadas, y tal es la función de la memoria (p. 18).

A propósito de la psicología del desarrollo, Jean Piaget (1991) considera que la imaginación está ligada a la adquisición del lenguaje en el niño porque, mediante el juego de la imitación, ella ayuda a consolidar un pensamiento representacional o simbólico con el que el niño afirma su personalidad. El niño aprende a transformar la realidad en función de sus deseos, lo que permite redirigir a su ego todas las funciones cognitivas y afectivas. Gracias a este lenguaje simbólico privado que desarrolla el niño es que más adelante él podrá comprender los símbolos provenientes de la cultura y emplearlos como hombre en la transformación del mundo.

⁵⁷ La concepción del mito como algo elaborado que sigue cierta estructura bien sea para dar una lección de tipo social o de cualquier otro tipo, surge con Platón y Aristóteles. Para ellos, en general, aunque el mito posee valor pedagógico por hacer accesible a todas las personas de la comunidad ciertas verdades a través de sus imágenes, esconde falsedad y por eso sólo debe utilizarse como medio estilístico para transmitir las mediante el discurso o de una forma más sutil a través del arte. Para Platón, el mito trasmite verdades no verificables y, al estar asociado a la imagen (*εἰκόν*), comporta ambigüedad; además es una fabricación llevada a cabo por agentes que tienen la habilidad para ella (*Rep.* II 378d2-5; 392a13-b1), por lo que representa un peligro si se realiza o utiliza de forma inadecuada. En Aristóteles encontramos una caracterización del mito más positiva en *Met.* 982b12-19, en la cual se dice que aquél está compuesto de maravillas y que, al estimular el asombro, incita inicialmente al hombre a ponerse en camino hacia la sabiduría. Aristóteles también afirma que el lugar por excelencia del mito se encuentra en la tragedia, en la cual actúa como estructura y alma, es decir, sirviendo como argumento de la misma (*Poet.* 1450a15-39).

⁵⁸ Ciertos argumentos o estrategias retóricas pueden aceptarse, pero no por ello surge necesariamente una conexión con el emisor del mensaje. Lo mito-poético trasciende esas barreras porque habla a través de las propias vivencias. Un ejemplo clarificador de esto se desprende de la expresión “palabras aladas” presente en numerosas ocasiones a lo largo de la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas. Según Vélez Upegui (2018), esta expresión no es utilizada para hacer referencia al discurso de cualquier personaje sino solamente al de los dioses, héroes o al de los mismos aedos. En todos los casos, independiente del contenido de esas palabras, implica un discurso

Para explorar lo mito-poético hay que remitirse al conjunto de la experiencia que abre y a partir de allí tratar de adivinar lo que se muestra, la *imagen* que se transmite. Para empezar a precisar la noción de imagen que aquí interesa se tomará el caso de las pinturas rupestres y del llamado “arte paleolítico”.

Partir desde esta perspectiva resulta útil para aclarar la perspectiva del trabajo e indicar a qué no se refiere éste. Pudiera pensarse que las estatuillas cúlticas del paleolítico, así como las representaciones pictóricas de las cuevas o de las construcciones megalíticas son lo que estamos considerando como manifestaciones de la imagen, pero no es el caso: para nosotros éstos son ya símbolos o formalizaciones de una experiencia mito-poética dada previamente. Hay un consenso entre antropólogos e historiadores al afirmar que dichas representaciones no pueden catalogarse como imágenes⁵⁹ sino como meros símbolos visuales o íconos porque a menudo están desprovistos de todo contexto real y, por ello, tienen escasa relación con la realidad práctica que vivían aquellas personas que las imprimieron: son figuras antropomorfas con cabezas de animales; bestias en posturas extrañas y sin un entorno natural que permita identificarlas, escasas referencias a la caza, etc.

Sin embargo, detrás del hecho de la pintura rupestre y del grabado en megalitos puede decirse que hay *imagen* en la medida en que ir a la cueva o a un lugar alejado e imprimir allí aquellos símbolos en la roca (o en la misma tierra como en el caso de los geoglifos) engloba un entramado de elementos experienciales que es capaz de transmitirle a alguien una “visión” de un mundo distinto al humano. Retomando a Aslan (2019), las pinturas rupestres son mucho más que ellas mismas porque surgen y son contempladas en medio de una cuidadosa ceremonia.

Los indicios arqueológicos demuestran que la experiencia de la pintura rupestre se planeaba cuidadosamente con el fin de producir visiones que permitieran acceder al mundo de los espíritus. Para empezar, estas pinturas o grabados se hacían en sitios-umbral como las cuevas, que ya eran consideradas desde la prehistoria como el límite del mundo de los vivos: eran

que se entiende rápidamente y tiene un efecto instantáneo en quien lo escucha. Las palabras aladas se caracterizan, pues, por su inmediatez y carácter intuitivo: no son razonadas ni preparadas de una forma hábil con el fin de convencer, sino que salen inmediatamente del modo adecuado porque son producto de una sabiduría ágil que sabe empatizar con el oyente, por lo que pueden cambiarle el ánimo fácilmente.

⁵⁹ En el inciso 2.3.2. se ahondará en la teoría moderna de la imagen para acabar de definir ciertas cosas en torno a ella. Por ahora diremos que desde la lingüística y la semiótica la imagen se toma en otro sentido del cual nos separamos hasta cierto punto porque estamos dirigiendo su análisis específicamente a la relación que ésta tiene con la existencia.

portales hacia el más allá y sus seres. Además, ya una vez dentro de estos lugares, se hacían rituales, sahumeros, cantos y se tocaba música para acompañar la plasmación y contemplación de las figuras.

La ubicación de las pinturas, en el caso de las cuevas, también revela una intención específica. Están a menudo en lugares de difícil acceso y se pueden establecer ciertas relaciones entre ellas dependiendo del orden de los recintos de la cueva donde se encuentran. Aslan señala que las cuevas pudieran entenderse como galerías donde cada estación del recorrido tenía un propósito. Teniendo en cuenta los patrones en el recorrido, se infiere que éste debía seguir una forma específica al adentrarse cada vez más en los túneles para plasmar o contemplar las figuras.

En esos lugares se diseñaba una ruta para los visitantes que estaba pensada para producir un efecto específico tanto emotiva como simbólicamente de la mano de las figuras: éstas se hacían a partir de los contornos de la roca. Esto implica que las figuras no eran pensadas de antemano, porque si así hubiera sido, habría cierta violencia en su aparecer sobre las superficies de la piedra. Por el contrario, son las cavidades de los recintos en la cueva o las aristas accidentadas del megalito las que motivan la aparición de las imágenes.

A la luz de todo esto, Aslan remata afirmando que estas personas iban allí para que las imágenes aparecieran por sí mismas y no para imprimir algo que ya habían fantaseado de antemano. Por tanto, las pinturas rupestres y los tallados pétreos no son figuras hechas al azar ni tampoco una reafirmación artística de las fantasías, sino que pueden llamarse con propiedad imágenes o visiones de otro mundo (2019, p. 33-37)⁶⁰.

⁶⁰ A propósito de la pintura rupestre, apoyaremos este punto en el pequeño ensayo de Blanchot llamado *La bestia de Lascaux*. En este texto Blanchot, a propósito de un poema de René Char, quiere dar cuenta del nacimiento del lenguaje explicando además cómo se ramifica tanto en lenguaje enfocado al pensamiento como en lenguaje poético/profético, y cómo ambos adquieren sus sentidos. Para Blanchot en este texto, el lenguaje poético estará más cercano a ese origen porque engloba una tensión dentro de sí: en tanto que obra, la poesía está ligada a una medida, es limitada; pero al mismo tiempo se sale de sí misma y remite a lo infinito donde ya no es obra. En el origen no hay distinción todavía sino tensiones latentes, paradojas y ambivalencias. En el seno de ese lenguaje primario, el cual puede asemejarse incluso al silencio, no hay propiamente un significado o sentido pleno sino meras indicaciones de él, es decir, promesas de sentido.

Aunque gran parte del texto se dedica a una reflexión de la escritura a partir del *Fedro* de Platón, muchas de las conclusiones de Blanchot se aplican también a la poesía porque ambas comparten una innegable futuridad. Esto quiere decir que la poesía tiene más en común con la escritura que con el mismo discurso porque éste (como también considera Derrida), está anclado en la presencia y la identidad por sus necesidades de intercambio.

La escritura, al igual que la palabra poética, da voz a una ausencia, a algo que no está presente. Dicha voz no sería la de algo pasado porque ambas tienen el carácter de originalidad, es decir, no son repetición de nada sino pura apertura. La única opción es, pues, que expresen algo futuro, aunque indeterminado. Esto último implica que el lenguaje primario poético-profético abre una duración, aunque ésta no sea propiamente tiempo porque

En conclusión, las representaciones rupestres o megalíticas son el primer tratamiento icónico de símbolos que amalgaman las creencias y vivencias de los hombres primitivos. Pero lo icónico no es la imagen sino parte de la imagen. Al interior del sitio-umbral se da un descenso en el que le es transmitido al hombre un mensaje inexpresable porque no trata sobre nada que él conozca, sino que es sólo una mirada al más allá.

Pero, pese a su extrañeza, tal visión es capaz de decirle algo al hombre que puede llevarlo a que incluso cambie el modo en que vive o a que modifique las cosas en las que cree porque es tan consistente y fuerte -de ahí que aparezca en la roca⁶¹- como cualquier otra manifestación en la realidad práctica del hombre (Cfr. Freedberg, 1992).

Todos los factores de dicha la experiencia muestran algo en conjunto y, por tanto, no se pueden ver por separado. La imagen es lo que esa experiencia en conjunto *muestra* e implica en términos existenciales para el individuo⁶². En el estadio mito-poético se transmiten

es antes de él. En palabras de Blanchot, es un despertar, un deseo, un comienzo y una promesa. Ese comienzo acoge tanto lo inmediato como lo lejano, a lo cual da origen. Esta y las otras tensiones irreconciliables son lo que abre la posibilidad de significación. Por tanto, el principio es una ostensión sin gesto que garantiza el vínculo de la voz y aquello que la llena; es una apuesta, una decisión (Cfr. 2001, pp. 29-30).

⁶¹ El que se utilicen principalmente rocas en este tipo de actividades que involucran un encuentro con la imagen también se debe a que éstas son el único material disponible, al igual que la arena, en los sitios-umbral. En estos lugares hay una ausencia total de objetos fabricados por el hombre, al punto que sólo se llevan hasta allí los objetos que hacen parte del mismo ritual, y que, a menudo, son las herramientas o materias primas para cortar, desgastar y pintar la roca o el suelo. Las rocas son el elemento de las periferias donde no hay civilización; de las montañas que rodean los poblados y los aíslan de lo desconocido. En la misma vía, las rocas también son algo representativo de lo ctónico y, por ende, del Inframundo.

Pero hay otro material, más sutil, que también se utilizó desde la antigüedad como medio para grabar los encuentros furtivos con la *imagen*. Esta materia prima se puede hallar en algunos sitios-umbral, pero también en toda la superficie terrestre: las estrellas. En ellas, a lo largo de los tiempos, se fueron plasmando figuras de la mano de historias. Las constelaciones, sus formas y mitos, perviven aún hoy gracias a la enorme fuerza con la que se imprimió la desconocida eternidad de los cielos en la imaginación desde los albores de la humanidad. Por muchos siglos, estas representaciones en las estrellas sirvieron no sólo como recuerdo de eventos pasados o míticos, sino como guía efectiva en tiempos de tribulación. En ellas estaba figurado el destino de cada persona, por lo que saber leerlas era crucial para llevar la vida de la forma más propicia posible.

⁶² Se enfatiza el mostrar porque el lenguaje mito-poético es predominantemente visual. Acerca de cómo entender lo visual se profundizará más adelante. Por ahora baste con decir que tal visualidad no se remite a algo netamente ocular, dado que involucra todos los sentidos y no sólo el de la vista. El “ver” mito-poético implica un factor fuerte de sorpresa y además una comprensión “súbita” por medio de la cual se capta una verdad que escapa al razonamiento usual. Para ejemplificar este rasgo de lo mito-poético citamos a Rimbaud cuando afirmaba que el poeta se hace *vidente* “por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” (1985, p. 93). Haciendo una analogía con el trance iniciático, uno estaría en ese momento como *poseído* por esa verdad.

Baste aclarar que lo “iniciático” se entenderá en el contexto del trabajo apelando a las significaciones de “inicial”, “primordial” u “originario”. También, aunque en menor medida, haciendo referencia específica a las experiencias chamánicas u oraculares, en las cuales una o varias personas tienen experiencias extáticas en las que se les *muestran* los preceptos o verdades necesarias para que todos, como comunidad, puedan afrontar la vida de la mejor manera, de cara a una situación o problema concreto.

imágenes y/o visiones de forma íntima, por lo que allí, el mito y la poesía, ambos en su fase originaria, no son sólo modos de expresión sino una amalgama que vincula todos los sentidos mediante la *imagen*⁶³.

2.2. Motivos e implicaciones existenciales del mito

“Oh fantasía que, de cuando en cuando,
Arrebatas al hombre de tal suerte
Que no oyera mil tubas resonando,
¿Quién si no es el sentido ha de moverte?
Muévete aquella luz que el cielo sella,
Por sí o por el querer de quien la vierte”

*Dante, Divina Comedia, Purgatorio XVII, 13*⁶⁴

Hacemos esta salvedad, porque lo “iniciático” casi siempre se ha entendido con base en el énfasis que se pone en la transmisión de ciertos conocimientos ocultos vía maestro-discípulo. Este sentido no nos interesa porque la *imagen*, aunque se *vea* desde las vías de acción que establece y posibilita la comunidad en la que se está inmerso, no necesita como tal técnicas o conocimientos precisos para *mostrarse*. No hay nada “secreto” que saber al respecto de ella, además de lo que cada uno pueda *ver* desde sus aproximaciones cotidianas a la realidad, es decir, desde los modos de contacto más espontáneos que tiene con ésta.

⁶³ Bowra (1984) hace hincapié en cómo el lenguaje primitivo se ocupa más de las impresiones que de las ideas. Afirma sobre él que “su tarea es transmitir a la mente a través del oído unas impresiones que se comunican también con otros medios por la vista, y la combinación de las dos funciones aumenta en gran parte el atractivo de ambas. Las palabras iluminan la acción y la acción da cuerpo a las palabras” (ibid., p. 31). Análogamente, en los cantos primitivos se da preeminencia a la emoción a tal grado, que en muchos de ellos se utilizan sílabas que no tienen ningún significado, pero cuya secuencia transmite un estado de ánimo particular (ibid., p. 62). Estos mitos y cantos carecen de coherencia la mayoría de las veces, pero seducen al punto de generar subordinación hacia quien los entona (ibid., p. 289).

Bowra también hace unas acotaciones sobre la imaginación primitiva que nos interesan. Aclara que la imaginación primitiva no busca crear realidades ajenas sino más bien mostrar las realidades que ya existen aquí y ahora. La imaginación primitiva opera con emociones y trata de presentar lo que casi puede verse, poniéndolo en escenarios familiares. En este sentido, para estas comunidades todo es natural y sobrenatural al mismo tiempo (ibid., p. 244). También entra en juego aquí una concepción particular del tiempo: el presente es la única realidad en medio de los ciclos naturales.

Esto es importante porque a diferencia del caso griego y romano, en este estadio todavía no interesan el pasado y el futuro como tales sino en cuanto estén más próximos al presente. Al margen de cualquier especulación temporal que provenga de la capacidad para recordar el pasado o para ver el futuro y hacer vaticinios, la poesía y el canto primitivos surgen para expresar el dolor y el desconcierto ante las situaciones dolorosas o problemáticas del presente, pero también para celebrar el alivio, la alegría, la seguridad y el calor humano que en él se experimentan (ibid., p. 273). Este canto, aunque refleja el presente implacable y su desborde de emociones, también sirve como apoyo porque enseña a controlar y redirigir la violencia de esas emociones (ibid., p. 287).

⁶⁴ Cita tomada de Alighieri, Dante. (2018). *Comedia*. Barcelona: Acantilado, p. 421.

La imagen mito-poética surge de la mano de las emociones que tienen lugar en el presente y muestra la extrañeza de éste mediante una serie de experiencias que juegan con todos los sentidos. Pero, aunque aquí interesa esta manifestación del poder creativo del hombre en cuanto desinteresada⁶⁵, no significa que ella no esté permeada desde el momento en que surge

⁶⁵ Este desinterés lo introducimos como un guiño hacia Kant con el fin de abordar el papel que tiene la imaginación en este autor. Dado que la lectura propuesta aborda el asunto de la *imagen* y la emotividad consideradas en relación con las facultades de la imaginación y la memoria, se irá haciendo paralelamente un rastreo continuo de dichos elementos en la tradición filosófica para ir tomando algunas posturas.

En la *Crítica del Juicio*, Kant analiza las características del juicio de gusto afirmando, entre otras cosas, que es desinteresado porque consiste en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (*KdU* §9), lo cual significa que no tiene una finalidad específica. En efecto, en el juicio de gusto según el cual se afirma de algo que es bello, no hay ninguna intención sino sólo una contemplación estética desinteresada que lleva a formular dicho juicio. Lo extraño es que éste, a pesar de ser subjetivo, tiene la pretensión de validez universal. Lo que resulta de esto es que el juicio de gusto presupone un sentido común estético que contribuye a formar comunidad, a desarrollar intereses comunes desde el punto de vista cultural. En esta esfera entrarían factores variables como las opiniones, las creencias y los conocimientos derivados de juicios no racionales, mediante los cuales se potenciarían actitudes necesarias para la *ciudadanía* como la amistad y el respeto hacia los demás (Rundell, 1994, 111-113).

Así las cosas, el conocimiento estético sería un conocimiento previo a la etapa lógica y posibilitadora de la misma, en tanto que abre la posibilidad de la comunicación con los otros. Lucy Carrillo (1999) aporta a esta visión destacando el carácter dual del juicio de gusto: por una parte, se refiere al sentimiento, el cual es una forma de conocimiento que se da a partir del mismo cuerpo, por lo que es un saber de sí; pero por otra parte, es reflexivo porque apela a que otros lo compartan y, en esta medida, presupone un saber acerca de los demás por vía de un sentimiento de simpatía universal (1999, p. 125). En consecuencia, el sentido común estético humaniza a los demás y a sí mismo, permitiendo posicionarse frente al mundo bien sea desde la razón o desde la voluntad, de forma un poco más amable y concordante. En palabras de Schiller, cuyo análisis estético va por la misma vía, “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega” (1990, p. 241).

Hay razones para pensar que ese carácter dual del juicio de gusto está relacionado con el carácter dual de la imaginación, la cual es una facultad con un papel muy complejo en Kant ya que, en general, es la facultad de representar, pero su rol no ciñe específicamente a esa función, sino que se mueve en los dominios de la sensibilidad y el entendimiento haciendo el enlace entre ambos para producir el conocimiento. Con respecto al efecto que produce la poesía en la imaginación y el pensamiento, Kant afirma en el §53 de la *Crítica del Juicio* que la poesía ocupa el primer puesto dentro de las bellas artes porque pone la imaginación en libertad y hace que los conceptos se disuelvan en aquella multiplicidad que encierran, agrupándose de infinitas maneras para producir ideas.

Kant se refiere, en general, a la imaginación como la capacidad de hacerse una imagen (*Einbildungskraft*). Sin embargo, aunque éste es el término que más aparece en la *Crítica de la razón pura*, Kant también usa allí otros con cierta libertad los cuales parecen apuntar a lo mismo. Algunos de ellos son: *Vorstellungskraft*, *Vorstellungsvermögen* y *Anschauungsvermögen*. Es importante precisar esto, debido a que en una cita en la que nos apoyaremos al final de esta nota aparece el término *Vorstellungsvermögen*, el cual tomaremos en el contexto de este trabajo como un sinónimo de imaginación, pese a que sólo aparece en la *KrV* al inicio del §15 de la *Deducción* según B. Allí, traductores como Ribas y Caimi lo diferencian de la imaginación y lo vierten en sentido literal, a saber, como la “facultad de representación”.

La tradición posterior del neokantismo, y también el idealismo alemán, ayudaron a acentuar la capacidad sintética de la imaginación echando mano, en particular, del término *Einbildungskraft*. Schelling, por ejemplo, en su *Filosofía del arte* defiende la imaginación como la facultad capaz de superar las escisiones de la modernidad porque tiene la capacidad de unificación y creación, teniendo en cuenta la etimología germánica del término (1999, p.42).

Ahora bien, siguiendo con el contexto de la *Crítica de la razón pura*, Kant introduce propiamente a esta facultad como la mediadora entre sensibilidad y entendimiento en A78/B103. La imaginación para Kant tiene un papel reproductivo y uno productivo. En el reproductivo, ella enlaza las representaciones o fenómenos según leyes

de asociación. En el papel productivo, enlaza los fenómenos con las categorías del entendimiento. Por vía de su papel reproductivo, siguiendo el despliegue de las facultades hecho en la *Antropología en sentido pragmático*, la imaginación entronca con la memoria (§§28-36). Dicho sea de paso, Kant hace una distinción entre la imaginación y la fantasía: la primera es, en general, la capacidad de representarse un objeto sin la presencia de él de una forma voluntaria o intencional, mientras que la segunda se caracteriza por hacerlo de forma involuntaria tal como se da por ejemplo en los sueños.

A la luz de lo anterior, se aprecia que el papel de la imaginación es crucial no sólo en la síntesis del conocimiento al aplicar las categorías a los fenómenos (esquematismo trascendental), sino también para la producción de los fenómenos mismos dentro de las formas puras de intuición, a saber, el espacio y el tiempo (estética trascendental). La imaginación es la facultad que aporta, en primer lugar, la síntesis necesaria para que sea posible una experiencia unificada del espacio y el tiempo, ya que éstos en su estado más puro sólo pueden captar una multiplicidad dispersa de impresiones sensibles sin ninguna estructura. Ella, pues, recorre, aprehende y reproduce la variedad general de datos tomados de las formas puras de intuición para producir las intuiciones formales o representaciones mismas del espacio y el tiempo. En segundo lugar, aporta una serie de síntesis sucesivas que ayudan a configurar los fenómenos en el espacio y el tiempo como algo individuado. En tercer lugar, en su función trascendental su trabajo es producir las reglas de asociación que se encargarán de conectar cada fenómeno con una categoría o concepto puro del entendimiento, a fin de producir finalmente el conocimiento. Dichas reglas son los llamados esquemas.

La esquematización de las categorías consiste en hacer que éstas se refieran al tiempo o sentido interno del sujeto y que allí, mediante esquemas, se unan a su tipo de fenómeno correspondiente. En *KrV A142/B181*, Kant dice que el esquema es un monograma (*Monogramm*). Este término tiene un componente gráfico que no debemos pasar por alto. Como en el caso de logotipos o símbolos, es una figuración hasta cierto punto *libre*, y si se quiere, “hecha de un solo trazo”, la cual presenta de forma sintética una variedad de letras como si fueran una sola. Esquematizar es, pues, determinar algo que ya existía; dar una forma o contorno a algo que no lo tenía. A pesar de esto, Kant diferencia el esquema de la imagen o representación porque ésta es producto de la función empírica de la imaginación productiva, mientras que el esquema se da a nivel productivo y trascendental.

Aquí ocurre algo importante. Cuando las categorías se refieren al tiempo se fluidifican. En otras palabras, en ese proceso dejan de ser bloques lógicos provenientes de un lugar ajeno a la realidad sensible y se revelan como la determinación de los mismos contenidos primitivos que ya tiene el sujeto. Desplegadas sobre lo real, dejan de estar ancladas a los juicios que soportan la conciencia de un sujeto empírico, y devienen objetivas, es decir, para cualquier conciencia o sujeto en general.

Sólo en este punto, los conceptos puros del sujeto trascendental constituyen una intersubjetividad objetivada; pero como sujeto y mundo se determinan mutuamente, esto se puede entender también en sentido contrario: las categorías son objetivas sólo intersubjetivamente. De este modo, se necesita de un medio real que constituya el espacio de validez intersubjetiva del conocimiento. Tal medio es el lenguaje.

Sin embargo, parece surgir una dificultad, pues tal medio se manifiesta en el contexto lingüístico en el que está inmerso el sujeto empírico, por lo que claramente no es el mismo para todas las conciencias. Sobre esta dificultad es la que vuelve más adelante Hegel en la *Ciencia de la Lógica*, y trata de resolverla considerando las categorías como estructuras puras del pensamiento que están inmersas en el lenguaje por lo que se van renovando a la par que éste, de modo que nunca dejan de desplegarse al interior de la cultura y su racionalidad, la cual no es otra cosa que el continuo acto de re- y auto-interpretación por parte del Sujeto (Cfr. Guzmán, 2012).

La imaginación llega a calar tan hondo en el argumento de la *Crítica* que, al menos en su primera edición, en la deducción pura de las categorías del entendimiento, la imaginación aparece como el fundamento último de la subjetividad y de sus potencias de receptividad y espontaneidad. Esto es lo que resalta Heidegger (1986), quien interpreta las modificaciones hechas por Kant en el segunda edición de la *Crítica* como un intento por ponerle freno dentro de la misma a ese carácter “oscilante” de la imaginación que produciría eventualmente una desestabilización en la esfera del conocimiento: de conservar esa potencia, la imaginación pondría en duda la realidad de las cosas intuitivas y, a su vez, imposibilitaría el conocimiento como algo veraz, ya que ella es la raíz común de las facultades que se determina a sí misma como espacio, tiempo y entendimiento (Cfr. Etchegaray, 2016).

En el pensamiento tardío de Kant surge una caracterización más interesante de la imaginación, en la cual ésta es responsable de una apertura total de la subjetividad que la une con el mundo mucho antes del inicio de todo proceso cognoscitivo. Es decir, la imaginación sigue siendo para Kant a lo largo de su vida un objeto de estudio y en sus reflexiones tardías devela un nuevo rol de la misma, de modo que ella ya no sólo hace todas las síntesis

que median entre el sujeto y objeto involucrados en la producción de conocimiento (Cfr. AA XXII: 37, 7-8), sino que hace una muy especial en la que colinda con el vaciamiento: la síntesis existencial originaria entre sujeto y mundo.

En el *Opus Postumum*, Kant encuentra que en la imaginación reside una fuerza disgregadora que pone en movimiento la subjetividad; a tal fuerza la llamará *éter*. Esta fuerza ya no enfatiza en su carácter unificador y formador, sino en la apertura infinita mediante la cual constituye al sujeto primariamente en su encuentro con el mundo: es a la par lo que lo une al mundo y lo que lo diferencia de él.

En estos manuscritos Kant declara que aquello que hace posible representarse el espacio, el cual es tanto la forma universal de intuición según los *Prolegómenos* como la condición de posibilidad de construcción incluso del tiempo (*Opus Postumum* AA XVIII: 612, 25-28), y que es la fuerza disgregadora que concibe a priori el sujeto trascendental para garantizar toda existencia posible, es el éter (*Aether*). Félix Duque (2007), quien ha hecho una traducción al español de algunos fragmentos del *Opus Postumum*, afirma que Kant utiliza en esos manuscritos muchos términos indistintamente para referirse al éter. Unas veces lo llama *calórico* (*Wärmestoff*), otras veces *lumínico* (*Lichtstoff*), o incluso *espacio* (*Raum*). A menudo sólo usa la palabra *Stoff*, que se traduce por materia o medio. Sin embargo, Duque apunta que el éter sería algo más cercano a la fuerza o energía que a la materia común dado que, ante todo, es un postulado que la subjetividad se da a sí misma como condición de la experiencia posible.

El éter no es propiamente la materia o el espacio que conocemos sino un medio continuo y homogéneo que permea todo el universo fenoménico, y en el cual existen las fuerzas activas que mueven los cuerpos (Cfr. AA XXI: 218, 10-17). Es entonces algo real y efectivo que constituye el todo, pero que, sin embargo, es un principio del sujeto trascendental. El éter o espacialidad se constituye como la matriz del todo de la experiencia, no por la identidad de un sujeto y objeto específicos, sino por la identidad de sujeto y mundo a nivel trascendental. El sujeto le otorga realidad objetiva al éter no de manera sintética sino analítica según el principio de identidad y por eso es necesariamente un principio, una determinación universal (Cfr. AA XXI: 603, 13-19). En otras palabras, el éter es algo que afecta al sujeto desde fuera pero que él mismo ha su-puesto. Es su acción y su experiencia, entendiendo experiencia como algo todavía no sensorial sino trascendental. El éter es, por tanto, el impulso del sujeto salir de sí y reconocerse en la otredad.

Es importante resaltar que, en este nivel, dicho impulso exteriorizador no refiere aún a objetos externos concretos sino sólo a la posibilidad de una experiencia externa. Los intérpretes han leído ciertos pasajes al interior de la *Crítica de la razón pura* que allanan el camino para esta concepción (“Refutación al idealismo”; “Observación general sobre el sistema de principios”, B276-291) en conjunción con otro texto de Kant menos conocido, la llamada “Reflexión de Leningrado”, porque en éste se amplía lo dicho en ellos. Es notable que allí Kant denomine a la apercepción empírica, esto es, al sentido interno, como apercepción cosmológica (*apperceptio percepti*). Contrario al mero *Yo soy* de la apercepción trascendental, la apercepción empírica o cosmológica dice

yo era, yo soy y yo seré, es decir, soy una cosa del tiempo pasado, del presente y del futuro [...] [La apercepción cosmológica] me pone en relación con otras cosas que están allí, que estaban allí y que estarán allí. (Kant, 1987, p. 105)

Esto pone de relieve que la autoconciencia implica simultáneamente una conciencia del exterior y un verse a sí mismo como una cosa entre todas las otras cosas que allí permanecen. La experiencia a priori del sujeto no es, por consiguiente, algo que él ejerce desde su retraimiento, sino que él mismo es la experiencia activa de un todo. Esa relación de identificación con las demás cosas sólo puede ser experimentada a priori y no percibida porque al ser condición de posibilidad del sentido interno, no se refiere a cosas concretas sino más bien a la posibilidad misma de percibir lo concreto. Aquí la otredad se presenta frente al sujeto sin ser aún representable. Esto es difícil de pensar porque esa otredad se le da al sujeto como algo que lo choca, que lo oprime y lo empuja a sumergirse en ella, sin haber aún ni sensibilidad ni conceptualización propiamente dichas. Esta acción o movimiento hace parte más bien de la condición de la existencia misma del sujeto y por eso es real para él. Sea como fuere, puesto que la apercepción está centrada en sí misma, la imaginación es la única que puede hacerle intuir al sujeto esa otredad genérica de un modo borroso mediante la espacialidad. No en vano Kant afirma que la imaginación es una función ciega pero imprescindible para el alma (*KrV* A78/B103).

Resumiendo lo dicho hasta aquí, el giro dado por Kant quiere decir que el yo es lo que hay afuera de ese yo. La intérprete María Luisa Couto-Soares (2004) explica este giro de manera muy clara:

La interiorización del espacio en el dominio de la subjetividad significa que hay un fuera/dentro, que hay una exterioridad en la zona misma de la conciencia interna. Con esto tendremos que admitir que hay en la subjetividad, no sólo un principio de identidad, a través de la auto-referencia de todas las experiencias a un Yo pienso/Yo soy, sino también un principio de diferenciación en el orden de la simultaneidad, de la coexistencia, por el cual el yo se piensa como un yo-en-el-mundo. (p. 848)

El éter, pues, incorpora la diferencia en lo más profundo del sujeto. Él constata un despliegue violento de la subjetividad a pesar de ella misma, de su tendencia autorreferencial, y se constituye como *elemento* real porque en dicho desdoblamiento la subjetividad se une a la materia del mundo: esta fuerza repulsiva también es “garante de la *existencia* de los cuerpos” y como “manifestación de la materia trascendental de base, pertenece al *orden dinámico*” (Duque, 2007, p. 37).

Kant llega a afirmar en un pasaje muy revelador del *Opus* que el éter es una materia hipotética a nivel objetivo que, a pesar de eso, tiene realidad subjetiva. Igualmente, aunque no es objeto de la experiencia sensible porque es una idea, es la base misma de dicha experiencia porque precede todas las representaciones como principio formal y posibilita la unidad sintética de las mismas integrándolas en una totalidad. En este punto es donde Kant dice que el éter se encuentra en la imaginación (aquí *Vorstellungsvermögen*) del sujeto porque en ésta radica la posibilidad de unidad de toda experiencia y también de todo representar en el ánimo. El éter es objetivo porque a través de él el sujeto se abre a ser afectado por el mundo en general (Cfr. AA XXI: 574, 21-29; 575, 1-8).

En suma, el éter aparece vinculado con la imaginación a partir de su capacidad plástica productora del espacio y sus cuerpos (buscando una concordancia con *Antropología* §31, A). En él yace el fundamento último de la subjetividad que la impulsa fuera de sí para realizarse en lo otro que es el mundo. Llegados a este punto, es más que evidente el paralelo que puede establecerse, de nuevo, con Hegel cuando afirma en el prólogo de la *Fenomenología del espíritu*, que el éter consiste en la posibilidad de la ciencia porque es el “puro conocerse a sí mismo en el absoluto ser otro” (2003, p. 19-20). Hegel también reconoce en el éter el punto de transición de lo espiritual a la mecánica de la naturaleza. Esto puede apreciarse en unos manuscritos y notas de clase del periodo de Jena (1805-1806), los cuales, junto con la *Fenomenología*, pueden considerarse como la exposición de la primera parte del sistema de la ciencia. Allí, el éter es la Idea misma que al determinarse deviene en espacio y luego en tiempo. En un pasaje muy bello de la *Filosofía Real*, encontramos que, en el éter,

en su simplicidad e igualdad consigo mismo, se trata por consiguiente del Espíritu en su beatitud e indeterminación, inmóvil sosiego, esencia eternamente recogida en sí de la alteridad, sustancia y ser de todas las cosas así como *elasticidad* infinita, que desdeña toda forma y determinidad, que las ha disuelto en sí, pero precisamente por eso es la absoluta *ductilidad* y capacidad de cualquier forma. Por tanto no es que el éter lo penetre todo, sino que él mismo lo es todo, pues es el ser; no tiene nada fuera de él, no cambia, pues es la disolución de todo y es la pura, simple negatividad, transparencia fluida e inalterable. (Hegel, 2006, p.5)

Resaltamos de esta última cita que el éter es una suerte de estado contemplativo del espíritu que, en tanto que pura posibilidad de realizarse, lo mueve a ir más allá de él. Esta apertura primaria a la acción constituye la posibilidad del despliegue racional de su lógica precisamente porque está por fuera de las determinaciones fijas del entendimiento y sus consecuentes oposiciones binarias, incluso más allá de la que se da entre la subjetividad particular y la universal. Sólo en este estado de difícil alteridad, y siendo consciente de que su historia y su identidad no permanecen sino que devienen, es que el espíritu contempla todo su recorrido como un “movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes” (2003, pp. 472-473) que lo hace recordar y emprender de nuevo su camino.

El paseo del espíritu por esta pinacoteca (utilizando una expresión de Miguel Giusti), hace que confíe en eso otro que ha vivido, pero también lo abisma dentro de sí al hacerlo consciente de que es una figura más; que debe empezar de nuevo en la inmediatez como si no hubiera aprendido nada. Así, moviéndose de nuevo hacia el desprendimiento, como olvidándolo todo, hará que esos recuerdos que ya están en él se fundan con su experiencia y le abran un nivel de ésta al que nunca antes había llegado. Con ello, aunque todo sea lo mismo, tendrá un tinte diferente. Traigamos la imagen de Eneas en este punto teniendo en cuenta el efecto que le produce contemplar la serie de imágenes de sus descendientes en el libro VI.

por las nociones de utilidad y beneficio. De hecho, como se verá, estas nociones que fueron las que im-presionaron por primera vez la capacidad creativa y afectiva del hombre, también fueron las que terminaron empobreciendo la visión rica de las imagen mito-poética.

Una de las emociones (acaso la más primordial) que más ha marcado al hombre desde todos los tiempos es el ansia de plenitud en medio de la incertidumbre de la vida⁶⁶. El azar de la existencia en lo que a la supervivencia refiere es uno de los motivos por los que el hombre primitivo, y el de todos los tiempos, decide buscar y entregarse a algo más que sí mismo para salvaguardarse él y a quienes aprecia⁶⁷.

Pero, aunque la enfermedad, la escasez de recursos, la incapacidad de tener descendencia, etc., sean factores indeseables que impulsan al hombre a abrirse a visiones ajenas a su cotidianidad, termina siendo la muerte lo que más lo determina en este aspecto. Para el hombre antiguo era preferible vivir y afrontar todas estas calamidades que morir, porque ello significa perderlo todo⁶⁸.

La finitud de la vida ante el deseo incesante de vivir emerge atemorizante porque además se refuerza con otros factores como el dolor físico que implica la experiencia límite de la muerte,

⁶⁶ El ejemplo escrito más antiguo acerca de esto es la *Epopéya de Gilgamesh*. La parte capital de esta epopeya sumeria, según la clasificación que hace Lara Peinado (2005), se ocupa del castigo por desafiar a los dioses, el miedo a la muerte y la imposibilidad de alcanzar la inmortalidad (tablillas VII a X) En ella queda claro que el hombre tiene unos límites que no puede traspasar así todo el tiempo se defina por su deseo de ir más allá de ellos. También, que el hombre debe cumplir los deberes que tiene para con los dioses, conservar las formas que estos le han impuesto, y ser agradecido en cada momento con lo que tiene porque la muerte es ineludible. Cfr. Lara Peinado, Federico. (2005). *Poema de Gilgamesh*. Barcelona: Tecnos.

⁶⁷ Aquí nos adentramos en las motivaciones que se derivan del mito en las esferas práctica y sociopolítica: la garantía de supervivencia y la imposición del orden. Por ejemplo, según Filodemo (*De la piedad*, 9), los antiguos sintieron el impulso de divinizar lo que era útil, es decir todo lo que beneficia la vida: el sol, los ríos, la luna, el pan, el fuego, etc. Otra perspectiva la plantea el tirano Critias en su drama satírico *Sísifo* (Aecio, I, 7, 2). Allí afirma que los dioses fueron una creación de ciertos hombres con el fin de generar temor en los demás para impedir que hicieran malas acciones y dominarlos mediante leyes. Según Critias, el temor era efectivo porque los dioses estaban relacionados con el cielo, que es de donde proceden todos los temores y dificultades de los hombres debido a su extrañeza y magnificencia.

⁶⁸ Mucho antes del célebre *carpe diem* de Horacio (*Odas*, I, 11, 8-9), ya había reiteradas invitaciones a disfrutar del presente a raíz de una concepción pesimista del Inframundo o del estado posterior a la muerte en general. Además de la ya citada *Epopéya de Gilgamesh*, hay numerosos textos y fragmentos de origen babilonio, egipcio y hebreo que hablan de satisfacer los deseos y llevar una buena vida mientras se pueda porque el estado de quien muere es lamentable porque, si es que llega a permanecer de alguna manera, no recordará nada, permanecerá en la oscuridad pobre y sucio sin poder hablar (Cfr. Barucq, 1971, pp. 43-50). En el mundo griego clásico se encuentran ejemplos de esto en Homero (*Odisea* X, 490-495; X, 521; XI, 489-491; *Ilíada* XX, 64-65; XXIV, 128-132), Teognis de Megara (*Thgn.* I, 567-569), Anacreonte (44 D, Ed. Gentili) y Alceo de Mitilene (Fr. 38 A 1-4).

la imposibilidad de retornar físicamente después de la muerte dada la desintegración del cuerpo y la incertidumbre de saber qué ocurrirá después de ella⁶⁹.

Hasta ahora se tiene que, ante un panorama oscuro, el mito surge para dar una luz capaz de transfigurar el mundo. El mito, leído desde la *imagen*, es la primera forma de transformación humana del mundo: modifica la actitud que se tiene hacia él⁷⁰.

⁶⁹ Según Burkert (2005), la forma de pensar y asumir la muerte también marca un punto de quiebre entre lo interesado y lo desinteresado que pueda llegar a ser el entregarse al misterio religioso. La religión más o menos convenida socialmente ofrecía una gama de posibilidades para sobrevivir tras la muerte siguiendo ciertos preceptos. Sin embargo, el hombre también podía enfrentar la muerte a nivel personal desde lo votivo, incluso transgrediendo algunos de los preceptos convenidos. En este último sentido enfrentar muchas veces significaba entregarse al misterio, saber aceptar la muerte. Esto es significativo porque, aunque la religión común da la pauta para concebir la muerte desde una perspectiva interesada, termina siendo la lectura de la muerte desde la individualidad, es decir, desde el propio cuerpo, las emociones y el raciocinio, la que vire por una experiencia más desinteresada en torno a la muerte.

⁷⁰ Nos apoyamos aquí principalmente en Jung y Sartre. Para Jung (1977) la estrecha relación entre meditación y la imaginación se manifiesta en el quehacer del alquimista. Por una parte, está la meditación que es un diálogo con una presencia invisible, con una otredad que está dentro de uno mismo. Así, la meditación le permite al alquimista captar ciertas verdades inherentes que permanecen ocultas. Por otra parte, el alquimista echa mano de la potencia de la imaginación, no ya para recibir y dilucidar ciertos contenidos, sino para efectuar su voluntad sobre el mundo. En este contexto, la imaginación es algo corpóreo que está al mismo nivel de la actividad física porque permite transformar el mundo.

Un enfoque similar lo encontramos en el *Bosquejo para una teoría de las emociones* de Jean Paul Sartre. Desde un análisis fenomenológico de las emociones Sartre encuentra varios elementos que nos parece pertinente resaltar. Primero, las emociones son algo intencional, es decir que siempre están unidas a un fenómeno y significan algo solamente en relación con él. El fenómeno al que están unidas las emociones es el mundo en su totalidad, por lo que son una estructura humana de aprehensión del mundo. Segundo, la emoción nace ante la imposibilidad de lograr todos los deseos que la conciencia proyecta sobre el mundo, sirviendo como un agente transformador del mismo. Es decir, ante una dificultad material la conciencia, por vía de la emoción, opta por transformar el mundo para solucionarla y, en caso de no poder hacerlo, de forma inmediata lo transforma ella misma en su para-sí de una manera cualitativa y logra hacerlo más amable. Este modo de existir de la conciencia en su relación con el mundo es llamado por Sartre “mágico” (Suárez Tomé, 2013, p. 37).

En concordancia con lo anterior, Sartre (1967) define la imagen como un acto vinculado a esa intencionalidad de la conciencia (pp. 128-129). Él reconoce sobre todo en el pensamiento de Edmund Husserl un avance en la concepción de imagen como acto intencional, a diferencia de la tradición que la consideró como algo atómico y pasivo, es decir, como copia una específica de algo que estaba desprovista de la capacidad auténtica de sintetizar, en tanto que estaba relegada a la autorreferencialidad de la mera imitación. La imagen como algo vivido es un modo de darse a la conciencia un algo, que se caracteriza por ser unitario, negativo y tener potencial creador (Sabugo, 2008, pp. 3-5).

Lo anterior quiere decir que la imagen no puede descomponerse y se da de una vez de forma completa, a diferencia del objeto de la percepción. También, que está determinada por una ausencia de aquello a lo cual remite y que es para ella “inexistente” hasta cierto punto. Pero a partir de esta negatividad de la imagen salta su potencial creador: no se restringe al darse puntual y pasivo de la percepción; la fidelidad o la concordancia no le interesan, y por eso mismo puede tratar sus correlatos intencionales al interior de un todo de relaciones que altera su naturaleza individual, es decir, transformándolos en su “aparecer”.

De todo lo anterior resaltamos las emociones y la imaginación como algo corporal, transformador. La afectividad y la capacidad creativa son modos de acción humanos tan poderosos que pueden cambiar la materia del mundo *para* nosotros. El poder de lo mito-poético reside en su relación con estas facultades.

No obstante, al pasar del tiempo las imágenes primitivas se fueron condensando en símbolos que sellaban herméticamente un saber proveniente de ellas⁷¹. Esta consecuente racionalización de las imágenes acabó por revestir de un estatus especial a quienes se hicieron sus poseedores.

Así, de los chamanes o hechiceros como cantores y músicos que guiaban el aparecer de las imágenes en medio de su pueblo se pasó a una concepción más vertical en términos sociales. En este estadio, de la mano de las imágenes hechas símbolos, surgió la escritura y los sacerdotes como sus regentes. Sólo ellos podían manejar la escritura y los misterios contenidos en ella, mientras que al pueblo se le daban sólo reglas prácticas para vivir bien desde el punto de vista estatal y algunos remedos de las antiguas imágenes bajo la forma de idolatría.

En este punto se aprecia cómo de la utilidad hasta cierto punto ingenua que “estalló” la aparición de las primeras imágenes se da un salto hacia el poder organizado. La clase sacerdotal posee el conocimiento especial acerca de la vida y la muerte, el cual se transmite de generación a generación mediante una serie de símbolos que resultaron de su contacto con la divinidad. De hecho, gracias también a dichos símbolos es que pueden seguir comunicándose con ella⁷².

⁷¹ La imagen en el sentido en que aquí se está tomando es previa al símbolo ya que éste es una codificación hecha posteriormente para fines de preservación de ciertos saberes por parte de la comunidad. La imagen la estamos tomando como el conjunto de factores que contribuyen a crear la experiencia originaria capaz de “mostrar” algo que no es propiamente comunicable sino experimentable. Algo que se torna en verdad subjetiva de forma inmediata y que luego se vuelve para todos un saber acerca del mundo y de la propia existencia.

⁷² Valga aclarar que antes la comunicación se daba colectiva y directamente. Todos participaban guiados por el cantor, quien, aunque fuera poseído o experimentara duros trances, siempre permanecía frente a su pueblo. Poco a poco este personaje, al identificarse con la extrañeza que provenía de algo más allá de él mismo, se fue distanciando: se cubría con un velo o máscara; se internaba solo en una estancia contigua de la cueva y hablaba desde allí; se sentaba en un lugar más alto, etc. Ya en la etapa sacerdotal, éste se comunica con lo espiritual en secreto al interior de un templo, con lo cual se hace tajante la división entre lo sagrado y lo profano.

Que lo divino restrinja su manifestación a un sanctasanctorum, no sólo significa una fractura en el espacio, sino que también implica un desfase o ruptura temporal en el mensaje que debe transmitirse a los demás hombres. Con ello, el tejido de la *imagen*, el cual estaba hecho de pura presencia, se rasgó en espacio y tiempo dando lugar a representaciones utópicas y, si se quiere, también ucrónicas. Esta pérdida de la presencia divina trata de compensarse por medio de símbolos herméticos que les permiten sólo a los iniciados en ellos acceder de nuevo a ese estado. Para el pueblo se destina sólo la esperanza del retorno imposible de un estado y un tiempo perdidos, en el cual, según se le dice, se restaurará la armonía y lo divino estará allí colmándolo todo.

Es preciso resaltar de paso aquí el gran salto que esto significó en términos religiosos y hasta teológicos: la promesa de un espacio-tiempo en el que retornará la radiancia o presencia de la otredad perdida, sólo terminó por expulsarla por completo. El espíritu, la imagen, el símbolo, la emotividad, la comunicación, el pensamiento, etc., todo quedó anquilosado en el reino de la mismidad de esa promesa preconcebida. Queda claro que nos referimos, más que todo, a la visión lineal y finalista del tiempo que terminó por permear todo Occidente; pero también aplica a cualquier otra cosmovisión que opte por el retorno futuro y definitivo de un origen perdido

Por medio de los símbolos y rituales, los sacerdotes pueden modificar la realidad: pueden curar los enfermos, hacer que llueva para garantizar las cosechas; alejar las plagas y las catástrofes, y, en su lugar, traer la buena fortuna. El poder que ostentan llega a tal punto, que no sólo pueden influir sobre esta vida sino también sobre la otra. De este modo, pueden garantizarle a quien acuda ante ellos el buen destino del ser querido que ha muerto; también pueden por medio de sueños y visiones controlar el tiempo adelantándose a lo inevitable; pueden transformarse en animales o usarlos para perjudicar a quien se les solicite, etc.⁷³

que regrese como caído del cielo, es decir, sin que su resurgimiento dependa en forma alguna de las acciones de los hombres a quienes se les promete.

Presuponer el inminente y repentino regreso de la Edad dorada (llámese como quiera: jardín, paraíso, otra vida, etc.) sin leer adecuadamente la futuridad de la promesa de su retorno, empobrece la existencia y la capacidad de acción humana por realizarla, por traerla de vuelta. Ese presupuesto, convertido así ya más bien en un dogma o creencia, despoja la Edad de oro de su sentido y la convierte en un periodo de tiempo como cualquier otro. Para efectuar un sentido es necesario entregarse por completo a él en su absoluto desconocimiento, pero intuyéndolo presente de algún modo. La promesa debe, pues, sentirse, vivirse, respirarse, saborearse en cada acto para que pueda tener sentido.

La propuesta virgiliana es consciente de eso: no promete algo que no esté presente ya, mostrándose realizado en los signos que brotan a través de todo. En la obra virgiliana es patente que el advenimiento de la Edad de oro no será más que la realización más plena de aquello que ya está ocurriendo; ella, cuando re-aparezca, será sólo la última forma que alcance lo que ya está puesto en marcha, dándose desde antes de la fundación de Roma en el momento en que Eneas se apropió de su imagen acudiendo al llamado de la *imagen*.

A propósito del objetivo del trabajo, y aunque su interpretación de la ausencia divina y de la promesa de su retorno sea muy diferente, queremos hacer una mención aquí a Levinas señalando la importancia de la alteridad radical que propone considerar, ya que es apropiada para pensar el encuentro con la imagen en los términos que estamos proponiendo. Para Levinas, el Otro, que debería escribirse con mayúscula porque apela a un tipo de relación distinta a la que se tiene con las cosas, es un enigma que está incluso antes que la noción de alteridad. Con lo Otro, se establece una relación inefable en este sentido, ya que ni siquiera median allí emociones o intenciones como la empatía o la reciprocidad. Todas estas nociones que ponen en relación al yo con el otro, por más abiertas e inclusivas que sean, siempre permanecen ancladas al Mismo e impiden la aparición fugaz de lo Otro. Por eso, la relación auténtica con el Otro requiere un sacrificio de sí, una entrega total sin conceptualizaciones ni presupuestos de ningún tipo, ni siquiera si estos son corporales o sentimentales. Con base en esto, Levinas destaca bellamente que el Otro siempre es vulnerabilidad, fragilidad huidiza de la cual sólo notamos huellas. El Otro es ausencia, pero una ausencia que tiene Rostro, es decir, que confronta y demanda una respuesta directa sin el apoyo de intermediarios (López Sáenz, 2001, p. 270).

A partir de Levinas sólo queremos puntualizar que en la aparición o contemplación de la imagen que estamos poniendo como eje del argumento, también encontramos este tipo de relación: los asistentes al ritual se olvidan de sí y se entregan a lo Otro; un Otro que ven en las imágenes que proporciona toda esa experiencia. Dicha visión de la Otredad se les da de un modo inefable y, aunque tratan de captarlo a través de todos los medios de los que disponen (sentidos, razón, imaginación, metáfora o cualquier otra imagen/figura particular etc.), siempre termina escapando u ocultándose dentro de la misma presencia porque, paradójicamente, nunca se ausenta. Lo mito-poético conserva las huellas de este juego entre aparición y ocultamiento que se da en la presencia receptiva y creadora del hombre, la cual es despertada por una otredad que la choca; una otredad a la que acercarse siempre resulta incómodo porque nunca deja de ser otra, es decir, que nunca permite que la reduzcan a lo conocido para que la aproximación y el posterior encuentro con ella resulten más fáciles.

⁷³ Para toda esta discusión en torno al desarrollo del símbolo y la cosificación de la imagen, cfr. Eliade, Mircea. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas I: De la Edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós.

En conclusión, aunque el símbolo terminó siendo el factor que, en última instancia, modificó el mundo al darles un poder especial a aquellos hombres que se hicieron con él y se autoerigieron como receptores de las palabras de los dioses, es la afectividad del individuo quien despierta y sabe aprovechar mejor el poder de la imagen en su diario existir⁷⁴.

⁷⁴ Para ilustrar esa influencia positiva de lo mito-poético en términos existenciales, haremos hincapié en la temporalidad de la mano de tres autores: Octavio Paz, Roberto Juarroz y Paul Ricoeur.

En el *Arco y la lira*, Paz defiende la idea de que la poesía no se reduce ni a poetas ni a poemas ya que éstos son formas específicas en las que se configura lo poético. Toda la existencia puede ser poética para Paz; el mundo entero es poesía, pero en un estado amorfo hasta que ella es con-formada en una obra. Incluso la técnica que utiliza el poeta muere en el momento mismo de la creación, por lo que no hay una técnica precisa para ser poeta ni únicamente el poeta es capaz de acceder a lo poético. Con esta intrincación de poesía y existencia podemos identificarnos, podemos suponer que hay una actitud existencial profunda en todo ser humano la cual obra poéticamente (Cfr. Paz, 1994, pp. 13-28).

Él también destaca el hecho de que para la poesía la palabra posee varios significados y sentidos, los cuales no se recortan, sino que se dejan coexistir en su ambigüedad y, en medio de ella, expresan el mundo y sus movimientos, su temporalidad. Esta temporalidad también se revela allí como algo propio: la existencia abierta en encanto al mundo; una pretensión de correspondencia que genera un posicionamiento según el cual yo me sé parte de él, pero también me sé con una identidad diferente constituida por un pasado propio y unas posibilidades de acercamiento a él que dicho pasado me ofrece. Temporalidad es aquel rasgo del hombre que consiste en abrir su experiencia más allá de sus límites porque algo Otro lo llama, lo convoca. Temporalidad es también trascendencia en este sentido.

A partir de lo que Paz apunta sobre la trascendencia en la poesía, podemos adentrarnos en esa actitud existencial profunda del hombre que colinda con lo poético. Paz afirma que la poesía hace uso de la trascendencia cuando, por medio de la polisemia de los términos, conduce a quien la experimenta más allá de lo que allí se dice literalmente. Ese ir más allá exige abandonarse a eso de lo cual no se sabe nada sin importar que pueda chocar con el propio ánimo y los propios prejuicios. De la mano de esto, estamos entendiendo también el encanto; encanto no es la reacción producida por algo que de antemano gusta sino la actitud de abrirse a algo desconocido sin importar si a causa de ello se experimentarán otras cosas incluso adversas al mismo gusto. En el encanto se vive a plenitud la experiencia del presente, con las experiencias agradables y dolorosas que puedan darse en el proceso (considérese como ejemplo la comunicación de la Sibila con el dios Apolo en la *Eneida* VI). Concluimos con Paz, que la poesía a partir de su vínculo con la temporalidad abre a la trascendencia, la cual no es un más allá metafísico o algo por el estilo, sino la apertura del hombre a la existencia propia en su simplicidad, que no puede ser plena o auténtica sin el mundo y el Otro (Cfr. Aguilar Viquez, 2015).

Ahora bien, para Roberto Juarroz en su ensayo *Poesía y realidad* (1992), por ejemplo, el poema es la puerta de acceso a un espacio donde no sólo hay infinitas correspondencias, sino que está la posibilidad misma de la correspondencia, es decir, la posibilidad misma de unir, de construir. El poeta, por tanto, es el que tiene la visión fundante, a través de la cual todas las demás visiones se constituirán. En esa *tercera dimensión poética*, como él llama este núcleo existencial del hombre, se halla la unidad del ser que yace oculta en la cotidianidad regida por divisiones y contradicciones. Es muy importante resaltar que esta unidad no es algo metafísico o un postulado abstracto, sino que se refiere al sentido primario que resulta del vínculo entre existencia y mundo; y en consecuencia con lo dicho, esta unidad es la diferencia misma, lo que posibilita unir o dividir abstractamente. De ahí la insistencia de Juarroz de calificar la poesía como *vertical*: esto quiere decir que ella acontece en un tiempo diferente al cotidiano basado en las divisiones o en la noción abstracta de unidad, y más bien se retrotrae a lo espontáneo del darse de las cosas para la experiencia que se abre, que, como hemos dicho, es la temporalidad en sentido propio, con lo cual se diferencia de lo cronológico e incluso lo posibilita. El modo de pensar cotidiano se sedimenta como historia en una sucesión de momentos concretos ya dados, pero la poesía asciende o rebota, pues, como anti-historia o creación, en palabras del mismo Juarroz. Podemos complementar esto diciendo con Henri Lefebvre (2013), que la poesía también se da en un espacio diferente al cotidiano, es decir al percibido y al concebido, estando más bien vinculada al espacio vivido, el cual es desde donde los habitantes van produciendo y configurando el espacio sociocultural a partir de su realidad simbólica.

Paul Ricoeur, por último, es quien de forma más completa ha ejemplificado la dependencia entre mito y tiempo. Dejando de lado toda la riqueza que se desprende de su análisis en *Tiempo y narración* para efectos de los

La imagen se condensa en símbolos y aunque a través de estos da poder social y político, en cierta medida pierde poder transformador a nivel personal. La cosificación de las imágenes (despliegues ya reducidos de la imagen, la cual tiene un sentido inagotable como se ha dicho) en símbolos sirvió como excusa de los autodenominados intermediarios para drenar el poder de lo mito-poético y referirlo solamente a ellos.

Pero a pesar de todo eso, detrás del fetichismo que la instrumentalizó, todavía se encuentra la imagen palpitando entre los mitos y las emociones que estos despiertan no sólo por versar acerca de la finitud y la miseria humanas, sino también acerca de la resistencia, la grandeza y la capacidad de inventiva de los hombres de todos los tiempos.

estudios literarios, queremos puntualizar la relación que existe entre el narrarse a sí mismo y el tiempo entendido como una historia que va conformándose colectivamente. Como señala Gutiérrez Pozo (2008), para Ricoeur la metáfora tiene un carácter de descubrimiento, es decir que implica la creación de una nueva categoría comunicativa para transmitir un contenido de otra. Al nivel de la propia experiencia, y con base en la historia personal, esto se ejemplifica en la necesidad humana de contarle al otro una nueva experiencia (Ricoeur, 2004, p. 149). Este compartir, no exento de los presupuestos de una praxis y una temporalidad comunes, lo obliga a uno a abrirse y verse a sí mismo como otro, con lo que se dona, no sólo esa experiencia, sino toda la vida a la trama que se elabora con ayuda de algún medio. Este mensaje, hecho tiempo con ayuda del lenguaje, emerge como una nueva realidad y es descubierto por el otro, quien ya lo hace parte de su propia temporalidad, de su vida, donde se mezclará con su propia historia hasta que la transmita a otro y a así sucesivamente.

Todo este proceso involucra una creación continua que va configurando una identidad común a partir de los horizontes narrativos: lo que empezó con una creación subjetiva se objetiviza volviéndose una creación intersubjetiva. Por medio de ésta el hombre re-crea también el mundo. La alteridad, pues, confluye toda en pos del sentido que se va creando. Podemos decir entonces que el mito, conservando el sentido aristotélico de la trama que se comunica, permite “trascender el paso del tiempo en ese instante creativo, de lectura del otro, que nos vuelve duración, permanencia” (García Zubía, 2011, p. 16).

De Paul Ricoeur aun queremos extraer algo más. En *La metáfora viva*, hay un breve apartado que explora las implicaciones de la metáfora entendida como imagen, llegando a concluir que la imagen evocada en el poema no es el remanente de una impresión sensible, sino que es algo nuevo que se crea allí con el habla misma y que por tanto constituye un “incremento del ser” dado que se convierte en un principio psíquico y existencial. Paul Ricoeur antes de concluir esto, explora las particularidades del lenguaje poético, a saber: 1) Permite el juego entre un sentido y varios. 2) El lenguaje poético se orienta sobre sí mismo y no sobre la realidad, con lo cual se hace material. Esto implica que en él no aplica la función referencial. 3) Al cerrarse sobre sí mismo tiene la capacidad de crear una nueva experiencia o mundo ficcional.

Ricoeur admite hasta cierto punto la noción de poesía como ícono verbal proveniente de los autores con quienes discute. Sin embargo, para argumentar su postura parte de lo imaginario, es decir de la imagen psíquica y no tanto la que brota en los términos literales de la composición poética. Para hallar el enlace entre el sentido verbal y la imagen evocada, acude al ejemplo del “ver como” desarrollado por Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*. En ella encuentra que dicho proceso es el que permite unir ambos elementos porque tiene un carácter dual: en términos propios de Ricoeur el “ver como” es semi-pensamiento, semi-experiencia, cuasi-visual, cuasi-acto. Esta función del lenguaje es la que permite hacer una selección primaria entre el flujo de imágenes que se reciben y darle un sentido que es al mismo tiempo metafórico y literal, por lo que “el poeta es ese artesano que suscita y modela lo imaginario mediante el simple juego del lenguaje” (2001, p. 282).

2.2.1. Una figura especial que cambia el mundo: el héroe

“Nos vamos procurando la realidad en forma más atenuada y todavía soportable mediante imágenes y descripciones. También éstas cobran vida en nosotros, pero tienen un ritmo de crecimiento más lento. Son más tranquilas y dispersas y se palpan con cautela unas a otras. Tardan largo tiempo en encontrarse. Pero, sobre todo, les falta el ímpetu fogoso con que la realidad se nos echa encima, un animal depredador, hermoso y reluciente que devora al ser humano”

*Elias Canetti, La provincia del hombre, 1943*⁷⁵

Entre la multitud de signos momificados⁷⁶ que yacen depositados a lo largo de las épocas en papiros, libros y códices, hay una figura especial que nos sirve como modelo para caracterizar la imagen mito-poética y el poder emotivo que ésta puede llegar a tener: la figura del héroe.

⁷⁵ Cita tomada de Canetti, Elias. (2006). *Apuntes 1942-1993*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 70.

⁷⁶ Esta referencia la tomamos de Hegel. En la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Hegel esboza el proceso mediante el cual la inteligencia llega al signo y lo trasciende mediante el nombre, que es la base del lenguaje y por tanto del mundo propio del espíritu. Para Hegel, la inteligencia convierte las intuiciones sensibles en estados internos, es decir las *recuerda* o interioriza, y luego las asocia con una representación icónica que ella misma produce actuando como imaginación reproductora.

A medida que lo hace, la inteligencia se va llenando con estos contenidos y puebla su inconsciente con ellos. De este modo, la inteligencia comienza a determinarse a sí misma, aunque aún de forma muy pobre porque depende de las intuiciones sensibles para producir sus representaciones. Sin embargo, ella da un paso más hacia su concreción obrando como imaginación simbolizadora o *fantasía*. Bajo esta forma, en un primer momento de exteriorización, vuelve sobre las intuiciones sensibles con base en el recuerdo que tiene de ellas, y las asocia libremente con sus representaciones. A estas asociaciones libres entre representaciones e intuiciones que la inteligencia hace, Hegel las llamará signos (§457).

Mediante el signo, la inteligencia se apropia de una intuición sensible y le otorga a ésta un contenido suyo, con lo cual éste adquiere una naturaleza más concreta. En otras palabras, el signo le da vida a la intuición sensible anclada a la espacialidad inerte y hace que ésta se temporalice, viva y hable. Además, con ayuda de la memoria, el signo se exterioriza vocalmente mediante un nombre, con lo cual deja su encierro subjetivo y se objetiva como intuición sensible.

De la mano de los nombres, el espíritu crea una naturaleza diferente a la inmediata, en la cual alcanzará su verdad al hacerse objeto de sí mismo. Tal naturaleza es el lenguaje. Hegel enfatiza que esta nueva naturaleza creada por el espíritu se positiviza a tal grado, que incluso la misma inteligencia llega a tomarla por algo dado exteriormente. Por eso es necesario que el individuo en su formación recuerde que los nombres como tales son “*cosas exteriores*, de suyo *sin sentido*, que sólo como *signos* tienen *significación*” (Hegel, 1997, p. 503).

En el comentario del §458, Hegel elabora una metáfora un tanto enigmática para describir la “animación” de la intuición mediante el signo: el signo es como la pirámide bajo la cual un alma es cobijada. Derrida (1973) aprovecha esta imagen y explica a partir de ahí la relación entre intuición sensible, representación, signo y nombre. La intuición sensible es como un cuerpo que se halla momificado puesto que ha perdido su inmediatez y se encuentra conservada en la inteligencia. Ese cuerpo necesita que la vida del espíritu (la representación) se encarne en él. Pero para que esto pueda darse, es necesario un elemento mediador, a saber, el signo. El signo es la pirámide, el monumento funerario que garantiza la vida después de la muerte. Y la pirámide puede hacerlo, porque condensa dicho tránsito en una inscripción (el nombre) y con ello lo afirma.

Grosso modo, hasta ahora se tiene que la imagen es una visión de algo sobrenatural dentro de lo natural, la cual aparece dentro de un marco de experiencias significativas que incluso puede desbordarse. La imagen tiene tal poder que puede llegar a afectar el modo en que se da la experiencia misma porque se existe, es decir, la imagen no se piensa ni se fantasea, sino que se experimenta en el propio existir⁷⁷.

Antes de dejar de lado a Hegel es pertinente unas algunas cosas más para enriquecer la discusión. Primero, para Hegel la memoria es un proceso exteriorizador de la inteligencia que solidifica la unión del signo y permite que ella sea expresada mediante la voz. También gracias a la memoria, la inteligencia retiene la atención en los nombres y deja atrás lo icónico de la representación. Permitiendo la abstracción, abre la puerta al pensar porque gracias a ella el espíritu es libre para pensar las determinaciones que él mismo produce. Segundo, Hegel critica de entrada la división del espíritu en facultades independientes como imaginación, memoria, representación, etc. Todas ellas aparecen en la psicología del espíritu, pero son acciones o procesos de la misma inteligencia. Tercero, apoyado en el proceso de producción de signos por parte de la inteligencia, Hegel explica posteriormente el desarrollo de la escritura: en un estado menos racional, la escritura pictórica o ideográfica dependía de las intuiciones sensibles; más adelante nace la escritura alfabética, la cual favorece la abstracción y por tanto le es más propicio al espíritu para llegar al concepto.

⁷⁷ La poesía, en general, se concibe como creación. Esta creación se ha entendido, a menudo, desde la palabra; sin embargo, nos parece que este acercamiento es preliminar a otro que involucra, como se ha dicho, el mundo y la propia existencia. Respecto al primer punto de vista, el poeta norteamericano T.S. Eliot, por ejemplo, en su conferencia titulada *Función social de la poesía*, atribuye a este arte la capacidad de actualizar la cultura de la mano de una renovación del lenguaje por vía del descubrimiento de rasgos ignorados de la sensibilidad. Según él, la sensibilidad cambia con el tiempo y por eso la labor última del poeta es expresar esos cambios con palabras.

Puede decirse con base en lo anterior que la poesía temporaliza el lenguaje y sigue haciendo vigente la cultura de un pueblo dándole cierta cohesión. En consecuencia, esta re-animación del lenguaje repercute directamente en la existencia concreta de las personas, en tanto que él configura el mundo práctico en el cual ellas habitan, a la vez que se nutre de los nuevos usos provenientes de aquél. En este sentido es que el lenguaje se amplía y se renueva a la manera de una ciudad a la que se le van añadiendo calles y casas nuevas, por poner el ejemplo que utiliza Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*. El poeta es, pues, el encargado de esta “arquitectónica del lenguaje”; él es quien construye y amplía el horizonte de la existencia misma captando nuevos usos lingüísticos que habían permanecido mudos y haciéndolos hablar, para modificar así la historia de las significaciones precedentes.

Aunque la perspectiva de Eliot hace énfasis en que la palabra tiene un influjo sobre la existencia material de las personas, al darle al poeta la responsabilidad exclusiva de renovar el lenguaje, se queda un poco corta en señalar lo que aquí queremos.

En la conferencia *Poéticamente habita el hombre* dictada en 1951, a propósito de una línea de un poema de Hölderlin, Heidegger examina lo que significa lo poético. Para él, la poesía se redujo sólo a literatura por la creciente tecnificación, pero en realidad la poesía es mucho más que literatura. La poesía deriva del término griego *poiesis* que significa hacer, edificar, construir. Pero tampoco es un construir ajeno a nosotros, sino que es habitar, entendiendo esto como algo en lo cual uno mismo se aloja. Algo de lo que se depende y en lo que uno encuentra un arraigo que se contrapone a la existencia volátil y exiliada que produce el predominio de la técnica.

La poesía, es pues el ámbito más propio del hombre que, aunque entra en conflicto con la cotidianidad que lo relega al olvido u ocultamiento, permanece siempre abierto en el lenguaje. Allí, es donde el hombre puede encontrar el camino de retorno a su autenticidad por medio del poetizar. Desde ese horizonte primigenio es que el hombre puede pensar y racionalizar posteriormente porque allí se devela el sentido primario de toda la esfera de lo concreto en la cual se mueve el pensamiento. Y como el pensamiento y el lenguaje tienen una estrecha relación, puede decirse que este poetizar es previo incluso al lenguaje: es, ante todo, una disposición existencial. El poetizar, así caracterizado, es un estado o *espacio feliz*, tal como llama Bachelard (2000) a ese lugar que nos convoca a través de imágenes atrayentes, impregnadas de un mundo encantador que nos habla.

El hombre mitifica la naturaleza y en general el mundo, a partir de sus vivencias de lo mito-poético. Para ilustrar cómo la existencia y el habitar humanos se dan poéticamente nos parece propicio traer a colación las poéticas que pueden extraerse de Nietzsche y Borges. Para ellos, de nuevo, el influjo existencial de lo poético se puede rastrear considerando el origen metafórico del lenguaje y la carga material que éste conlleva.

Borges, en sus conferencias de *Arte poética*, afirma que la poesía coincide con el gran enigma que es el lenguaje porque “encontramos que las palabras no son en un principio abstractas, sino, antes bien, concretas” y “*concreto* significa exactamente lo mismo que *poético* en este caso” (2001, p. 99).

La poesía evoca esa magia primigenia de las palabras porque las hace únicas, extrae de ellas sentimientos. En este sentido, podríamos decir que Borges lleva la poesía más allá de una poética, es decir, de su disciplina como tal. Contrario a lo que creemos desde nuestro sentido común, en el origen del lenguaje “las palabras estaban llenas de magia; no tenían un significado definitivo e inalterable” (p. 100). Esto significa que las palabras consideradas en su origen y también la poesía, remiten a un estadio pre-lógico donde primaba el modo metafórico de expresar sentimientos. La poesía no es, pues, una disciplina estructurada que le otorga magia o concreción a las palabras abstractas, sino que es el modo de expresar la materialidad que ya tienen en su interior las mismas palabras. Y esta materialidad está conectada a las emociones que producen las palabras en quien lee o escucha el poema. Así, la poesía no es un modo de existir sino *el* modo de existir, el más primario.

Borges nos dice páginas más adelante que las palabras en su origen no salieron de los diccionarios o de las abstracciones de los eruditos, sino que brotaron de las gentes del campo, de los pescadores, de los artesanos, etc., es decir, de las gentes que tenían un vínculo estrecho con la materia del mundo. Por eso eran concretas, estaban cargadas de sensibilidad, al punto de ser indisoluble su sonido de la imagen a la cual remitían. La imagen evocada también era algo circunstancial, sólo entendible desde el contexto en el cual se representaba.

En este punto, Borges introduce algo sumamente importante para nosotros en este trabajo. Afirma, acudiendo al ejemplo de ciertas palabras propias del inglés y del alemán, que las lenguas cuentan con palabras únicas para ellas porque “los hombres que hablan otros idiomas no necesitan esas palabras. [...] Una nación desarrolla las palabras que necesita” (p. 101). Las palabras brotan del contexto material en el que se está inmerso, pero también crean un horizonte de sentido propio que se diferencia de los demás. Por eso, una característica de la poesía en tanto despliegue de la concreción de las palabras es precisamente crear mundos, es decir, sentidos únicos.

Pero, si la poesía crea sentidos únicos, ¿se pueden transmitir éstos? La poesía transmite emociones distintas; jamás son las mismas porque sería como pretender que pudieran darse dos vidas exactamente iguales. En este sentido, la poesía no es comunicable pero puede ser compartida con su autor por vía de la imaginación y el sentimiento. El sentimiento que produce un poema en quien lo recibe depende del horizonte propio de este individuo, de su perspectiva del mundo mediante la cual se lo apropia. La única condición que contempla Borges para que pueda darse esta apropiación del sentimiento es crearle al poeta. Es necesaria una convicción en la emoción del poeta ante ese momento que describe para así poder situarse allí donde nace su metáfora, aunque ello implique una distorsión de la misma, esto es, una nueva metáfora agregada por uno.

En suma, para Borges, el lenguaje y la poesía son en parte reales y en parte ficcionales. Ambos expresan matices de la realidad y en este sentido la contienen tal como es experimentada por el sujeto en su existir, pero, en tanto expresión, son también metáforas.

Ahora bien, en el apartado de “La ‘razón’ en la filosofía” del *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche expone varias de sus tesis sobre el origen del lenguaje, el carácter metafórico de éste y su relación con el pensamiento. Allí afirma que el lenguaje “pertenece por su surgimiento a la época de la más rudimentaria forma de psicología” (2002, p. 62). Esto quiere decir que el lenguaje como sistema surge con la idea simple de un yo que permanece en el tiempo. Sin embargo, en otros textos como *Genealogía de la moral* y *Verdad y mentira*, Nietzsche aclara que, de entrada, el yo es una ilusión resultante de una sedimentación del lenguaje, es decir que, aunque el lenguaje como sistema surge con el yo, ese yo es ya un producto lingüístico: no hay tal yo. Hay que preguntarse entonces por ese lenguaje originario cuya primera sedimentación produjo el yo para después, a partir de éste, sedimentarse en las estructuras cada vez más rígidas de la gramática.

Con el supuesto del yo nace otro supuesto, a saber, el de cosa o substancia. De este modo, a base de puros supuestos creados a partir del lenguaje, el animal-hombre va introduciendo paulatinamente la noción de permanencia en el mundo con base en la cual creará sus abstracciones. El pensamiento llega a volverse tan rígido que le atribuye la condición de ser la realidad a sus mismas construcciones ficticias al punto de considerarlas como *causa sui*, en palabras Nietzsche. De esta manera se desprecia lo sensible mientras que lo “más flaco, más vacío, se coloca como lo primero, como causa en sí, como *ens realissimum*” (p. 61). En

resumen, las ficciones producidas por la sedimentación del lenguaje se terminan asumiendo a la larga como verdades.

Esta inversión producto de la decadencia del hombre se produce a causa de un olvido del carácter metafórico del lenguaje. Esto es lo que propiamente nos interesa. Para Nietzsche lo que ocasiona tal sedimentación en el lenguaje es la condición de fingidor natural del hombre y el deseo de vivir cómodamente que lo lleva a vivir en comunidad. El hombre sacrifica su experiencia libre del mundo por acogerse a una sociedad que le hará más fácil la vida. Para hacer efectivo el pacto se aceptan unas cosas y se rechazan otras y allí, en este contrato tácito, es donde nace la división entre verdad y mentira. En *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche apunta lapidariamente:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado lo que son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal. (1996, p. 82)

El hombre en su vida primitiva, haciendo uso del carácter figurativo del lenguaje, creaba metáforas libremente y no las tomaba por verdades. Su existencia en tanto que hombre era naturalmente estética, creadora o poética. Plasmaba la multiplicidad de sensaciones que tenía en determinado momento en sonidos e imágenes instantáneas que daban paso a otras. Una vez se impone socialmente el criterio de verdad entonces viene la noción de permanencia.

El nacimiento del pensamiento-conciencia implica un aumento progresivo en el nivel de ficción. Nietzsche expone cómo el lenguaje poético de la experiencia auténtica del hombre en el mundo, el cual es un lenguaje creador -en el sentido griego del término ποιησις-, va sedimentándose bajo la figura de la conciencia debido a esa tendencia reactiva de la vida en comunidad

¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta. [...] pensemos especialmente en la formación de los conceptos. Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias. (1996, pp. 26-27)

Todo esto también conduce a entender el mismo lenguaje de una manera desnaturalizada, tal como se da en la gramática con la división entre sujeto y predicado o agente y acción. Las estructuras de la gramática potencian la expansión de las ficciones del pensamiento en el ámbito de la ciencia y de la moral porque suponen un sustrato que realiza externamente una acción. Con eso se desnaturaliza el poder del individuo de realizarse plenamente en su acción, de verse a sí mismo en ella, en tanto que dicha acción ahora pasa a considerarse como un mero accidente o apariencia de algo que es más verdadero y que subyace a toda percepción.

Con base en lo anterior, podemos decir que, para Nietzsche, el problema de fondo tampoco es la ficción, puesto que el lenguaje y la experiencia del hombre por sí mismos lo son. El problema es la pretensión de convertir la ficción en realidad y defenderla como tal. La existencia primaria del hombre es creadora y libre; es poética porque plasma en las palabras la concreción de su mundo. El hombre, en su habitar poético del mundo, hace frente al devenir desde su potencia metafórica mediante la cual expresa la riqueza de matices de su existir. Lo problemático viene cuando la capacidad metafórica se ciñe a un único sentido y se rechaza el resto debido a la intromisión de los criterios abstractos de verdad y mentira.

Nietzsche es radical al decir que la ciencia también es un mito, una ficción que sigue las propias reglas que ha creado (Cfr. Nietzsche, 1967, NF-1887, 9[97]). Esta ficción está tan afianzada como verdad que incluso impone una sombra de desconfianza sobre las imágenes y los símbolos (Nietzsche, 1999, §145). Éstos guardan en sí mismos credulidad e ingenuidad hacia el mundo y la ciencia se horroriza por ello ya que no le interesa el sorprenderse sino el demostrar.

Lo que resaltamos de todo esto es que el ámbito mito-poético como creador de sentido no se limita al quehacer lingüístico del poeta. El ser humano siempre poetiza y no lo hace solo a partir del lenguaje sino también de las vivencias materiales y corporales que va teniendo. A partir de éstas se va construyendo un sentido que es capaz

El héroe es un personaje que sólo logra verse dentro de un complejo de elementos. Alguien no es héroe por el solo hecho de decir que es hijo de un dios o que es valiente, sabio, querido por su pueblo, etc. En efecto todas esas cualidades le pertenecen al héroe, pero se logran validar en él solamente conociendo su historia.

Dentro de muchas otras características, el héroe tiene la particularidad de ser humano, pero al mismo tiempo trascender la humanidad y alcanzar una categoría más elevada. Esto significa que es alguien excepcional, pero con quien cada hombre puede identificarse en su particularidad: nace, crece, trabaja, experimenta gozo y dolor hasta que finalmente muere, al igual que todos los hombres.

El factor diferencial está, empero, en lo que hace con su vida hasta cierto punto sin saber: se posiciona por naturaleza hacia una meta sobrehumana y para llegar a ella emprende un viaje que ningún otro hombre podría completar porque implica enfrentar los misterios de la muerte y salir bien librado de ellos⁷⁸. Únicamente como consecuencia de todas sus peripecias es que el héroe puede considerarse como tal, es decir, como un ser protector tal como la etimología del término indica.

Puede apreciarse que la figura del héroe es altamente emotiva y por tanto es capaz de hablar no sólo a nivel colectivo sino personal. Por eso no es casualidad que perviva como un monomito, en palabras de Campbell (1959). La narrativa del héroe es el modelo básico de casi todos los mitos porque es una figura que apunta más allá de la existencia particular pero que siempre estará unida a ella⁷⁹.

de transfigurar el mundo de muchas maneras, según sea la naturaleza de dichas vivencias. Esto evidencia aun más que el sentido que brota de lo mito-poético a pesar de ser plástico, mutable según las circunstancias, es increíblemente poderoso porque define la disposición que se toma hacia el mundo y hacia los demás.

⁷⁸ Un análisis detallado del periplo del héroe se encuentra en Campbell (1959). A grandes rasgos, el héroe es un hombre llamado por un destino que debe cumplir yendo hacia lo desconocido. Con ayuda sobrenatural es guiado por el recorrido hasta que en un punto de quiebre, después de superar algunas pruebas o tentaciones, recibe una revelación que lo hace transformarse. Esta revelación se le transmite en un contexto de muerte y renacimiento. Esta muerte simbólica comporta cierto tipo de expiación que lo universaliza: él efectúa ese trance violento no por él sino por su pueblo. Por eso de alguna forma sobrevive y es conducido de regreso al mundo conocido para que comunique el mensaje. Una vez allí recibirá una recompensa justa y vivirá bien hasta el final de sus días.

⁷⁹ No deja de ser curioso que la figura del héroe también se conserve en esferas que se consideran alejadas de lo mítico. Aún hoy, muchos hombres destacados en algún campo, así como los grandes dirigentes religiosos, militares y políticos, son considerados a menudo por sus pueblos -o por facciones grandes dentro de ellos- como héroes nacionales. Tales hombres excepcionales son tomados o postulados como modelo para educar a las próximas generaciones porque se reconoce, más o menos de forma unánime, que tuvieron una gran influencia en la historia de la comunidad y la afectaron positivamente. En este proceso de integración al acervo colectivo, el relato de sus vidas termina casi siempre por mitificarse; así esté bien documentado, aquél acaba por imbricarse con lo fantástico parcial o totalmente. Por lo tanto, la figura del héroe no afecta exclusivamente a

2.3. Transmisión del mito. Visualidad. Oralidad vs escritura

“Estas figuras del Hades,
negras, que me traen temores,
son espíritus menores;
por sus solas fuerzas nacen.
Para espantarme, sucintas,
brotan de manchas de tinta.
Así, siempre pienso en ellas
en la noche, en las tinieblas”

*Justinus Kerner, poema de una kleksografía*⁸⁰

Dependiendo de los modos en que se transmite el mito, éste llega a verse afectado no sólo en su comprensión en un nivel más literal, sino también en su vivencia. La vivencia, a su vez, afecta el curso de la historia teniendo en cuenta el carácter formador que lo simbólico tiene sobre la realidad humana; y, yendo más allá, no sólo sobre ésta sino sobre la naturaleza y todos los seres con quienes la compartimos. La transmisión del mito es tan importante que termina por incitar, establecer y desarrollar ciertas prácticas culturales que influyen sobre toda la esfera de lo real. La transmisión juega, de este modo, un papel clave.

No sólo en Occidente, sino a lo largo del mundo, la transmisión de los mitos se ha dado de forma oral, visual y escrita. Ahora se analizarán las distintas implicaciones de estos métodos de transmisión.

Desde que operara la sedimentación simbólica del ámbito mito-poético se desarrollaron estos modos de transmitir lo simbólico y se fueron refinando de la mano de los nuevos descubrimientos. Es decir, debe quedar claro que el orden que va de lo oral a lo visual y después a lo escrito no siempre se cumple porque desde el inicio lo mito-poético se muestra a todos los sentidos. Lo único que sí se tiene claro por parte de los historiadores y arqueólogos es que la escritura es el modo más tardío porque su invención fue más tardía.

personas o pueblos inscritos dentro un marco mítico o mágico-religioso, sino que siempre permea de algún modo la totalidad de las relaciones familiares, sociales y políticas a partir de nociones como el liderazgo y la protección, las cuales surgen del vivir en comunidad.

⁸⁰ Cita tomada de Montiel, Luis. (2005). Mensajes del inframundo: las kleksografías de Justinus Kerner. *Escritura e imagen*, (1), p. 150.

El lenguaje en su forma oral fue el primer medio en el que se manifestó lo simbólico, con lo cual se revistió de poder. Aquí cabe resaltar la concepción mágico-religiosa de la palabra/nombre. Adorno y Horkheimer analizan bien este rasgo en su *Diálectica de la Ilustración*⁸¹, exponiendo que para estas sociedades primitivas siempre había un correlato de lo espiritual en lo material, de modo que si algo afectaba a dicho correlato también afectaría al espíritu asociado a ella. El correlato podía ser una pertenencia, algo del cuerpo de la persona o incluso su mero nombre.

La noción del sí mismo recae sobre la palabra en este caso. Esto tiene muchas implicaciones porque saber el nombre de alguien o algo puede dejarlo en una situación de vulnerabilidad: quien lo sepa puede crear una realidad adversa o benéfica sobre ese alguien, tiene poder sobre él⁸². El nombre puesto de nacimiento también marcaba el destino de su portador porque era también la garantía de su existencia. Lo que no tenía un nombre no existía propiamente.

Ahora bien, respecto a la transmisión visual del mito, Burkert (1990) hace un planteamiento muy interesante. Según él, los grandes mitos del mundo antiguo se transmitían, además de la oralidad, a través de pinturas o grabados en ánforas u otros objetos. De este modo, la transmisión oral del mito se acompañaba con estas representaciones visuales y, por medio de ellas, que iban variando debido al sincretismo religioso, también iba cambiando el mito.

Burkert hace énfasis en que la transmisión del mito por medio de imágenes en cuadros, esculturas, etc., es capaz de romper las barreras del idioma e incluso del tiempo: las imágenes visuales perviven a través de la historia de una forma más íntegra que las narraciones (dependiendo del material utilizado) y por eso posibilitan una apropiación más amplia de la verdad transmitida en el mito.

Las imágenes son signos a los cuales se les da un significado cultural en virtud de la acción o secuencia de acciones que aparecen allí graficadas, por lo que hasta cierto punto son más claras en lo que quieren transmitir. Al interior de una comunidad las imágenes difícilmente pueden malinterpretarse, aunque siempre susciten ambigüedades dado que no contienen nombres ni una historia narrada en términos discursivos. A través de ellas, estrictamente

⁸¹ Aquí seguimos en concreto el apartado de “Concepto de Ilustración” (1998, pp. 64-66).

⁸² Un ejemplo de este tabú por los nombres, pero ya más naturalizado, está plasmado en la *Odisea* (Canto IX), cuando Odiseo, haciendo gala de su ingenio, se rehúsa a darle su nombre real Polifemo y le dice que es “Nadie”. Cuando ciega al cíclope y parte de la isla, peca por vanidad al dar a conocer su nombre real para ser reconocido por su hazaña, con lo cual es castigado por Poseidón.

hablando, no se transmitiría el mito como tal porque, debido a las grandes variaciones que se pueden presentar por todos estos factores, éste perdería su estructura inicial quedando reducido a una serie de rasgos generales que apenas se asemejarían a los del original.

Sin embargo, según Burkert, es posible rastrear ciertos vínculos entre muchos mitos a partir de este hecho, por lo cual sí es posible seguir una línea más o menos uniforme de dispersión que guarda coherencia, y en esta medida, considerar la transmisión visual como una especie de pre-escritura.

La escritura surge, según se estima, en el 3000 a. C. en algunos pueblos de Mesopotamia. Cabe destacar que en un principio la escritura nace con una finalidad netamente práctica al interior de la organización mercantil de estos pueblos: llevar registros, cuentas, actas oficiales, etc.

En la época en que el relato de Gilgamesh se escribe en tablillas (1300-1000 a. C.), la escritura ya se había extendido a la esfera religiosa, dando lugar a una producción literaria muy versátil asociada a ella: mitos, himnos a los dioses, proverbios, lamentaciones y demás. Ya en esta época la escritura es sólo manejada por sacerdotes, quienes desarrollan y emplean todas esas manifestaciones con un fin cívico principalmente.

Es necesario considerar el salto que implicó lo anterior, teniendo en cuenta también que el primer tipo de escritura es ideográfico⁸³. En esta etapa, además de estar vinculada en mayor

⁸³ La mayoría de los pueblos primitivos desarrollaron escrituras de tipo iconográfico, a partir de las cuales posteriormente se daría origen a las escrituras de tipo alfabético. En la escritura iconográfica las palabras o signos escritos se daban por asociaciones de ideas en torno al objeto que se intentaba representar bien fuera de forma realista o figurativa. Aunque a menudo se ha concebido que dicho tipo de escritura era rudimentario y poco eficiente desde el punto de vista de los desarrollos que conllevó la escritura alfabética, es pertinente destacar que los ideogramas permitían una comunicación altamente flexible: un jeroglífico egipcio, por ejemplo, podía transmitir individualmente mensajes de forma fonética, o visualmente por analogía, metáfora visual o proximidad con otros. De modo que un mismo símbolo podía interpretarse como una alusión a distintos objetos, acciones o cualidades dependiendo de la manera en que se representaba. Por tanto, además de transmitir conceptos e ideas también generaban percepciones.

Con respecto al vínculo entre escritura, emotividad e imagen, y siguiendo con el ejemplo egipcio, a la escritura se le llamaba en dicha sociedad *medu netcher*, es decir, “las palabras del dios”. Esta palabra era la misma que se utilizaba para el dibujo en las obras de arte. Por lo que saber escribir significaba ser un artista. (Wilkinson, 2003, pp. 164-187).

En el caso griego, Vernant (1996) apunta a una conclusión parecida cuando a partir del análisis del término *graphein*, que significaba tanto escribir como dibujar y pintar, termina adentrándose en el desarrollo de la estatuaria griega. Vernant se encuentra con que había diversas representaciones figurativas a partir de las cuales surgieron ídolos en la época arcaica. Dichas representaciones trataban de hacer presente lo invisible, evocando “la ausencia en la presencia, lo de otra parte en lo que está bajo los ojos” (p. 154). Por este medio se intentaba establecer una comunicación con lo sagrado que lo hiciera presentarse. Luego, cuando se vincularon estas representaciones a la capacidad creativa del hombre, surgió el anhelo de imitar y se dio paso propiamente a la imagen (*eidolon*). Esta se caracteriza por imitar la apariencia de algo que ya está presente. Aunque se trate de

grado que la oralidad al poder político y de una condición que facilita la abstracción, la escritura nace como apoyo o suplemento al lenguaje discursivo, pero entra en pugna directa con él a partir de ahí⁸⁴.

una imitación, Vernant afirma que el *eidolon* no puede reducirse a una creación exclusivamente humana porque guarda cierta extrañeza: es un aparecer desconcertante porque escapa a su misma manifestación (pp. 178-179).

⁸⁴ Examinaremos esto apoyándonos en Jacques Derrida y Julia Kristeva. La pugna entre oralidad y escritura es patente en la *Farmacia de Platón* de Derrida. Allí el francés parte de la crítica a la escritura que aparece en el *Fedro* 274b9-277a5. Según Platón, por boca de Sócrates, la escritura surge como un medio auxiliar del discurso por lo que no tiene ningún valor de verdad o mérito para el conocimiento. Sólo animados por el *logos*, los signos escritos adquieren vida al interior del alma y le permiten a ésta recordar las verdades que necesita. Así, la escritura, en palabras de su creador el dios egipcio Theuth, sirve como fármaco (*φάρμακον*) de la memoria y la sabiduría.

Derrida aprovecha la etimología del término griego *pharmakon* para señalar la ambigüedad que encierra dentro de sí, pues, en medio de otras acepciones menos comunes, significa remedio y a la vez veneno.

En el diálogo platónico, esto último se ejemplifica en el hecho de que, a pesar de ser concebido como un invento benéfico que ayuda a la memoria, la tradición metafísica que busca jerarquizar a partir de oposiciones, resalta sólo sus cualidades negativas como lo hiciera el propio Tamús cuando le expone a Theuth los problemas de la escritura. Así, relegado a la brecha entre interior y exterior, es decir a no tener un lugar propio, el *pharmakon* puede caracterizarse como el chivo expiatorio que le sirve al *logos* para justificar los antagonismos que se dan en su mismo interior. La escritura termina siendo, por tanto, “enfermedad y muerte, repetición y exclusión” (Derrida, 1997, p. 203).

Desde el punto de vista de la oralidad, la escritura es ineficaz porque no hace aparecer claramente las ideas sino que más bien las oculta detrás de su incesante repetición; para Platón, según Derrida, un escrito cada que se lee siempre dice lo mismo que allí está dado en su textualidad. Es una repetición de los mismos signos en combinaciones distintas que puede alargarse indefinidamente. Por eso, es imposible extraer algo más del texto como tal, a no ser que ya se tenga un conocimiento previo de la verdad. Ese carácter, si se quiere, laberíntico del texto contribuye más bien a la pérdida de quien en él se adentre.

La escritura tiene un carácter imitativo sin ser propiamente nada: es un cuerpo sin alma. Derrida se refiere específicamente a la escritura fonética propia del pueblo griego, porque ella se hace pasar por la misma voz y la desplaza, y en ese sentido es desafiante con la tradición basada en la oralidad.

Para explotar la idea de escritura como cuerpo y muerte en Platón, Derrida acude a varios pasajes con ayuda de la etimología. En *Crátilo* 400c y *Fedro* 250c5, entre otros diálogos, Platón adopta un juego de palabras órfico entre *σημα* y *σῶμα* para insinuar que el cuerpo es una tumba. *Σημα* también significa marca o signo por lo que éste, en especial de forma escrita, sería también un corpúsculo carente de vida. Ahora bien, en *Crátilo* 424b-425a se dice que el texto está compuesto de letras (*στοιχεῖα*). Este mismo término se usa en el *Timeo* 31b-32d para indicar los elementos primarios de los que está hecho el cuerpo del mundo. A partir de esto se puede establecer la relación y afirmar que el texto es un cuerpo sin vida.

Pero lo más interesante es que, llevando todas estas relaciones al terreno de la acción, *σημαίνω*, es decir la actividad de significar, explicar, o señalar algo (el término tiene gran carga ostensiva porque también se entiende como una indicación o augurio), implica tener una visión de ese algo y morir de cierta manera. En ese lugar de encuentro y visión de lo Otro nace el espacio de la escritura, que es el mismo espacio de la *imagen*. La figura o representación mítica por excelencia aquí sería la de Moisés recibiendo por escrito los mandamientos después de estar cara a cara con Dios, lo cual significaba la muerte para cualquier hombre. Moisés tuvo que morir en cierto modo al pasar por aquella experiencia, pero revivió trans-figurado por las formas y sonidos que emanaban de aquella escritura inmemorial (Cfr. Corán 7: 143-147).

Derrida compara la escritura con la pintura de la mano de otra de las acepciones de *pharmakon*, a saber, la de tinte o, en sentido general, algo que sirve para maquillar. Con esto Derrida parece apuntar a la crítica platónica presente en el *Crátilo* según la cual es imposible que las palabras escritas sean pinturas de lo real representadas por el grafema. El *pharmakon* entendido como pintura, tinta e incluso perfume, enmascara y embellece aquello que mata, es decir, la voz. La escritura, ciega en la ostentación de su grafía excede todo orden y toda medida, toda *episteme*, y deriva en una *hybris* de fantasmas. Este desenfreno cosmético, caligráfico, constituye una fiesta

que amenaza las leyes de la ciudad al relativizar la responsabilidad de defender un sentido: la escritura no defiende nada en sí misma porque no responde a las preguntas que se le puedan hacer, a diferencia de la oralidad. En este punto Derrida efectúa un viraje en su análisis de la mano de la noción de espacio (χώρα) desplegada en el *Timeo*, pues según él, la escritura queda relegada a un espacio como ese, por fuera de todo orden lógico, y por tanto desprovista de todo estatuto ontológico.

La escritura abre un espacio que amenaza la clasificación y que se incluye forzosamente dentro de la explicación del *logos*, sólo mediante un “razonamiento bastardo”; es decir como algo que irrumpe sin explicación, sin relación con lo anterior, y que de la misma forma puede abandonarse porque no aporta nada. El *logos* no puede percibir nada en el espacio de lo escrito porque es una oscuridad que se resiste a adoptar el esquema de oposiciones duales mediante el cual se explica todo. Este espacio extraño la escritura no puede definirse propiamente ni por la razón ni por el mito, por lo cual colinda con la inexistencia. En su interior las definiciones no logran adherirse y son *diseminadas* de un lado a otro.

En *Tim.* 47e2-55c5, Platón explica que para poder darse la creación del cosmos hace falta de una espacialidad amorfa que medie entre el ser y el devenir. Dicha espacialidad tiene ya en sí misma los contenidos del mundo sensible (los elementos), pero aún de una forma indeterminada. La creación se da propiamente cuando el λόγος del Demiurgo determina esos elementos y los re-produce como poliedros regulares. Sólo así ellos pueden ser propiamente la materia del mundo que adoptará las imágenes de las ideas. Esto es clave: en la χώρα no entran las ideas sino las imágenes de ellas.

Para nosotros es muy relevante que allí se nos diga que el Demiurgo construye el mundo con cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua), mientras que, con un quinto elemento caracterizado en la figura del dodecaedro, lo prepara, lo dispone. El verbo utilizado en este caso es διαζωγραφέω. Según el Lexicon de Liddell-Scott este verbo significa “pintar en diversos colores” (o “escribir en diversos colores” siguiendo a Vernant). Pero su connotación no se restringe solamente a una decoración o enriquecimiento superficial porque en el pasaje está acompañado del verbo χράω, el cual alude a ensamblar, amueblar u organizar. Con este elemento se está aludiendo, pues, a un principio estructural que propicia la existencia del mundo: mediante él se le da continuidad y cohesión a la variedad material para darle la forma de un todo.

Este quinto elemento puede entenderse como una representación de la misma χώρα sólo que en el orden ya de lo sensible: es un elemento en las márgenes del mundo que casi podría decirse que no hace parte de él, pero que pese a eso, lo constituye como mundo sensible, lo posibilita. Para Aristóteles, por ejemplo, estaba en la última de las esferas celestes (*Acerca del cielo* 270b18-25), y aunque, según dice, guardaba desde el pensamiento presocrático cierta similitud con el fuego o el aire de modo que se ganó el nombre de éter, no sería propiamente ninguno de esos elementos.

Siempre hay, pues, algo en las orillas del *logos* que colinda con la inexistencia. Esta *diferencia*, es decir lo que permanece desfasado o replegado, encierra tensiones que amenazan todos los niveles del pensamiento: cosmológico, artístico, natural e incluso político. Por eso el *logos*, aunque construya su orden diseccionando ese espacio primitivo (no es casualidad que en diversas mitologías el mundo sea construido por los dioses con los restos de una bestia o ser primigenio desmembrado), opta por contener en un remanente de éste a las fuerzas desatadas que no puede asimilar. Esto es lo que explora Derrida en su ensayo titulado “Khora”, haciendo una pesquisa de cómo este mismo espacio de la diferencia aparece de forma intratextual en la organización de la República según Platón (Cfr. Geovo Almanza, 2015, pp. 94-103).

Más acorde al interés de este trabajo, en el campo de la semiótica este intersticio parasitario de la escritura ha sido explorado por Julia Kristeva en *Revolución en lenguaje poético*, a partir de las nociones de negatividad y *Aufhebung* en Hegel, así como de la lectura derrideana de la χώρα platónica. Para ampliar a fondo en la propuesta de Kristeva, véanse Margaroni, Maria. (2005). “The Lost Foundation”: Kristeva’s Semiotic Chora and Its Ambiguous Legacy. *Hypatia*, 20(1), pp. 78-98; y Buzhashka, Iva Boykova. (2017). *The Space of χώρα: A Perspective on Contemporary Art*. Leiden: Leiden University.

La χώρα como algo semiótico aparece identificada con la poesía, por lo que es un punto de apoyo importante para la lectura propuesta de Virgilio. Para Kristeva (1978) la poesía es una anomalía porque une los significantes de forma ambivalente, lo que implica que no se da una unión sintética entre ellos. La poesía trata con simultaneidad lo existente y lo no existente por lo que es negativa con respecto a la realidad. En consecuencia, la palabra poética es algo que está más allá del habla; es extra-habla (Alirangues, 2018, p. 153).

Lo poético hace que se abra, en términos de Kristeva, un espacio de significación paragramático, es decir un afuera del texto marcado tanto por la anulación de los signos, como por la disolución del mismo sujeto. El “sujeto cerológico” es quien presencia el despliegue de la experiencia poética al interior de la estructura del habla (como ser del lenguaje no puede salirse de ella), pero es incapaz de hacerse una representación de su

La *imagen* queda atrapada en medio de esta pugna, de la cual sale más mal que bien librada. La escritura, que tiene una relación más estrecha con la imagen dada su apertura a la interpretación, es desplazada por el *logos*, quien reclama su preeminencia. El *logos*, da cuenta de su largo linaje y mediante él se atribuye aspectos divinos. Esgrime, además del tabú de los nombres que se basa en el poder creador de la palabra, que fue la antesala de las otras manifestaciones, por lo que sería más auténtica que ellas.

El *logos* reclama su nexo con la luz de la razón ya que es el medio por el que ésta se despliega, mientras que le recuerda a la escritura que no es nada por sí misma; que está subordinada a él en tanto que le sirve de apoyo. En esta medida, la escritura si quiere tener un lugar al interior del mundo estructurado de forma *lógica* debe seguir los cánones y estructuras propias de la oralidad.

Despojada de todo, la escritura no tiene más remedio que acceder a los condicionamientos y oposiciones binarias de la lógica discursiva. Por tal razón, al menos oficialmente, corta su relación con el mito y, por ende, con la imagen. La escritura queda coaccionada por mucho tiempo de esta forma, pero eso no impide que en los márgenes de la lógica siga siendo espacio de posibilidad, libertad, creación, polisemia, apertura, etc. En estos parajes Elíseos están los poetas de todos los tiempos. Allí la escritura se desarrolla por sí misma -y lo seguirá

espacio ya que éste está por fuera de la lógica del habla y de los criterios absolutos de ésta como son realidad y ficción, verdad y falsedad, etc. Este no-lugar del habla o espacio paragramático de la poesía está caracterizado por la pura posibilidad. Kristeva defiende que, en lugar de negar al habla, este espacio es lo que la provee de su potencia significativa. De este modo, la poesía es la apertura originaria a la potencia del habla, y establece con ésta una relación dialéctica en la cual se niegan la una a la otra, pero posibilitándose en cierto sentido.

En suma, tanto para Derrida como para Kristeva la diferencia es tanto la que posibilita el ordenamiento del *logos*, como la que quiebra y excede sus configuraciones al filtrarse por algunos de sus vértices. En ciertos puntos de su entramado, el ordenamiento se queda corto porque fracasa ante la dispersión en la que van cayendo las leyes de su mismo sistema. La barca del *logos* comienza a hundirse y éste prefiere asfixiarse a sí mismo multiplicando sus leyes *ad infinitum*, que abrirse a la polivalencia que viene de aquel espacio fantasmal, por lo cual sucumbe en la locura como única forma de escapar de sí, de ese espacio que en el fondo sigue siendo vital para él. Esto está perfectamente ilustrado por Derrida en *Cogito e historia de la locura*, cuando reconoce que

Definir la filosofía como querer-decir-la-hipérbole es confesar -y la filosofía es quizás esa gigantesca confesión- que, en lo históricamente dicho, con lo que la filosofía se sosiega y excluye la locura, aquélla se traiciona a sí misma (o se traiciona como pensamiento), entra en una crisis y en un olvido de sí que son un período esencial y necesario de su movimiento. Sólo hago filosofía en el *terror*, pero en el terror *confesado* de estar loco. La confesión es a la vez, en su estar presente, olvido y desvelamiento, protección y exposición: economía.

Pero esta crisis en la que la razón está más loca que la locura -pues es sin-sentido y olvido- y en que la locura es más racional que la razón, pues está más cerca de la fuente viva aunque silenciosa o murmuradora del sentido, esta crisis ha empezado ya desde siempre, y es interminable. (1989, p. 88)

haciendo- conservando su relación con la imagen sin las restricciones provenientes de la lógica dominante⁸⁵.

Sin embargo, otro cambio drástico ocurre en el destino de la imagen cuando se “democratizan” la lectura y la escritura después de la invención de la imprenta. Este cambio fue el catalizador, pese a todos los limitantes derivados de la organización social, de una explosión de la escritura que cada vez fue abarcando más y más personas de todas las clases. Con esto, la escritura entró en un nuevo juego del *logos*, que ahora no era jerárquico sino masivo.

La escritura se vuelve un medio universal de transmisión que acaba con la imagen como hasta entonces se había conocido. La escritura adopta los íconos⁸⁶ y los hace proliferar, en

⁸⁵ Las posibilidades que ofrece la escritura en las periferias del sentido pueden equipararse a la metáfora que utiliza Eugenio Trías en la *Lógica del límite*, donde equipara el espacio marginal de la imagen con el *limes* romano como ese lugar fronterizo del imperio en el cual se abre la posibilidad del sentido y la significación ya que allí no logran dominar, pese a su constante asedio, ni la cruda realidad (mundo bárbaro) ni la imagen protectora (imperio). Este espacio sirve de transición entre la una y la otra, por lo que acoge con libertad cualquier postura dando origen allí a grandes cambios al interior de ambas esferas (Cfr. Alfaro López, 2009, pp. 110-111).

Para ampliar este enfoque consideramos pertinente hacer una referencia al concepto de heterotopías desarrollado por Foucault en su conferencia “Los espacios otros” (1967). Las heterotopías son lugares que están por fuera de un orden establecido siendo de este modo marginales, pero también espacios de resistencia de los cuales surgen nuevas posibilidades no sólo de interpretar ese orden sino de cambiarlo. En este sentido, estas zonas se rigen por principios propios que pueden empezar a afectar las dinámicas del espacio restante. Aunque geográficamente quizás pueda identificarse el emplazamiento de las zonas heterotópicas, es más por su función como espacios diferentes que pueden rastrearse. De ellos brotan yuxtaposición y ruptura: dan lugar a cúmulos de espacios y modos diferentes de experimentar el tiempo dentro de ellos mismos, por lo que también dan lugar a heterocronías (Toro Zambrano, 2017, p. 38).

Aquí relacionamos este concepto con la escritura por vía de la interpretación. La escritura, al menos la que trabaja desde ella misma como creación sin servirle a ningún otro propósito, acoge dentro de sí multiplicidad de posibles sentidos y es capaz de dilatar o contraer el tiempo por medio de sus tácticas narrativas. En la novelística esto se ha hecho patente en autores como Joyce, Proust o Beckett. Esta confluencia abierta hace que se anulen las oposiciones binarias y que sólo queden las palabras como pura posibilidad de sentido al vaciarse de cualquier preconcepción. Esto ocurre de forma natural en la poesía dado que es la plasmación de un sentido único, de un matiz de la realidad nunca antes visto y que seguramente nunca más volverá a apreciarse igual.

El que todo lo humano está atravesado por la otredad se evidencia incluso dentro de la misma lógica con el surgimiento de lógicas no clásicas, en las cuales no se da la oposición tajante entre lo uno y lo otro, tal como ocurre en la lógica clásica. Es decir, hasta el *logos*, a su manera, se ha visto obligado a redescubrir esos otros espacios suyos en los cuales su contradicción absoluta se torna insuficiente. En el pensamiento contemporáneo han cobrado interés las llamadas lógicas difusas o paraconsistentes, las cuales se enfocan precisamente en el modo en que el límite que separa la verdad y la falsedad varía dependiendo del entorno. Al interior de éste se despliegan cúmulos o tendencias que albergan diversos grados de verdad, sin que ello implique abandonar el principio de no contradicción en los extremos de los sistemas o conjuntos a confrontar. Cfr. Peña, Lorenzo. (1996). Grados, franjas y líneas de demarcación. *Revista de Filosofía*, (16), pp. 121-149.

⁸⁶ Según Alfaro López (2013) aunque los libros de la antigüedad ya contaban con ilustraciones, con la aparición de métodos como la xilografía y la imprenta se dio una revolución en el modo de concebir la imagen porque fue posible hacer reproducciones más fieles de las ilustraciones y hacerlas llegar a más y más personas. Las letras también se hicieron más claras, por lo que, en general, la visualidad mejoró posibilitando así el cambio

detrimiento de la imagen y la imaginación. La reproducción masiva, aunada con una concepción principalmente antropocéntrica en la cual el sujeto cognoscente es la luz que tiene por misión explicar la oscuridad del mundo, hace que la *imagen* se esfume casi por completo⁸⁷. No hay lugar para la otredad porque todo fenómeno posee una explicación

hacia una cultura visual de masas. La imagen, ya omnipresente, se entiende desde allí en su mero aspecto visual por lo que en el contexto de este trabajo es más bien un ícono.

Lo que queremos resaltar de la aproximación bibliotecológica de Alfaro, es que desde los códices antiguos el ícono tenía destinado un espacio marginal como una especie de “miniatura”, la cual sólo combinada con el texto ayudaba a transmitir un mensaje. El texto grecorromano, que se hacía en escritura continua porque estaba diseñado para leer en voz alta, adquiere con las miniaturas una primera aproximación a la visualidad apenas en el libro medieval (2009, p. 32). Después del cambio cultural efectuado por la imprenta el ícono gana una suerte de independencia, al punto de, como ocurre hoy día, transmitir mensajes extremadamente complejos sólo por medios visuales sin necesidad de un texto elaborado, cuando más una frase o algunas palabras. Por lo que, si la escritura al servicio del *logos* implicó un desplazamiento de la imagen mito-poética en favor del ícono, la revolución visual desplazó la escritura y le otorgó el poder absoluto al ícono.

⁸⁷ A pesar de este enfoque la imaginación siguió teniendo un papel importante en la filosofía moderna por su inclusión en la teoría del conocimiento. Durante toda la modernidad ésta permaneció allí, presente muy adentro del proceso del conocimiento como una facultad relacionada con la corporalidad, hasta que alcanzó su mayor desarrollo posible al interior de la epistemología de la mano del idealismo alemán como se expuso en notas anteriores.

Debido a la relación marginal entre la subjetividad y el éter que fue estableciéndose en especial con Kant, así como al paradigma de la filosofía natural de la época que admitía la postulación de un elemento meta-físico en la naturaleza, la imaginación pudo obtener algunas resonancias que dieron cuenta de sus potencialidades en el conocimiento humano. La concepción del éter como una espacialidad trascendental que se abre gracias a la imaginación, y su inclusión en los estudios por parte del pensamiento académico de la época, hicieron evidente que dicha facultad humana actuaba como margen y condición de posibilidad del conocimiento racional. Se hizo, pues, claro que la imaginación era el portal a un “reino de las sombras” anterior a la creación, a la noche del mundo anterior al despliegue de toda lógica (ambas son expresiones de Hegel que usa en otro contexto).

Ya con Descartes y Hume, por ejemplo, la imaginación hace irrupciones importantes que queremos resaltar, para terminar de cerrar el asunto de la imagen en el pensamiento moderno.

Para rastrear el papel de la imaginación de Descartes, la primera cuestión es precisar qué significa *pensar* para él. En la Tercera meditación el *cogito* nos dice “soy una cosa que piensa, es decir, que duda, que afirma, que niega, que conoce pocas cosas, que ignora muchas, que ama, que odia, que quiere, que no quiere, que también imagina y que siente” (Descartes, 2011a, p. 178). Aquí no cabe duda de que *pensar* es algo mucho más que la mera actividad identificadora de la mente. Pudiera decirse que pensar, en general, es tener conciencia del propio estado, y eso engloba varias cosas que hacen referencia al cuerpo y a otras facultades diferentes del entendimiento.

En la Sexta meditación se vuelve al tema de la imaginación tratando de explicar cómo es que podemos imaginar. En primera instancia el alma es influida por los cuerpos, porque éstos activan la imaginación y posteriormente al pensamiento. A su vez, la imaginación se apoya en la memoria para hacer su labor (2011, p. 208). Así, los sentidos necesitan de la imaginación y de la memoria para representar lo que les llega por los órganos sensitivos (Jiménez Torres, 2017, p. 52).

Tenemos entonces que los cuerpos excitan al pensamiento por medio de la imaginación y de este modo las ideas con contenido representacional se dan en la mente. La imaginación es la clave de la comunicación entre mente y cuerpo: por ella la mente está atenta y descifra las señales del cuerpo. Desde el punto de vista del pensar, la imaginación resuelve el conflicto entre *res cogitans* como una naturaleza opuesta a la *res extensa*, dejando de lado la preeminencia del sujeto sobre el mundo para más bien hacer un reconocimiento de la objetividad de éste que nos afecta, y que nos afecta corporalmente. Por lo tanto, la imaginación aporta un enfoque distinto de la relación mente-cuerpo.

En las cartas a Isabel de Bohemia (Cfr. 2011, pp. 552-555) y en la Sexta meditación, Descartes da a entender que la unión mente cuerpo es un primitivo del hombre, es decir, algo que metafísicamente no importa mucho tratar de explicar. También, con base en los §§51-54 de la Parte primera de los *Principios de la filosofía*, puede

intrínseca que puede hallarse siguiendo un método racional. La lógica de la identidad destierra el misterio porque ya la expresión mito-poética que brota sea de lo divino, del inconsciente, en fin, de lo Otro, es fácilmente accesible y manipulable por el hombre. Éste, mediante el conocimiento de la técnica implícita en ese fenómeno podría llegar no sólo a cuestionarlo y modificarlo, sino también a reproducirlo.

decirse que Descartes defiende que la separación mente-cuerpo sólo se da en el ámbito del pensamiento que abren las *Meditaciones*: en éstas el pensamiento es quien separa los atributos de una y otra substancia en el proceso de conocerse a sí mismo. En otras palabras, la separación no es algo efectivo, material, sino sólo algo visible a la luz de la reflexión científica-metafísica. Por lo demás, el cuerpo y el alma son una sola cosa, están ligados de manera inseparable y su unidad no es demostrable porque sólo se siente, se vive.

Desde el punto de vista del meditar filosófico, una cosa muy distinta es el *cogito* como sujeto que, en lo posible, deja de reflexionar sobre las cosas del mundo para convertir en objeto de su pensamiento su propio pensamiento y en esta medida, mientras piensa en sí mismo, alcanza una certeza de su actividad, de otra muy diferente que es su existencia y su duración. *Pensar y saber que se piensa* son dos cosas distintas con implicaciones distintas. La imaginación se apoya en el vínculo primitivo de mente y cuerpo, desde una perspectiva siempre intencional como diría Husserl: el sujeto siempre piensa el mundo, lo corpóreo, porque está lanzado a él. El *cogito*, por más que intente desprenderse del mundo para hallar los primeros principios de la filosofía siempre debe volver sobre aquello que piensa o ha pensado y ello refiere necesariamente a algo del mundo, de algo corpóreo porque él mismo está unido inseparablemente a un cuerpo. Desde el punto de vista de la imaginación, que dirige al sujeto al mundo y su extensión, el cuerpo también es consciencia pensante.

Pese a que no haga distinciones por sí misma, la imaginación, por su vínculo con la corporalidad, maneja ciertos criterios de certeza respecto a la *res extensa* de forma intuitiva. Como señala Jiménez Torres (2017), ella, por ejemplo, alcanza a tener un conocimiento rudimentario de las naturalezas simples como el color, por lo que sus producciones tienen un valor de verdad. Permite hacer hipótesis indudables desde los criterios de verdad y certeza, las cuales pueden añadir un conocimiento nuevo a las deducciones del entendimiento. En este sentido, la imaginación no sólo recibe, sino que también elabora conocimientos primarios.

En Hume, la imaginación todavía ocupa un papel más crucial porque todas las demás facultes se fundan en ella (1992, p. 373). En general la fantasía y la memoria no se diferencian mucho para Hume; sólo las considera distintas teniendo en cuenta el grado de vivacidad de sus ideas. Ambas producen ideas simples por asociación a partir de las impresiones de los sentidos, estableciendo vínculos tan aparentemente estables entre ellas como ocurre en las ideas de causalidad o de substancia.

Algo muy importante es que Hume equipara ideas e imágenes (Del Barco Collazos, 1979, p. 135), por lo que todo el conocimiento se da, en principio, en imágenes. Los conceptos surgen de comparaciones entre ideas efectuadas por la razón. Aquí es preciso matizar que la imaginación se mezcla en cierta medida con el entendimiento, el cual es definido por Hume como el conjunto de propiedades más generales y establecidas de la imaginación (1992, p. 375), y no con la razón, que propiamente manejaría conceptos.

En suma, para Hume la imaginación es una facultad creativa a partir de la cual surgen algunas ideas básicas, pero también otras de increíble complejidad gracias a que supone una red de relaciones o agregados materiales que el entendimiento dota de una realidad única, con lo que surge un primer nivel de determinación y universalización del que echará mano la actividad conceptual de la razón.

Vuelve a ocurrir entonces lo mismo de antes: la escritura de las márgenes, la que no ha perdido su condición aurática⁸⁸ por la tecnificación masiva y el pensamiento ilustrado, sigue siendo el espacio del lenguaje donde se refugia la imagen⁸⁹.

⁸⁸ Lo aurático es un concepto desarrollado por Walter Benjamin para designar el sentimiento que acompaña la manifestación irreplicable de una lejanía (Gerzovich, 2009). Mirar las montañas a lo lejos, seguir con la mirada las estrellas son ejemplos de lo aurático. El aura es la presentización de algo pasado, por medio de la cual sale eso a la luz “en el ahora de la cognoscibilidad” (García, 2015, p. 113). Por eso, lo aurático está marcado por un rememorar.

Para Benjamin, la pérdida del aura es la condición cultural de la modernidad debida al empobrecimiento de la experiencia derivado de la homogenización. Uno de los aspectos donde se nota más su pérdida es en el arte. El arte moderno está caracterizado por la desacralización de la imagen: ésta ya no permanece rodeada por un cerco de extrañeza similar a un velo que cubre una revelación en su interior, sino que debido a su reproducción técnica ha acabado por ser algo sin mayor sentido. Como todo, la imagen en la modernidad ha acabado sumida en la ensoñación de la cultura de masas como destaca Buck-Morss (1989). No obstante, si la imagen es tratada dialécticamente puede ayudar a despertar de la ensoñación vinculando acción y memoria.

Benjamin llega al concepto de imagen dialéctica de forma más bien tardía. En primer lugar, toma el concepto de imagen como postura política en un debate con el surrealismo. Los procedimientos surrealistas de escritura automática o de alterar los sentidos para acercarse a la realidad de una forma distinta mediante alucinógenos, condujeron a Benjamin a pensar en la “iluminación profana”: un estado que se busca deliberadamente, en el cual se sale de la lógica usual o en el que, “en términos de teoría del conocimiento, se abre un espacio intersticial, un tercero excluido en la dicotomía entre el racionalismo abstracto y el irracionalismo intuicionista” (García, 2015, p. 115). A Benjamin le interesaban las consecuencias político-epistémicas de este estado propio de la imagen caracterizado por la suspensión del sentido, el choque con lo heterogéneo y la incitación a la acción. La imagen tiene tensiones en su interior; encierra fuerzas contrastantes y de ahí su poder político: mueve el cuerpo y colectivamente mueve a la revolución. La imagen es disyuntiva (por la tensión) pero une el colectivo. Está claro que, para Benjamin, la imagen es mucho más que lo visual.

Más adelante, Benjamin llega a la imagen dialéctica por vía de una experiencia que puede restaurar el sentido de lo aurático: el vagabundear, es decir un caminar observante que pone la atención en cada fenómeno pequeño para ver lo que esconde. Este *flâneur* de cuño baudeleriano busca lo que se esconde en las grietas de la sociedad, lo cual, dicho sea de paso, ya no es una verdad mítica (que Benjamin desde sus presupuestos marxistas entiende como divina, arcaica, atemporal) sino histórica. A pesar de que la historia recaiga repetidamente en la mitología por la ensoñación, este pasear atento brinda la posibilidad de ver algo al interior de la sociedad que hasta entonces había estado oculto y de actuar en consecuencia con ello, acorde a lo que la época exige. Aquí es donde surge la imagen como algo dialéctico.

La imagen que antes para él apuntaba a un interés político específico ahora adquiere un interés rememorativo para develar la trama temporal implícita en su instantaneidad. La imagen dialéctica también aparece sin pensarse, es como un rayo en ese sentido. En palabras de Morss (2009), es e-videncia, una certeza tan firme que se asemeja a la visibilidad. Pero, de nuevo, la imagen no es visual en el sentido de que sea visible a los ojos, sino que es una certeza mediada por la interpretación histórica, la cual emerge claramente.

La imagen dialéctica escinde el instante mismo porque aparece como un reflejo microscópico del escenario sociocultural nunca antes visto. De ahí que la imagen dialéctica sea una realidad, pero simultáneamente conlleve cierta irrealidad en un primer acercamiento. Se torna irreal porque es una estructura que siempre había estado naturalizada en el inconsciente colectivo y que en el presente sale a la luz como fantasmagoría y oportunidad. La imagen dialéctica encierra dentro de sí la confusión del despertar y el juego de superposición de planos temporales que éste trae consigo, al modo de tensiones entre la presencia y la ausencia.

Resaltamos de Benjamin que, independientemente de que conciba la imagen dialéctica como un tipo de conocimiento histórico capaz de convulsionar el presente mismo, el encuentro con la imagen sigue teniendo el sesgo de otredad y extrañeza que hemos rastreado en el darse mito-poético de ella. Esta imagen, en tanto que actúa como un flash que desacomoda lo que estaba allí sedimentado, también es un modo de acceso a la otredad, a una otredad que siempre ha estado allí presente.

Por último, resaltamos que dicha presentización de la imagen es eminentemente corporal ya que está centrada en la experiencia del sujeto y por eso brota en él como “concatenación de un pensamiento y de la praxis, del

De lo anterior puede concluirse que, aunque por un lado la escritura siempre ha sido más abierta a la imagen y le ha servido de resguardo en los momentos en que ha sido “expulsada de la polis”, como fenómeno de masas se decantó por lo icónico, pervirtiendo así el sentido originario de la imagen, en tanto que mito-poética. Así, la escritura ha hecho históricamente las veces de custodio de la imagen, pero también de verdugo de ella.

También, aunque desde la perspectiva de la imagen se elogie más a la escritura, es preciso reivindicar la oralidad. El discurso privilegia y justifica ciertas cosas porque tomar posturas también es algo necesario a nivel emotivo.

La validación de sí mismo de la mano del establecimiento de privilegios, jerarquías, elecciones, etc., es algo que se potencia más con lo discursivo y no debe reducirse por mor de la absoluta libertad que promete de la escritura con su baile de máscaras. Es necesario que el hombre conserve y desarrolle ambos aspectos teniendo en cuenta un balance entre ellos.

intelecto y de la emotividad junto a la materia orgánica y, ulteriormente, a la realidad concreta exterior” (2008, p. 120)

⁸⁹ La relación de lo mito-poético con un estado de trascendencia de la unidad también puede considerarse desde el lenguaje. Las palabras condensan todos los razonamientos y la vida de los hombres precedentes. Están cargadas de otredad y diferencia, por lo que demandan una espera que pueda acogerlas. Abren posibilidades porque llegan desde no se sabe dónde transmitiendo cosas que ellas mismas no saben pero que son capaces de impactarnos. Pasan a través de nosotros y nos despiertan con sus resonancias, abriendo un “espacio que acaba siendo el espacio del pensamiento, la memoria y la expresión, el único espacio habitable para el ser humano” (Fernández Agís, 2015, p. 112).

Juarroz en *Poesía y creación* describe el componente de ruptura o apertura de la poesía hacia ese otro lugar desconocido: “una persecución de algo que no sabemos bien qué es, pero que sentimos que de alguna manera sostiene todo el resto [...] La poesía quiere traer lo imposible a la dimensión del hombre... un salto más allá, el salto que nos hace posibles” (Fiorini, 1995, p. 95).

2.3.1. Imagen y conocimiento. Imaginación e intelección en el pensamiento antiguo

“El color es un tiempo
que transita entre el tiempo,
es una huella
que solo ven los ojos
cuando están cerrados”

*Wilson Pérez Uribe, Paul Cézanne: el ermitaño de Aix*⁹⁰

Aquí la discusión estará centrada en la decadencia de la imagen desde su relación con el conocimiento, teniendo en cuenta la evolución que condujo a las facultades de la imaginación y la memoria de ser formas de relación con la materialidad a ser complejas manifestaciones de la vida interior que trasladaron la imagen a un espacio ajeno a ella. Es decir, se tratará de exponer que, aunque la imaginación y la memoria siempre estuvieron vinculadas a la intelección, la identificación de ellas con facultades propias de la divinidad condujo a hipostasiar la imagen dejando de lado en cierta medida su origen y su realidad material.

Los registros más tempranos de la palabra εἶδος, cuyo vínculo con la visión se explorará en el próximo inciso, pertenecen al ámbito de las filosofías epicúrea y atomista⁹¹. Según Epicuro, conocemos los objetos mediante εἶδολα, es decir, mediante imágenes que brotan de ellos por la vibración de los átomos de su superficie. Estas vibraciones producen una corriente de imágenes que afecta nuestros sentidos, caracterizados por la porosidad, de las múltiples maneras en que es posible: visual, olfativa, sonora, gustativa, táctil y también psíquica.

⁹⁰ Cita tomada de Pérez Uribe, Wilson. (2019). Paul Cézanne: el ermitaño de Aix. En: Colectivo Nuevas Voces, *Luz sin estribos: 35 poetas colombianos/35 poetas cubanos de los 80 y 90*. Medellín: Nuevas Voces.

⁹¹ Protágoras sería acaso el primero en hacer la distinción entre *aísthesis* y *phantasia*, dando origen a una consideración interna de la misma. Protágoras, para justificar su doctrina de la homomensura, echa mano de la *phantasia* como el aparecer que se le da a cada hombre y que, al igual que su *doxa*, es verdadero. Así las cosas, la *phantasia* según este primer sentido sería una facultad que permite aprehender lo externo a través de la percepción sensorial (Cfr. Kulesz, 2009, p. 50).

La fantasía también cobra importancia en la filosofía de la Stoa. Para los estoicos había dos tipos de fantasía: una comprensiva o sensitiva ligada a los objetos reales y otra no comprensiva ligada a los objetos fantásticos. Ambas tenían un papel fundamental para el conocimiento porque éste se da a partir de imágenes, pero la inteligencia como tal no las produce. La fantasía en sus dos sentidos es una facultad sensual del alma en la que se dan las alteraciones que adquieren la forma de imágenes; es decir, las imágenes no vienen de afuera y afectan al alma (como para los epicúreos) sino que son afecciones que se dan en la misma alma por su contacto con los objetos. La fantasía es el origen del conocimiento porque ilumina los objetos que causan sus movimientos. De ahí que Crisipo compare la fantasía (φάνησις) con la luz (φῶς) (Cfr. Elorduy, 1972, pp. 33-42).

Para los epicúreos todas las representaciones internas, como los sueños o alucinaciones, están mediadas por la fantasía, la cual comunica las vibraciones de los cuerpos con el alma del hombre en todo momento. De esto se desprende que tales estados no corresponden a desvaríos de la mente sino a formas efectivas de conocimiento del mundo.

Estas emanaciones o copias de los objetos no pueden brotar sin ellos, es decir, los objetos deben estar presentes en todo momento para producirlas. Epicuro explica las afecciones internas de ellos en la fantasía y la memoria humanas, apelando a que todo el espacio (o en ocasiones el aire) está permeado por sus figuraciones, las cuales se mueven en él en todas direcciones mientras van perdiendo átomos debido a que lo recorren a gran velocidad y en este proceso chocan con otras. De esta forma, algo no cercano, pero presente en virtud de ese medio universal de transmisión de las imágenes, puede afectar nuestra interioridad⁹² dando como resultado que todas nuestras percepciones sean verdaderas (Cfr. Mas Torres, 2018, pp. 136-138).

Siguiendo la investigación fenomenológica llevada a cabo por Paul Ricoeur (2008) sobre las facultades de la fantasía y la imaginación, encontramos ya una disposición muy distinta hacia la imagen en Platón y Aristóteles: el primero la enfoca en la representación de algo ausente por lo que analiza con más detalle las implicaciones de la fantasía en el conocimiento, mientras que el segundo se centra en la representación de lo que se ha percibido con anterioridad por lo que su análisis vira a la problemática del recuerdo y la memoria en el conocimiento.

Platón en *El Sofista* 235b-236c (y en menor medida también en *República* X, 601a-603d) distingue entre ideas (εἶδολα), íconos o copias (εἰκόνα) y simulacros (φαντάσματα). Las imágenes de las ideas, es decir los íconos y los simulacros, se caracterizan por su semejanza y diferencia respecto a la idea respectivamente. De esta forma, las imágenes tienen un

⁹² Pájaro (2004) afirma que, mediante los *eidola*, Leucipo, Demócrito y Epicuro también intentan explicar el entusiasmo o “inspiración” que da origen al fenómeno poético: estas imágenes son capaces de inflamar los átomos ígneos del alma de ciertas personas y hacerlas tener visiones dependiendo de su constitución somática y anímica. De este modo, el ser poeta depende tanto de las imágenes que penetren en la persona, como de la naturaleza corporal de ésta, que la hace más o menos sensible a ellas:

Estímulos externos como un calentamiento o enfriamiento que excedan el nivel normal, producirán ciertas perturbaciones que facultan al hombre para advertir distintos tipos de *Éidola* [...], quedando en un estado de suprema sensibilidad que le permite entrar en comunicación con todo lo que no sea él. (2004, p. 26)

estatuto ontológico distinto (participan del ser o del no-ser) en función de sus grados de semejanza respecto a la idea. El ícono posee mayor verdad respecto a la idea y por tanto tiene un mayor estatuto ontológico ya que es producido mediante la técnica figurativa, la cual conserva las proporciones del original. El simulacro, por el contrario, distorsiona la verdad ya que altera las proporciones auténticas de las cosas a la luz de ciertos fines y por lo tanto es una mera apariencia de verdad.

Con base en lo anterior, puede apreciarse que ambos tipos de imagen tienen un papel distinto en el conocimiento a partir del cual surgen consecuencias éticas distintas: pueden transmitir un conocimiento falso y, en consecuencia, desviar intencionalmente el sentido de la idea para engañar.

Acogiendo la pregunta epicúrea de dónde se encuentran las imágenes, se obtienen elementos muy interesantes desde la postura platónica. Las imágenes estarían, en primer lugar, plasmadas en el mundo sensible según el *Timeo*. En segundo, lugar, harían su aparición al interior de ciertas técnicas miméticas como la pintura, la sofística e incluso la poesía. En tercer lugar, y a propósito de otra técnica mimética, estarían en el alma como una suerte de escritura interior⁹³.

⁹³ De lo anterior se deduce que las imágenes permean todos los órdenes de la realidad del hombre. Desde la perspectiva de este trabajo, una lectura muy fructífera que enfatiza en esto y lo piensa como una manifestación de la diferencia al interior de la identidad es la de Gilles Deleuze. Deleuze afirma que Platón mismo da la clave para la inversión de su filosofía teniendo en cuenta la vinculación que puede establecerse entre el simulacro y el género de la diferencia según el *Sofista* 255c-e. Para el filósofo francés es muy positiva esta aporía que se desprende del *Sofista* porque, si el ícono cabe en el género de lo mismo ya que copia la idea, el simulacro, que también se admite que existe, será siempre diferente de ella, lo cual lo imposibilita de entrada como imagen de la misma (en el sentido en que al menos se ha entendido usualmente la imagen) y al mismo tiempo hace que toda la realidad anímica y sensible del hombre esté compuesta de simulacros. Las imágenes estarían, pues, marcadas por la diferencia, al mostrar lo otro que la razón.

Mediante ellas, según Deleuze, se da un encuentro con algo exógeno al *logos* que dispara el acto de pensar porque irrumpe con violencia y desafía sus estructuras. (Cfr. Sonna, 2018, p. 113). La diferencia aquí no se define con relación a la identidad, sino que es algo siempre independiente; por eso el simulacro no entra en el modelo pre-concebido de lo otro sino que implica distancia y dispersión radicales (Deleuze, 1989, p. 263). Deleuze aprovecha esta aproximación en sus estudios sobre el arte del cine en lo que llama “imágenes-movimiento”. La imagen cinematográfica, bajo su punto de vista, choca al pensamiento y la imaginación produciendo una respuesta emocional que lleva a pensar en el todo a través del prisma de la diferencia en un estado similar a la ebriedad, contemplándolo como una masa de imágenes sensoriales (Dávila Martín, 2008, pp. 6-7).

Con respecto a la escritura interior, es claro que Platón la privilegia o le da legitimidad en comparación con la escritura en sentido gráfico porque ésta se define por su silencio y repetición, en tanto que la interior, en palabras de Emilio Lledó, “metaforiza el proceso de una pedagogía esencial donde el saber adquiere su sustancia. Escribir en el alma es hacer discurrir el pensamiento por esa palabra interior que lo alimenta” (2000, p. 121).

En el *Filebo* 38e11-39c1, Sócrates le explica a Protarco que la fantasía y la memoria (el recuerdo) son las encargadas de hacer esa escritura interior imprimiendo en el alma, a la manera en que opera un pintor⁹⁴, las imágenes de lo dicho, con la posibilidad que hay implícita en esa reproducción tanto de ser fiel a la verdad como de incurrir en la falsedad. En este pasaje la fantasía no queda claramente delimitada de la sensación y de la opinión, y más bien pareciera que tiene un papel importante en la configuración de ambas.

Con respecto al recuerdo, no es casualidad que, en el mismo *Fedro*, donde se aborda el problema de la escritura y el peligro que ella representa para la memoria, Platón haga una exposición pormenorizada acerca de la posibilidad de la reminiscencia (*anamnesis*) como un re-conocimiento de las ideas contempladas por el alma antes de su vinculación con el cuerpo. Este planteamiento es reforzado de la mano del contexto en el que ocurre (la inminente muerte de Sócrates) en el *Fedón* 72e1-78b3.

Con base en todo lo anterior, se podría pensar que la fantasía tiene un papel menor en Platón porque “es meramente una opinión proveniente de la sensación” (Serés, 1994, p. 207), y que, en cambio, en la memoria radica la capacidad auténtica del conocimiento puesto que ella, a través de la dialéctica, es la que reconoce en las impresiones del alma aquellas verdades eternas que ésta ya ha contemplado.

Sin embargo, teniendo en cuenta que el conocimiento no se adquiere contemplando las ideas directamente porque ello cegaría (*Phd.* 99d5-100a9), sino sólo las imágenes de ellas presentes en el lenguaje y en última instancia en el alma humana (mediante la conversación que ella tiene consigo misma), la importancia de la imagen, con toda la posibilidad de errar

⁹⁴ El que la aprehensión de lo real se dé por medio de la imaginación y la memoria es tematizado contemporáneamente por Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*. Desde su análisis fenomenológico del espacio, entendido como el horizonte en el que se nos dan las cosas y, en consecuencia, como el medio en el que construimos nuestra realidad, Bachelard defiende que imagen y recuerdo son inseparables porque, de hecho, “el recuerdo acontece en el campo de lo imaginario” (Lopera Gómez, 2013, p. 104). Esto quiere decir que recordar implica imaginar; e imaginar es evocar de nuevo esa presentación efímera del espacio que fue memorable para nosotros y que después adquirió la categoría de signo.

Esta efimeridad inicial de la imagen/recuerdo implica que el espacio de lo real se va creando mediante fragmentos inconexos, los cuales conservan el énfasis que determina su modo de re-presentarse; pero también que este modo cambia cuando un fragmento se pone en relación con otros. El patrón de lo memorable no es fijo sino provisional y sujeto a actualización.

Desde el punto de vista de la consciencia, las imágenes-recuerdos son, pues, variables, se transforman. Además, son previos al signo y, por ende, a la palabra. Esto último es relevante porque pone de relieve la inmediatez y la libertad con la que se manifiestan en la vida anímica estos elementos, sin que ello implique que tengan un impacto o importancia menor. Más bien todo lo contrario: son el fundamento del existir en el mundo.

que trae consigo, así como de la fantasía, que ayuda en la creación de la *doxa*, es capital para Platón⁹⁵.

En Aristóteles lo relativo a la fantasía y la memoria se encuentra principalmente en *De anima*, III, 3 y en el estudio *De la memoria y la reminiscencia* presente en los *Parva naturalia*. Respecto a ellas, tanto independientemente como en conjunto, Aristóteles da unas definiciones primarias a partir de las cuales surgen lecturas interesantes.

Para Aristóteles la fantasía y la memoria son diferentes, pero brotan del mismo lugar del alma (*Mem.* 449b-450a23). La fantasía crea y reproduce ficciones porque es capaz de independizarse de lo ocurrido (*de An.* 427b20-25). La memoria, por el contrario, no puede separarse del pasado. En consecuencia, la memoria, la sensación y la fantasía corresponden a determinaciones temporales hechas por el alma, donde a la memoria le corresponde el pasado, a la sensación el presente y a la fantasía el futuro o la atemporalidad⁹⁶.

La fantasía y la memoria son afecciones corporales porque el alma es inseparable del cuerpo (*Somn. Vig.* 453a-b). A pesar de esto, pudiera pensarse que Aristóteles cae en la misma ambigüedad que Platón y que confunde, en cierta medida, la imaginación con la percepción. Sin embargo, como apunta Pineda Rivera (2016) siguiendo a Nussbaum, la *phantasia* aristotélica es capaz de realizar una “interpretación” de aquello que se le aparece en ciertos casos, dando lugar a posibles errores (p. 146). Según este intérprete, ella media entre la sensibilidad y el intelecto asumiendo multitud de roles cognitivos tal como se aprecia en los capítulos séptimo y octavo del libro III de *De anima*.

⁹⁵ En diálogos como el Teeteto o el Menón, queda claro que el punto de partida hacia el conocimiento es la *doxa*. Mediante el ejercicio mayéutico ésta llega a descubrirse como tal, es decir como mera opinión o imagen y no como verdad. Cuando la *doxa* aún no se sabe tal y se considera verdad no es posible la reminiscencia o el recuerdo de las verdades del alma. Con respecto a la memoria en estos diálogos, se la compara con una tablilla de cera (*Teet.* 191d-197c) o con una jaula (*Teet.* 197c-200c) en la que se van encerrando los conocimientos adquiridos. La memoria es el conjunto de conocimientos adquiridos por el alma no sólo en esta vida sino en las otras (*Menón* 81c5-e). Pero el recuerdo de tales conocimientos sólo se da cuando se busca el camino para reproducirlos abandonando los presupuestos que se tienen al respecto (84a-d).

⁹⁶ Teniendo en cuenta la definición del tiempo en *Física* 219b1-2, según la cual éste es “el número del movimiento según el antes y el después”, podrían pensarse la memoria y la imaginación como movimientos tensionales del alma que se despliegan desde el ahora de la percepción haciendo cuantificable el flujo interno de experiencias, lo cual da origen al tiempo. Compárese esto con la *intentio* y la *distentio* agustinianas del libro XI de las *Confesiones*.

En efecto, en dichos capítulos hay un punto de quiebre con respecto a la fantasía que ha llevado a ciertos intérpretes, como Castoriadis⁹⁷ por ejemplo, a afirmar que Aristóteles descubrió mucho antes que Kant las facetas empírica y trascendental de la imaginación. En Aristóteles, sin embargo, habría que hablar de la división tripartita entre la fantasía sensitiva, la imaginación propiamente dicha y la fantasía racional (*de An.* 433b29), en la cual las dos primeras son comunes al hombre y los otros animales (dado que involucran, en un nivel muy básico, el reconocimiento y la combinación de las imágenes de cosas percibidas o creadas espontáneamente en estados como el sueño), mientras que la última es sólo propia del hombre e interviene en procesos suyos como el hablar, el deliberar o el actuar.

Con respecto a la fantasía de tipo racional (*logistiké/bouletiké*), Aristóteles afirma en *de An.* 432a10-14 que todo conocimiento se da a través de imágenes. También en *de An.* 433b27-31 se dice que la imaginación media el pensamiento, el juicio, la acción y el deseo. Así, la imaginación permea todas las esferas del alma e incluso determina el sentido de ésta en sus acciones. Es tal el influjo de la fantasía sobre la acción, que Carbonell (2013a) sostiene que es la fantasía la que configura el objeto de deseo que posibilita el razonamiento práctico.

Esta intérprete acude a varios pasajes de la *Ética a Nicómaco* (*EN* 1114a32-b3; 1144a29-35;) para señalar un nuevo matiz del componente temporal de la imaginación: ésta dota la vida humana de unidad dirigiéndola a un fin práctico y en consecuencia le da un sentido futuro para realizarse. Gracias a la fantasía, lo que se desea aparece como un otro que se ve como si fuera propio, de modo que mediante su persecución se garantiza la identidad. El alma, en este sentido, se define por el despliegue de su potencia (Carbonell Fernández, 2013a, p. 158). La fantasía configura la acción humana dándole un sentido porque interviene en “la deliberación acerca de lo que puede ser de otra manera” (García del Castillo, 1990, p. 24). De este modo, la fantasía también introduce la posibilidad de errar y ello favorece la realización de la potencia humana. Por lo tanto, puede afirmarse que, tanto para Platón como

⁹⁷ Aludimos en concreto al apartado “El descubrimiento de la imaginación” presente en su obra *Los dominios del hombre*. Este estudioso de la filosofía política plantea cuestiones muy interesantes en dicha obra con respecto al papel del imaginario en las sociedades. Castoriadis (2005) afirma que las sociedades se construyen con base en ideas o significaciones imaginarias que son creadas desde el interior de ella en ciertos puntos de la historia. Estas significaciones no son lógicas y por tanto los saltos socioculturales que producen no pueden explicarse, sino cuando mucho dilucidarse. Todas las demás construcciones o presupuestos confluyen en el “magma” de la significación imaginaria: los conceptos, las representaciones e incluso las emociones predominantes en la época. Esto opera de esa manera porque, según este autor, la imaginación es radical, es decir es capaz de crear una infinitud de representaciones que abarcan tanto la psique como la colectividad.

para Aristóteles, la fantasía introduce la separación epistémica entre verdad y falsedad que hace posible la búsqueda de la verdad: sin capacidad de errar no habría ni filosofía teórica ni una motivación para actuar en el terreno de lo práctico conforme a la razón.

Antes de concluir este inciso se hará un recorrido por las tematizaciones inmediatamente posteriores al periodo clásico para mostrar cómo se alteró nuevamente el sentido de la imagen, con base en la recepción de las facultades de la imaginación y la memoria que hicieron distintos pensadores desde la patrística hasta el Renacimiento.

Agustín de Hipona y Tomás de Aquino, por su orientación cristiana introducen elementos nuevos en su lectura de Platón y Aristóteles. Cabe también mencionar también aquí la influencia que Plotino⁹⁸ tuvo en el pensamiento de estos primeros filósofos cristianos.

Agustín reelabora la distinción neoplatónica entre el alma del mundo y el alma individual, identificándolas con el alma y el espíritu. El alma es la interioridad del hombre que, como había dicho la tradición, es la sede del pensamiento y recepción de las cosas corpóreas. El espíritu, por otra parte, es la parte del alma que está en contacto directo con los misterios de Dios.

Así las cosas, la fantasía y la memoria tendrían papeles distintos dependiendo de si los contenidos que involucran son humanos o divinos. Agustín afirma, por ejemplo, que hay cosas que están en su interior sin haber pasado por los sentidos, razón por la cual estos “recuerdos” no constituyen una memoria del alma sino una de tipo espiritual (*Confesiones* X, 10, 17).

En *Confesiones*, Agustín expone fecundos planteamientos acerca de la memoria del alma y su papel en el conocimiento. Para él, la memoria está ligada a la experiencia del tiempo. Ella es el despliegue de toda la vida misma y al contemplarla se horroriza: “multiplicidad infinita

⁹⁸ Bergson hace una pormenorizada exposición de Plotino en sus conferencias en el Collège de France (1902-1903). Para el francés, el filósofo neoplatónico fue el primero que relacionó el alma con el tiempo y con ello abrió las puertas para pensar la duración desde ella misma. Aunque la tradición lo olvidó, él fue el primero (antes que Agustín) en esbozar una “teoría de la conciencia” (2018, p. 221). Lo que hizo Plotino fue relacionar el tiempo con la actividad interna a partir del concepto de Alma del mundo.

En su sistema filosófico, que explicaba el mundo como un descenso desde la eternidad del Uno inteligible hasta el devenir del mundo físico, el Alma guarda un lugar intermedio entre el *voûç* o inteligencia y el mundo. Ella se define como puro movimiento o actividad que tiende simultáneamente hacia la unidad y hacia la dispersión pero que no logra llegar plenamente a ninguna, por lo que se divide en muchas almas individuales. El Alma, es pues una fuerza o tensión que, aunque carente de reflexión, anima y despliega todos los seres impulsándolos a lo sensible pero posibilitándoles también el retorno hacia lo Uno (Cfr. *Enéada* III, 7).

y profunda. Y esto es el alma y esto soy yo mismo [...] ¿Qué naturaleza soy? Vida varia y multiforme y sobremanera inmensa” (1947, p. 413). No obstante, ese discurrir de lo vivido deja de aterrar en cierto punto porque también se proyecta como esperanza (Cfr. Laín Entralgo, 1954).

Agustín da otras apreciaciones clave en la *Carta 7* cuando establece la diferencia entre imaginación e inteligencia y en *De musica* (VI, 8, 21; 11, 32) al analizar la configuración del sentido en actos secuenciales. En estos pasajes da cuenta de cómo la memoria opera junto con la imaginación, con el fin de anticipar y completar una experiencia presente: el alma conoce porque por medio de la memoria retiene el pasado y por medio de la imaginación es capaz de proyectarse hacia un fin para captar los fenómenos como unidades de sentido.

Esto se evidencia en el acto de enumerar o al escuchar una melodía o las sílabas de una palabra. Por eso, la imaginación y la memoria abren una duración “que hace de la vida humana un permanente empuje hacia adelante” (Rodríguez Neira, 1971, p. 392). En su conjunción se da la experiencia del tiempo y se configura la noción de totalidad, mediante la cual se garantiza el entendimiento del lenguaje y se articula la noción del yo.

En San Juan de la Cruz también aparecen dos memorias análogas a las que plantea Agustín, es decir, una del alma en la que se mezclan cosas sensibles con incorpóreas, y una de tipo místico que se deriva de la parte intelectual del alma, pero que conserva y reproduce entidades sobrenaturales carentes de imagen (Wilhelmsen, 1990, pp. 143-145). San Juan defiende que estas dos memorias posibilitan la temporalidad del hombre y la trascendencia de la misma.

En este punto, la imaginación y la memoria comienzan a ser importantes para un conocimiento místico. Walerich (2015) sigue toda esta transición, que no sólo se hizo evidente en el pensamiento cristiano más aceptado y difundido, sino que influyó tras bambalinas sobre corrientes de corte más hermético desde Pseudo Dionisio Areopagita hasta personajes como Giordano Bruno⁹⁹.

⁹⁹ Este estrecho vínculo entre memoria e imaginación o fantasía se extiende mucho más allá de la obra de Platón y Aristóteles, llegando incluso a convertirse en el pilar que sostuvo la modernidad gracias a la tradición hermética. Pensadores del medioevo como Raimundo Lulio y especialmente Giordano Bruno (considérese por ejemplo *Las sombras de las ideas*), intentaron aprovechar estas facultades de cara a obtener un conocimiento de todas las cosas, con lo cual contribuyeron a dar las primeras formulaciones de lo que más tarde sería el método científico.

Ahondar en esto desbordaría los límites de este trabajo, pero, al respecto, destacamos de momento el trato que le dio a ambas facultades la tradición mágico-hermética, desde la cual ambas eran claves para elaborar una teoría de los afectos. Es decir, para aquella tradición, la memoria y la imaginación eran facultades que le permitían al hombre participar del mundo divino y a la vez materializar intenciones de carácter mágico en forma

Para esta tradición metafísico-mística, la imaginación tiene un papel muy complejo porque es la conexión entre lo interior y lo exterior por medio tanto del símbolo como del éxtasis o arrebatado que desborda al individuo por gracia de Dios. En el marco de esta teología mística, la memoria y la imaginación, ante el quiebre del pensamiento en el instante del éxtasis, hacen las veces de receptoras de la revelación y de organizadoras de la misma:

En la revelación profética Dios ordena las imágenes (*species imaginariae*) recibidas de la experiencia sensual, para enseñar la verdad que quiere revelar. Cuando la visión de la esencia divina pasa, el ser humano no es capaz de recordar esa estructura, se conservan en él únicamente algunas imágenes inteligibles fragmentarias y desordenadas: letras parciales y dispersas de las palabras secretas. Le queda, pues, un intento de traducirlas en imágenes nuevas, formadas de las imágenes conocidas y de las que se han conservado en él después de la visión. (Walerich, 2015, p. 138)

En esta instancia se aprecia claramente que la imagen deja de ser algo cambiante y vinculado a la materialidad para adquirir un sesgo de eternidad mediante el cual el hombre puede aproximarse más a lo divino, ganando atributos especiales de esta esfera tales como la creación de realidades (por medio de la imaginación), un conocimiento casi que ilimitado (potenciado con ayuda de la mnemotecnica) y hasta la posibilidad de regresar a la vida después de la muerte¹⁰⁰.

de símbolos, así como despertar los sentimientos que son otra forma de conocimiento. Eran pues, potencias capaces de mover emociones, canalizar deseos y crear con ellos vínculos entre las cosas del mundo, los cuales le servían al intelecto para retornar a la Unidad primigenia. Así, la creación de imágenes por medio de la imaginación y su organización por medio del arte de la memoria, le permitirían al alma regresar a lo Uno y plasmarlo en la materialidad, dado que “las imágenes internas de las cosas están más cerca de la realidad, son menos opacas a la luz de lo que lo son las propias cosas del mundo externo” (Yates, 2005, p. 253).

¹⁰⁰ En las sociedades mágico-herméticas estaba ampliamente extendida la creencia de que las imágenes y los recuerdos acumulados podían guiar el alma del difunto de nuevo a la vida, si sabían cómo utilizarse. De ahí la importancia de memorizar ciertos símbolos o “sigilos”, no sólo para entablar contacto con entidades sobrenaturales sino para codificar en forma de imágenes los conocimientos adquiridos en vida.

Pero esto no era algo reservado sólo a las especulaciones de tipo metafísico, sino que, por el contrario, tenía repercusiones en todas las esferas de la vida. Por ejemplo, en el Renacimiento se discutieron los postulados platónicos relacionados con las técnicas figurativa y simulativa presentes en el *Sofista* de Platón más allá de lo esotérico. Estas discusiones en torno al papel de la imaginación en el conocimiento no sólo permearon la religión y la superstición sino campos tan diversos como la psicología de los afectos, la crítica literaria y la forma de entender y hacer poesía por parte de autores como Torquato Tasso (Cfr. Giglioni, 2010).

Fuera de Italia, en Inglaterra, por ejemplo, intelectuales como Bacon y Milton establecieron diferencias entre la escritura, la imagen y la traza de símbolos en relación con la manera en que estos medios almacenaban la memoria. En el mayor de los casos beneficiaron la escritura metódica y razonada porque según ellos era más legible y con ello hacía más transparente el sentido que se quería transmitir, de modo que éste adquiría una

2.3.2. Primacía de la visión en Occidente. Decadencia de la imagen y cultura del ícono

“He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy
excluido”

*Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso, Las imágenes*¹⁰¹

Este apartado se ocupará en detalle de la decadencia de la imagen desde el ámbito cultural-estético, teniendo en cuenta el anclaje que desde siempre la ha unido a la visión a pesar de los cambios de sentido que ha ido teniendo.

Para hacerlo, primero, se dará cuenta de la transición que se efectuó al interior de ella por su relación con el conocimiento y, segundo, se explorará desde posturas actuales de la semiótica. Todo ello para demostrar finalmente que la imagen tal como se entiende actualmente posee una condición totalmente ajena a la mito-poética, y que esto es algo que no había ocurrido ni siquiera durante su vinculación al proceso epistémico.

auténtica perdurabilidad. La imagen, en cambio, se consideraba turbia y distorsionante de la memoria debido a su vínculo con los afectos. En este contexto, la imagen excede el lenguaje y, en esta medida, da lugar a la pérdida de información (Cfr. Assmann, 1999, pp. 218-221).

¹⁰¹ Cita tomada de Barthes, Roland. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI, p. 112.

La *phantasia* y el *eidos*, desde su acuñación en el lenguaje, fueron términos ligados a la visión¹⁰² al punto de ser casi indiscernibles sus sentidos¹⁰³. El *eidos*, a pesar de ser la visión conjunta que resultaba como correlato de un encuentro, se fue volviendo cada vez más abstracto y distante corporalmente debido al cambio en la concepción del *ver*.

De una visión que ponía su énfasis en el acto del que emergió, y que por tanto significaba encontrarse con lo desconocido o invisible (ἄιδης)¹⁰⁴ de la propia existencia e intentar

¹⁰² Aunque desde los enfoques críticos y genealógicos la visualidad se ha entendido usualmente como una facultad a la que no le gusta “ensuciarse”, es decir, que se separa de lo real y sólo lo observa desde la lejanía para juzgarlo sin ningún contacto, también hay que reivindicarla haciendo hincapié en lo que significa la auténtica visión.

Merleau-Ponty (1986) da cuenta de ella analizando fenomenológicamente la pintura. La visión no se desapega nunca del cuerpo, sino que es una experiencia que se da desde el mismo, la cual abre a la otredad de una forma dual: el cuerpo es a la vez vidente y es visible. Ver es similar al tacto en este sentido (ibid., p. 16). Esta duplicidad del sentido de la vista introduce el motivo fundamental de lo imaginario, porque de inmediato el cuerpo vidente se hace consciente del juego entre el adentro y el afuera que dota a aquello que está presente ante sus ojos de una ausencia. Se sabe incapaz de aprehenderlo y ello mueve su imaginación (ibid., p. 20). Merleau-Ponty concluye que “la visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y a un pequeño mundo privado. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo” (ibid., p. 32).

Con base en lo anterior, las imágenes o remanentes de la percepción que se hallan presentes tanto en la imaginación como en la memoria están determinados por la corporalidad. Los recuerdos o fantasías involucran un cambio de actitud que afecta toda nueva aparición y su significado, no sólo desde el punto de vista de los instintos, emociones, motivaciones y posibilidades inmediatas de acción del cuerpo, sino también desde la temporalidad que éste constituye a partir de sus vivencias (Cfr. Merleau-Ponty, 1993, pp. 197-198).

El que las facultades de la imaginación y la memoria respondan a la corporalidad porque sus contenidos adquieren sentido a partir de la experiencia del cuerpo, es un planteamiento que brinda muchas posibilidades a la lectura de la *Eneida* que aquí se está proponiendo. Pero en nuestra propuesta, como se verá, es necesario pensar también cómo el cuerpo se ve afectado por los contenidos de dichas facultades.

¹⁰³ φαντασία es un término que significa hacer visible algo poniendo luz sobre ello, de lo cual se derivan las acepciones comunes de apariencia o aparecer ante la mirada, así como las de percepción o impresión. El término εἶδος es un participio de la declinación εἶδω relacionada con los verbos εἶδον/εἶδομαι que significan ver o aparecer. Ambos verbos, a su vez, están estrechamente relacionados con el verbo οἶδα, el cual significa saber. De lo cual, εἶδος significa “aquello que es visto” es decir la forma, la silueta o la figura de algo; es lo que aparece a la visión.

Sin embargo, apelando a la gama de sentidos de εἶδον se obtiene algo interesante para apoyar nuestra tesis. Εἶδον abarca una doble concepción de la visión, pues, puede usarse en un sentido débil del ver como contemplar inintencionalmente, pero también en un sentido fuerte que implica observar y dirigir la mirada hacia alguien con quien uno se encuentra o se reúne. En este último caso el “ver” también se extiende a la interacción con ese alguien porque a través de la experiencia que resulta de hablar con él se configura una visión suya. Este es el sentido que nos interesa y del que partimos para argumentar lo que sigue. Cfr. Henry George Liddell, Robert Scott. (1901). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

¹⁰⁴ Aquí se reinterpreta la etimología de Hades en el sentido de “invisible” tratándola en conjunción con uno de sus epítetos, a saber, “El recolector/encontrador de almas”. Más que por la referencia al casco de invisibilidad que le dieron los Cíclopes durante la Titanomaquia, el Hades se toma en este trabajo como ese aspecto o lugar oculto de la realidad en el que se hallan los fantasmas o imágenes que están más allá del tiempo. Teniendo en cuenta lo que pasa en la *Eneida* VI, el Hades o Inframundo es un espacio que, aunque oculto y oscuro, está lleno de riqueza porque sirve como punto de encuentro con otras realidades, a las cuales debe atenderse si se quiere trascender el mero presente.

Al respecto, y recordando que tanto los chamanes de los pueblos primitivos como el dios Saturno a menudo se representaban cubiertos por un velo, resaltamos uno de los nombres dados a Hades entre los mesenios y que

descifrarlo dándole un sentido propio para hacerlo visible, se pasa a la identificación impersonal de un “algo especial” oculto en cosas concretas¹⁰⁵.

“Lo visto”, así mal entendido, ya está dado incluso sin que nadie lo *vea* y posee un sentido en virtud de sí mismo, al cual su descubridor deberá acoplarse. Pero, de ser así, en realidad no se descubriría nada; de llegar a identificar tal sentido, si mucho se obtendría una información trivial que bien podría pasar a olvidarse de inmediato.

Lo “visto”, ligado en cambio a esa acción originaria de ir en busca del encuentro con un Otro sin rostro, es, adaptando una apreciación del *Libro de las quimeras* de Cioran, la pura posibilidad sobrecogedora de morir y de alegrarse por ello debido a la singularidad que se va consolidando cada vez al interior de la infinitud de promesas de sentido abiertas con su constante llamado. *Ver* es descubrir; y descubrir es encontrar algo desconocido y hacerlo familiar de un modo espontáneo, sin preconcepciones. *Ver* también pone la propia vida en juego; implica un morir del yo para que eso otro sea.

Lo cierto es que el *ver* dejó de ser eso, un acto completamente libre y espontáneo, y se convirtió en una esencia identificable -en ocasiones por todos en virtud sea de ciertas técnicas o de un sentimiento que al principio compartieron unos cuantos y que luego terminó por aceptarse culturalmente- en seres, objetos, lugares, fuerzas, tótems, ídolos-dioses¹⁰⁶, estados

llegó hasta Roma. Entre estas gentes se le llamaba Ophiaus, que significaba “El ciego”. Más tarde, invocando este nombre, se le consagraban a Plutón los Augures (es decir los sacerdotes encargados de las labores de adivinación) al momento de privarlos de la vista inmediatamente después de su nacimiento. Cfr. Murray, John. (1833). *A Classical Manual, being a Mythological, Historical and Geographical Commentary on Pope's Homer, and Dryden's Aeneid of Virgil with a Copious Index*. Londres: Albemarle Street, p. 6.

¹⁰⁵ Llamamos aquí la atención sobre algo importante, teniendo en cuenta la postura de Heidegger en su conferencia *La época de la imagen del mundo*. Heidegger considera que el mundo deviene imagen, entendida como representación, con el advenimiento del sujeto cartesiano, el cual condiciona el aparecer de lo real desde los patrones que le impone desde su subjetividad. En esta medida, la imagen es una reducción del ser que tiene en consideración sólo aquella parte de lo real que el sujeto puede representar y contemplar a cierta distancia, como un cuadro, con el fin de entenderla o explicarla. La imagen, entendida así, es una reproducción humana que conlleva una imposición sobre el ser para que se adecúe a lo ente (Cfr. Heidegger, 1958, pp. 278-280).

En este trabajo sin duda entendemos la imagen desde su estrecha relación con el actuar humano: la imagen no es nada por sí misma sino sólo en la medida en que el hombre, de acuerdo con sus posibilidades, actúa en el mundo e intenta descubrir un sentido en él haciéndolo, realizándolo. Así, la imagen puede entenderse como creación humana, pero no en un sentido impositivo para con lo real. Este descubrir y al mismo tiempo hacer el sentido, se da desde la acción espontánea del hombre y no desde un ejercicio racional que él haga previamente a fin de delimitar los fundamentos o condiciones de aparición de dicho sentido. Puede decirse entonces que la imagen se actúa, se siente, y sólo así se revela; se *ve* sin conocerse, sin que la razón ni ningún otro medio pueda anticiparla o retenerla. La imagen que nos interesa está hecha, a la vez, del hombre y de lo Otro que él.

¹⁰⁶ La tensión entre lugares, fuerzas y dioses aparece en la *Iliada* XV, 185-200, donde Poseidón da cuenta de la repartición de los lugares del cosmos que corresponde a cada uno de los hijos de Cronos después de la caída de los Titanes. Él deja claro que cada dios tiene un lugar para efectuar su dominio sobre el cosmos y no puede traspasarlo. A la luz de esto, los dioses podrían ser considerados como lugares.

del alma, ideas y finalmente en la razón¹⁰⁷. En todas estas transiciones se aprecia el progresivo alejamiento de la imagen¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Aprovechamos este punto para hacer referencia al *eidos* como forma lógica en Platón y a la onto-teología aristotélica en la cual la primera causa corresponde al *logos* o pensamiento puro caracterizado por la unidad y la inmovilidad. Según Aristóteles (*Ph.* VIII, 5-6; *Metaph.* XII, 6-7) esta entidad primera o Dios es la responsable de mover y ordenar todo lo existente haciendo que a cada elemento y *eidos* le corresponda un sustrato, lugar o movimiento al interior del cosmos (Cfr. *Cael.* I, 5-12).

Conviene hacer unas pocas precisiones adicionales al *eidos* como idea y substancia. Si bien se cree que las ideas platónicas son esencias inmutables, a partir de diálogos como el *Sofista* o el *Parménides*, se pueden entender como como predicados o géneros que van variando en su interacción con los otros. Así, las ideas no sólo participan del mundo sensible sino que tienen ciertos lugares lógicos, los cuales chocan entre sí, por lo que para definir el ser de algo hay que dilucidar las relaciones existentes entre los géneros que involucra siguiendo los métodos de la *diáiresis* y *synagogé*.

Las ideas están en el lenguaje y de allí la importancia del diálogo para esclarecerlas. El lenguaje permite disminuir la brecha entre ideas y cosas, y darles una realidad común a ambas. De esto se da cuenta perfectamente Platón en el *Sofista* y, aprovechando ese papel mediador del lenguaje, pone las relaciones entre las ideas a la base de su ontología. El gran avance de Platón en el *Sofista* es definir el ser, el fundamento de la ontología, como un género que determina la posibilidad que tienen de comunicarse entre sí las otras ideas.

En *Soph.* 251e9 se define el ser como δύναμις κοινώνιας, es decir como potencia de comunicación. El ser necesariamente es diferente de las otras ideas: es la pura posibilidad de relación y de afectación mutua entre éstas por lo cual no tiene una existencia independiente. De modo que, si “ser es comunicar, aquello que no comunica... No existe” (Cordero, 2014, p. 155). Platón descubrió en estos diálogos tardíos que identificar el ser con una forma específica impide la comunicación de ella con las demás y no da cuenta, por tanto, de la conexión pensamiento-lenguaje.

En cuanto a Aristóteles, vale la pena resaltar la valiosa distinción que hace entre σχῆμα, μορφή y εἶδος. En español todas podrían traducirse como “forma” en algún sentido, pero en el contexto de la *Metafísica* deben matizarse. La primera (σχῆμα) puede encontrar una traducción más precisa como “figura” dado que se refiere a la geometría particular que tiene el contorno de una cosa, es decir, indica si su forma es triangular, circular, etc. La segunda (μορφή) alude a una forma que implica materialidad, por lo que es entonces el límite de un cuerpo, el cual muestra la organización o distribución de su materia. La última (εἶδος) es lo que algo es en sí mismo. El εἶδος es identificable con la substancia (οὐσία) porque es la primera determinación ontológica. Este tipo de forma es la que puede entenderse como sujeto (ὑποκείμενον) primero si se piensa desde la *Metafísica*.

El εἶδος puede entenderse desde dos perspectivas que conducen a ontologías diferentes: desde *Categorías* o desde *Metafísica*. La forma vista desde la predicación (*Categorías*) se corresponde con un universal que se dice de un particular. Ese particular ya está determinado materialmente y por eso se constituye como el sujeto de la oración. Aquí la materia es lo que tiene prioridad. Por eso, este sujeto contiene de por sí todos los predicados de las demás categorías.

En *Metafísica*, por el contrario, el εἶδος alude a algo de entrada particular a lo que le corresponde la propiedad de ser único: esto es, no está unido a nada más. Según algunos intérpretes, “la forma es el sentido primero de sustancia” (Carbonell Fernández, 2013, p. 50). Esto quiere decir que la substancia es anterior a la materia –la cual es indeterminada según *Metafísica Z,4*, dicho sea de paso- y causa de ella, por lo que sería sujeto; y como la forma se corresponde primeramente con la substancia, entonces la forma sería sujeto.

Resumiendo, para Aristóteles, la forma no es algo que se comparta por varias cosas. Sólo en el ámbito lógico se universaliza y queda entonces caracterizada como especie, o según *Tópicos*, como el enunciado que da la definición de algo. Desde el punto de vista ontológico puede considerarse la forma sin ninguna otra cosa, incluso sin materia. Podemos decir, contrastando con *Categorías*, que la materia sólo importa al ámbito epistemológico. Pero esa forma pura es lo determinante a nivel de la realidad porque es la que otorga individuación (el “qué es”) y movimiento al ente.

¹⁰⁸ Estos estadios que identificamos no deben tomarse con tanta seriedad porque, ni refieren a grados definitivos de verdad que se van perdiendo, ni corresponden a periodos históricos que puedan situarse, con calendario en mano, en algún momento concreto del pasado.

Respecto a lo primero, se aprecia una degradación de la imagen, pero es sólo si se compara con su sentido inicial y se obvia por un instante el hecho de que tal sentido sigue presente en su integridad a pesar de esas

Ahora bien, incluso en el último avatar de la imagen mencionado (la razón como sentido de todo) se podrán rastrear después, hasta cierto punto, algunas de sus reminiscencias originarias de la mano de la especulación filosófica.

Sin embargo, la imagen perderá su rastro definitivamente al interior de la técnica para devenir en un mero producto mercantil. A partir de ahí, de ella ya no quedará más que un punto en el

transformaciones. Esos movimientos no le quitan nada; es más, dan cuenta de las diversas formas en las que el hombre se ha aproximado a la imagen o, como se ha llamado también, a lo sagrado.

Un pequeño paréntesis al respecto de estos términos: dejamos claro que nos resistimos con firmeza a llamar o caracterizar como “sagrado” aquello a lo cual nos referimos en este trabajo porque, debido a la carga que asumió ese término, de inmediato hace pensar que se trata de algo especial, como un tesoro que hay que guardar o como algo tan sublime que define como insolente y transgresor cualquier intento por contactarlo.

La *imagen*, por el contrario, muestra y se muestra sin reservas a todos los seres; siempre está expuesta y por eso precisamente la llamamos imagen. El hecho de que se comunique desde la ausencia no le implica de ningún modo debilidad o fragilidad; ella no necesita que nada ni nadie la proteja. Tampoco nosotros deberíamos tratar de protegernos de ella porque nada puede apartarnos de su influjo. *Imagen* es lo que vemos y nos ve cuando simplemente *vemos*. Es lo inevitable de la realidad desnuda. No es más; no requiere ni teologías ni místicas.

Retomando el hilo de la nota, podría haber entonces estadios diferentes, tener otros nombres o ser más o menos de los que se mencionan aquí. Únicamente se está tratando de mostrar que la imagen se ha transformado y lo seguirá haciendo. El único punto de quiebre que vale la pena resaltar es, como se verá en lo siguiente, cuando la imagen se vuelve mercancía. Eso marca un antes y un después en la imagen que es crucial desde el punto de vista de nosotros como humanidad. Pero ni aun eso logra afectar la imagen como tal porque, desde que haya seres existiendo, estará presente en ellos mostrándose y mostrándoles el camino al que los arroja cada una de sus acciones.

Con respecto a lo segundo, tal cosa ocurre porque el análisis se está haciendo desde la perspectiva de la imagen como tal y no desde una historiografía suya que pueda hacerse con ayuda de fuentes antropológicas, arqueológicas, sociológicas, etc. Para ilustrar lo que estamos diciendo, piénsese, por ejemplo, en el despliegue de las figuras de la conciencia que Hegel presenta en su *Fenomenología del espíritu*.

En dicha obra, Hegel está dando cuenta de los movimientos de la conciencia y no de periodos históricos concretos. Lo que describe primordialmente es el camino de la conciencia o espíritu hacia la filosofía, con todas las transformaciones a las que éste es “obligado” a que asuma en dicho proceso. Si cae en cierta caracterización, porque también lo hace, de periodos históricos o de corrientes de pensamiento situables en ciertos momentos, es porque la conciencia es, por sí misma, histórica. Ella se efectúa en la historia, y plasma allí sus avances y retrocesos. La historia cronológica se deriva de la historia del pensamiento porque él es necesariamente histórico (en el sentido en que Hegel entiende la historia). Por lo tanto, sus figuras aparecen con ropajes históricos que hacen pensar en ciertos momentos precisos, pero ello no significa que puedan restringirse a alguno en particular. Ningún individuo o grupo de individuos pensó alguna vez como la certeza sensible o como la autoconciencia; y, sin embargo, la humanidad ha vivido los presupuestos que éstas conllevan toda vez que ha emprendido el camino del saber.

Este trabajo se enfrenta a algo similar: la existencia por sí misma es *imaginaria* e histórica, por lo cual los avatares de la imagen no se pueden identificar ni en individuos concretos, ni en momentos tales como el Neolítico o la Modernidad. No sería justo ni prudente encasillar algunas de ellas en el uno y otras en el otro, así se puedan establecer relaciones o encontrar afinidades con base en los presupuestos y conocimientos que tenemos. Siempre que exista el hombre, todas esas formas de aproximación, con las acciones que ellas involucran, convergirán de algún modo; se hallarán realizadas o latentes junto a otras que puede que incluso ni lleguemos a conocer.

La imagen es un entramado de procesos existenciales que siempre se están dando. Nadie ha visto nunca la imagen como tal, aunque todos seamos debido a su presencia en nuestro existir y lo reconozcamos en mayor o menor medida. Tal presencia, el sentido inexpresable que comporta, no se encuentra en algo en especial. Eso lo alcanza a intuir cada ser desde su existencia, pero al pensarla surge la necesidad de identificarla con algo, así sea provisionalmente. La línea de decadencia progresiva que se propone es, pues, más bien un recurso provisional para decir algo de la imagen en vez de sucumbir simplemente en su silencio.

horizonte que no valdrá la pena ni determinar porque su extrañeza se naturalizó por completo. La imagen, en toda primera aproximación, siempre se ha sentido imbuida de cierta lejanía porque es inabarcable, pero en la época de la mercancía se cegaron los “ojos” para verla, los caminos para aproximársele, el interés que suscitaba... Se alejó de verdad y su infinitud ya no nos dice nada.

La lejanía originaria de lo Otro hizo que la amplitud original del término “ver” se sedimentara sólo en el sentido de lo meramente visual. Como forma de acercar lo distante con lo cual no había un encuentro directo, surgió paulatinamente el ocular-centrismo¹⁰⁹. De la mano suya, la “ausencia” de la imagen se empezó a compensar con un desborde de materialidad.

A medida que la imagen se destierra, la actitud natural¹¹⁰ o espontánea del hombre adquiere una disposición que raya en lo voyerista, a causa de la cual también la fantasía y la memoria

¹⁰⁹ Este término se toma como un guiño hacia Nietzsche. Según Galparsoro (2014), Nietzsche fue de los pensadores más críticos acerca de la vinculación entre la racionalidad metafísica y la vista. El filósofo de Röcken enfatiza en que desde Platón la vista se consideró como el más noble de los sentidos (*Fedro* 250d) y por eso se ha pensado como el medio más idóneo para conocer la realidad.

Nietzsche se opone a esto y, en su lugar, aboga por una nueva visión que toma como ejemplo la música. Estrictamente hablando esta visión no sería algo nuevo, según él, porque era la que primaba en *El origen de la tragedia*. En tal manifestación artística convivían de forma orgánica la visualidad apolínea y la musicalidad dionisiaca sin que la una opacara a la otra. Por el contrario, ambos sentidos traducían mutuamente sus lenguajes. Nietzsche utiliza también la música como “piedra de toque” genealógica porque ella no pasa por la mediación de la imagen (Galparsoro, 2014, pp. 161-162). La particularidad del lenguaje musical es que no se da como una totalidad, sino que siempre está abierto al futuro: no se puede cerrar de forma definitiva en algún punto porque es como un flujo que puede seguir a perpetuidad. De ahí que no se pueda codificar porque “no dice *algo* ni se puede reducir a conceptos” (De Santiago Guervós, 2004, p. 356.). La imagen, cuyo origen es estético y se da posteriormente, puede aprender de la música porque ésta es una forma instintiva de comunicarse que se da por medio de los sentimientos previamente a la conciencia (ibid., p. 357).

¹¹⁰ A propósito de esta expresión tan dicente para la filosofía en el siglo XX, Edmund Husserl distinguió la fantasía de la imaginación desde la fenomenología, aclarando que la fantasía no está anclada a formas visuales y que es una condición fundamental para que se pueda dar el conocimiento de las ideas o esencias. Aunque estas precisiones son más bien tardías en la obra de Husserl, ya que en las obras tempranas la fantasía conservaba muchas similitudes con la percepción, y en consecuencia no se diferenciaba bien de la imaginación, en algunos pasajes de esos primeros escritos se puede identificar ya una noción bastante delimitada de la fantasía como la capacidad de hacer presente la posibilidad de un acto de percepción que aún no ocurre (Sandoval, 2018).

Richir (2010) argumenta que, para Husserl, la fantasía es distinta de la conciencia de la imagen, que sería propiamente la imaginación. La fantasía es intermitente, huidiza, fluctuante (Richir, 2010, pp. 337-338). No hay allí imágenes porque es un proceso que se encarga de presentificar elementos de todos los tipos y no solamente visuales. Así, la imagen en sentido puro no es la figuración atribuida por prejuicio a la imaginación. La imagen pura es la síntesis que permite captar los fenómenos como totalidad y develar su esencia. Esta esencia es por sí misma irrepresentable, infigurable (ibid., p. 436). Para clarificar lo que es la esencia, así como el rol de la fantasía en su aprehensión, conviene ahondar en los análisis realizados por el método fenomenológico acerca del origen del conocimiento.

En *El origen de la geometría* Husserl explora cómo puede hablarse de avances al interior de una ciencia. Poniendo el caso de la geometría y de Galileo, Husserl postula que el científico italiano marcó una diferencia con respecto a la tradición porque fue capaz de re-crear las evidencias primarias de la geometría como ciencia

pierden su vínculo prístino con la imagen, y optan por operar con un tipo de imágenes llamativas desde el punto de vista visual, por medio de las cuales satisfacer la obsesión egolátrica por lo Otro y poder adueñárselo así sea superficialmente¹¹¹.

de la agrimensura. Es decir, aunque en la tradición espiritual que se transmitió desde Euclides se hayan difundido unos contenidos cada vez más derivados a causa de la sedimentación, Galileo fue capaz de comprender las intuiciones geométricas vinculadas a lo concreto que dieron origen a esta ciencia entre los egipcios y los griegos, y traducirlas a las instituciones simbólicas de su época, con todos los presupuestos y el horizonte de ideas solidificadas del cual ésta parte.

Para Husserl estas experiencias originarias vinculadas con la creación o el descubrimiento de verdades simbólicas se dan en un momento previo a la predicación. La experiencia pre-predicativa, ligada al mundo de la vida (en el que entran factores determinantes para el darse de la experiencia sensible tales como la cultura, la historia, la corporalidad, el lenguaje, la psicología, etc.), encuentra una evidencia de forma inmediata por anticipación, es decir, está segura de su descubrimiento por lo cual, ya en el momento de la predicación, pasa a vincular la intuición sensible asociada con una intuición categorial y producir así el conocimiento de esa idea para depositarlo en la realidad simbólica de la comunidad en la que está inserta.

En el proceso de “ver” la primera evidencia podemos pensar que interviene la imaginación por lo siguiente. La aprehensión ante-predicativa exige, luego de ponerlo en relación con la temporalidad interna, concebir determinado objeto o fenómeno sensible en una red de relaciones conocida que está inserta, a su vez, en un horizonte que se desconoce. De este modo, se hace un cierre sobre el mundo de la vida anticipando aspectos desconocidos del mismo fenómeno para completarlos a la luz de la evidencia que se intuye. Dicha síntesis, aunque no depende de la percepción sensible, implica una pre-figuración en el sentido en que aporta el contenido representacional que sirve a la actividad predicativa (Zúñiga Iturra, 2019, p. 89). Gracias al enlace pre-predicativo, el lenguaje “ve” o en encuentra dicha evidencia (objetividad ideal) en el campo de su significación ideal y puede hacer juicios acerca de él (Rizo-Patrón, 2012a, 191-198).

Ahora bien, según Gamboa e Isaza Restrepo (2013), en las *Investigaciones lógicas* Husserl plantea que la fantasía entra en juego en la percepción escorzada: ella completa o *imagina* el objeto que se da en la intuición, así no lo pueda percibir todo directamente. De este modo, la imaginación se relaciona con la representación ya hecha; la fantasía, en cambio, es el proceso, la facultad encargada de hacer las representaciones.

Un aspecto muy importante de la fantasía es que ella pone representaciones vacías antes de la predicación de la cosa provocando un tipo de anteposición de sentido en las representaciones del fenómeno que aún no se han tenido, para darle verosimilitud a las que ya se han ido sintetizando. Es, pues, una facultad que yuxtapone diversos filtros para darle claridad a la representación y que se actualiza constantemente.

Ella inserta lo desconocido, lo aproxima, y con ello pone la conciencia del mundo, lo cual tiene grandes implicaciones para el conocimiento y para la praxis. La fantasía es el garante del darse pre-predicativo porque abre la posibilidad de una experiencia posible inserta en la dialéctica de lo conocido y lo desconocido –pero eventualmente cognoscible– que constituye la estructura fundamental de la conciencia del mundo (Rizo-Patrón, 2012, p. 366).

Mediante la inserción del objeto en un horizonte del mundo le da simultáneamente una apertura o proyección a lo otro que hay en él y al mismo tiempo un cierre que lo separa de ello pero que tiene la posibilidad de expandirse. De esta manera, la fantasía no sólo es importante para el darse ante-predicativo espontáneamente en la vivencia sino también para ayudar a enfocarlo en la aplicación del método fenomenológico mediante la *epoché*: ella permite cortar con la actitud natural, es decir la que considera que todo es como se nos da, que todo es conocido, para abrir paso al encuentro con la cosa misma que sigue siendo desconocida.

¹¹¹ Este fenómeno de la alteridad fetichizada lo han explorado desde las condiciones materiales actuales pensadores como Guy Debord o Jean Baudrillard. En la sociedad de consumo la imagen aparece como algo atómico y autónomo alrededor de lo cual convergen las relaciones sociales a nivel mediático. Alrededor de la imagen es que se da la sociedad del espectáculo, es decir, la concepción prefabricada del mundo según la cual lo que aparece en los medios es lo real, de tal manera que un tipo de existencia por fuera de ellos resulta falseado. En palabras de Debord, “el espectáculo es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y corrección de sus obras. Es lo contrario del diálogo” (1995, p. 13). Este rasgo de pasividad combinado paradójicamente con un egoísmo exacerbado hace que la existencia se torne mecánica y carente de emociones; si éstas tienen alguna cabida al interior de esta sociedad será sólo de forma instantánea y alienada.

En suma, “lo visto” dejó de ser la Otredad porque ello, de estar ligado a la negatividad de la acción de *ver*, pasó a convertirse en algo positivo o dado; en una esencia que puede identificarse -con relativo esfuerzo- en la naturaleza o en la subjetividad, o en el peor de los casos, en un producto que siempre está disponible, fácil y rápido, como mercancía.

Ha habido muchas otras lecturas sobre la decadencia de la imagen que la explican desde su relación con la técnica, y no como aquí se está proponiendo, desde un alejamiento suyo provocado mucho antes por una simple malinterpretación: el creer que lo Otro es algo extraño, ajeno a la cotidianidad, cuando de hecho está en cada grieta de lo real reclamando ser visto.

A nuestro modo de ver, esto fue lo que condujo al extrañamiento de ciertos lugares, fenómenos naturales, objetos, seres vivos y, entre ellos, hombres a los cuales se les atribuía por sí mismos (o en virtud de estados de conciencia específicos que alcanzaban) una relación especial con el más allá y sus imágenes. De tal modo, la imagen se separó por primera vez de la existencia para depositarse en una región desconocida a la que no se accede normalmente y, con eso, cayó un velo sobre la realidad.

Entre las lecturas que explican la decadencia de la imagen a partir de la técnica, destacamos la de Régis Debray (1994). En *Vida y muerte de la imagen*, este autor plantea que la imagen, entendida como manifestación visual, está ligada al más allá en sus orígenes. La misma palabra *imago* alude a la máscara mortuoria elaborada en los ritos funerarios romanos. La imagen es como un cadáver, apunta Debray: no es un ser vivo, pero tampoco una cosa como cualquier otra. Es una ausencia que al ser contemplada produce una suerte de “angustia mágica” capaz de hacer que uno se identifique con ella.

En este encuentro con ella surge el ídolo como aquel estandarte que nos cuida de la desintegración, ya que en sí mismo es una imagen recompuesta por nosotros. La imagen significaba sobrevivir a la muerte, y por eso puede decirse que las sepulturas fueron los

En medio de esta omnipresencia de la imagen-ícono se desplaza la otredad hacia un lugar reservado en el cual es permitido violentarla. No se mira, porque la mirada exige que lo Otro se revele por sí mismo. Al contrario, éste se reduce a una pura presencia vacía a la que se accede de forma indiferente.

Para Baudrillard (1997), ya ni siquiera se trata de un reconocimiento elemental entre lo Mismo y lo Otro, ni de la lectura de ellos hecha por la metafísica tradicional desde los conceptos de lo uno y lo múltiple o de la identidad y la diferencia, sino de una aproximación tan banal y obscena hacia el otro, que no existe posibilidad alguna de comunicación con él. La otredad se torna prescindible, al punto de poderse fabricar una apariencia de ella mediante luces, cámaras y espejos (Vásquez Rocca, 2007, p. 79).

primeros museos (1994, p. 20), aunque en realidad las imágenes no estaban puestas allí para ser contempladas sino para proteger. Mucho después, profundizando en este vínculo ultraterreno con la imagen es que se abre paso al símbolo, es decir, a la imagen codificada.

Para Debray la relación con las imágenes depende la mirada y cada época tiene la suya. En palabras de este autor, “la imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y ese sentido no es especulativo sino práctico” (ibid., p. 38).

Con la mirada propia de la técnica surge la imagen como arte, en el cual el terror originario se enmascara como deleite. Más adelante, de la mano de la industrialización y la consecuente explosión económica, la imagen entra en el reino de lo puramente visual, que es donde Debray identifica propiamente su muerte: para aparecer ella requiere distancia y, en la era de las telecomunicaciones, la industria y el consumismo, el mundo entero es una simulación, por lo que no es posible, paradójicamente, visualizarla como tal. En la cultura del hedonismo y la novedad toda la realidad es una representación. La existencia y la verdad de algo dependen de su aparición en los medios. Ya no hay magos o artistas sino franquicias y marketing.

Debray declara lapidariamente que “el ídolo hace ver el infinito; el arte, nuestra finitud; lo visual, un entorno bajo control” (ibid., p. 35). En efecto, la imagen comercial todo lo tiene bajo su control, y ni siquiera es porque manipule desde el pensamiento. Todo lo hace con su poder para inflamar las emociones ligadas al consumo exaltando la premisa de que todo puede conseguirse. La ilusión de un mundo sin pérdida ni separación produce consecuencias extrañas a nivel de la existencia, tales como la volatilidad y la fragmentación de la misma¹¹².

¹¹² Autores como Byung-Chul Han están contribuyendo a develar cómo la omnipresencia del ícono, ahora acrecentada en la era digital-cibernética, implica una presentificación fragmentaria y atomizada de la realidad, en la cual se eliminan sus tensiones por completo. Al menos la escritura-imagen al servicio del *logos* seguía conservando un umbral de tensiones irresueltas del que podían emerger múltiples sentidos. Ahora se cortó por completo con la otredad porque ya, en términos heideggerianos, todo está “a la mano”, es decir instrumentalizado y caracterizado por una completa accesibilidad.

Han apunta a que ya no hay ni maduración ni la experiencia auténtica del yo que resulta del cara a cara con lo radicalmente otro porque todo cae en lo igual (*La expulsión de lo distinto*, 2017). Todo está disponible y nada escapa dentro del “panóptico digital” (*La sociedad de la transparencia*, 2012). La iconización hace que no subsista nada. El quiebre de la imagen conlleva el quiebre del tiempo y el lenguaje: ya no hay historia, memoria o un pasado propio a partir del cual rastrear las irrupciones de lo otro que nos configuran porque el tiempo es un cúmulo de instantes inconexos (*El aroma del tiempo*, 2009), ni tampoco lenguaje porque se prefiere guardar silencio frente al otro y, en lugar de tratar de verlo como es, más bien enviarle alguna respuesta dentro de una lista prefigurada de opciones que contienen emociones y palabras indiferentes (*En el enjambre*, 2014).

Han recoge muchas de estas intuiciones de la obra de Proust, quien ya había previsto el impacto de la cultura de lo visual sobre la existencia del hombre contemporáneo. Para Han, Proust ya se había percatado de que con la fotografía y el cine terminó de sellarse el desafortunado destino de la imagen como ícono, con el falseamiento

Desde el análisis moderno de la imagen han surgido varias definiciones que deben tenerse en cuenta a la hora de completar el panorama de la decadencia de la imagen mito-poética. Alfaro (2009) explica que definir la imagen en la actualidad no es nada fácil porque, debido a la especialización de los campos de estudio, ella cambia dependiendo del enfoque. De este modo, habrá múltiples definiciones de ella: fenomenológica, sociológica, fisiológica, semiótica, literaria, publicitaria, etc.

Pero hay algo común a todas estas definiciones y es que la imagen se piensa, ante todo, como una modalidad de comunicación: “no puede haber imagen sin un proceso de comunicación” (Casasús, 1973, p. 37). Sea desde la cultura pop o desde la semiótica, la imagen se define hoy como algo predominantemente visual o que al menos tiene un sustrato visual al que todos los demás elementos sensitivos deben adecuarse para codificar de forma apropiada la información a transmitir¹¹³. La imagen, por tanto, es el resultado de un proceso de esquematización en el que se representa de forma simplificada un fenómeno (ibid., p. 43).

Ahora bien, se ha dado un debate más extenso acerca de los tipos de imágenes. Para Alfaro, por ejemplo, grosso modo hay 3 tipos de imágenes: mentales, lingüísticas e icónicas. Cada una de éstas, a su vez, tiene un tipo de arquitectura específica que puede ser formal (material), figurativa (mimética) o simbólica (conceptual).

Este autor clasifica la imagen poética dentro de las imágenes de intimidad o mentales: éstas son un reflejo íntimo de lo que es querido y que se atesora en todo el discurrir existencial (Alfaro, 2009, p. 142). Puede establecerse a partir de su postura un paralelo entre lo poético y la memoria, dado que también incluye en dicho género a las imágenes de las personas queridas que se conservan después de que éstas han muerto.

Sin embargo, Mitchell (2011), apoyándose en Wittgenstein, pone en un mismo plano las imágenes mentales y las físicas (Cfr. pp. 115-122). Para Mitchell la imagen nunca se da en un ámbito mental o privado, sino que siempre aparece en el lenguaje de una forma objetiva entrelazada con las tradiciones.

de la realidad que éste conlleva: el poder de poseer los instantes o movimientos de la existencia, bajo una forma visual cada vez más condensada y mejor replicada, atrofia la vivencia del tiempo.

¹¹³ En la actualidad la imagen se estudia mayormente como fenómeno lingüístico, pero apelando siempre a la visualidad. Es decir, como signo sólo se estudia a partir de la codificación visual que se desprende de sus categorías de cromaticidad, geometría, encuadre, sustrato material, etc., en conexión con el darse fisiológico, todo ello en un marco cultural enfocado en la producción y consumo de imágenes. Para ampliar en este enfoque véase Zunzunegui, Santos. (2007). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Para él, en el lenguaje lo verbal y lo pictórico guardan una estrecha relación tal como se evidencia en la poesía romántica y moderna. La imagen es por tanto un fenómeno lingüístico que, al menos en la actualidad, no depende de criterios como la semejanza. Al contrario, opera desde diversos juegos del lenguaje ya sea verbal o pictóricamente, no sólo para la comunicación sino para el habitar del mundo en su cotidianidad.

En conclusión, todo el lenguaje está mediado por imágenes, por lo que ellas no son sólo algo visual. Hay un entretrejimiento entre representación y discurso¹¹⁴, y por eso en la actualidad

¹¹⁴ Joly Martine (2009) también defiende la conexión entre lenguaje e imagen, pero lo hace apoyándose en la semiótica de Charles Sanders Peirce. Ella apuesta por esta aproximación porque sostiene que desde la significación se obtiene un enfoque más global de la imagen, que por sí misma es ubicua en la actualidad. Martine acude también a Jakobson para postular que la imagen es ante todo comunicativa y que por eso debe analizarse desde las funciones lingüísticas.

La semiótica de Peirce es triádica es decir involucra tres elementos en el proceso de significación y no dos como en la semiótica de Saussure. Para Saussure, el signo es la unidad arbitraria entre una representación (significado) y una intuición (significante) (Saussure, 2012, pp. 141-148). Saussure aborda el signo de forma lingüística, lo que lo lleva a concluir que los signos obtienen su valor interno de lo que ellos no son, es decir, éstos adquieren su significación de las oposiciones con otros. De este modo, la lengua sería, en esencia, un juego de oposiciones o diferencias, del cual brotan entidades concretas. Saussure afirma también que entre las entidades concretas y las entidades abstractas de la gramática se da una mediación: ambas se determinan mutuamente porque en la lengua no existe estructura sin contenido ni contenido aislado de función o sentido (Cfr. 2012, pp. 197-203; 211-254).

Peirce, por otra parte, tiene un enfoque pragmático interesado en los objetos semióticos, lo cual no necesariamente implica que este enfoque sólo esté circunscrito a lo perceptible. Peirce destaca el nexo entre los signos y la realidad cultural con su imaginario y sus hábitos, de donde se infiere que el objeto semiótico puede ser ficticio. Pues bien, el proceso semiótico se da entre un objeto como tal, un signo o representamen que lo designa, y un interpretante que es el objeto configurado en la representación cultural. Esta tríada está inmersa en tres categorías que atraviesan todo el pensamiento humano: la primeridad, la segundidad y la terceridad. Es necesario precisar estas categorías porque la imagen, sea que se considere como signo lingüístico o extralingüístico, depende de ellas en tanto que producen una serie de tricotomías en cada uno de los elementos del proceso semiótico, al interior de una de las cuales aparecerá.

La primeridad es una significación sin referencia a ningún objeto específico. Esta categoría atraviesa la experiencia emocional o sentimental sin referencia a otro, vinculándose sólo a elementos tales como la cualidad, la generalidad y la posibilidad. Es una respuesta intuitiva sin ningún contenido que se centra en la individualidad. La segundidad involucra una referencia a otra cosa por lo que está vinculada a la experiencia práctica. Entra aquí ya la noción de alteridad, así como la relación entre cosas por vía de la causalidad o por su cercanía contextual. La terceridad involucra un tercer elemento que pone en relación los anteriores. En esta categoría se da la experiencia intelectual de la mano de leyes y conceptos. La terceridad implica, pues, una generalidad no posible sino necesaria (Cfr. Gorlé, 1992).

Dentro de la tricotomía del objeto aparece la imagen como una generalización de la categoría de ícono. El ícono es un signo que representa las cualidades simples del objeto por vía de la semejanza. A diferencia del índice (segundidad) y el símbolo (terceridad), en el ícono no hay mediación de ningún tipo en la semejanza, la cual se transmite de forma casi que instintiva porque se da en el ámbito de la primeridad. Everaert-Desmedt (2004) utiliza el ejemplo de la sensación que produce escuchar una pieza musical para ilustrar el ícono: dicha sensación sería el ícono de la pieza en cuestión. La imagen, a su vez, es un hipoícono es decir todo ícono que comparte cualidades simples por vía de la semejanza considerado en sí mismo, sin ningún otro mensaje auxiliar (Peirce, 1986, p. 46).

Así, según la semiótica de Peirce, la imagen sería puramente icónica, lo cual quiere decir que es netamente analógica sin importar si es por medio emocional, visual o de otro sentido de percepción. La imagen depende del objeto que representa y no tiene realidad por sí misma: es un simple sustituto.

la imagen ya no debería estudiarse más por sí misma como había hecho la tradición, sino en conjunto con los espectadores y productores de las imágenes en contextos multimediales (Mitchell, 2009).

3. Rastreo de la imagen mito-poética en la *Eneida* VI

“Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido,
imaginario”

*Maurice Blanchot, Las dos versiones de lo imaginario*¹¹⁵

“Lo que, en este caso, se escondía en el detalle no era, en efecto, el ‘buen dios’, sino el espacio vertiginoso de lo que, mientras no se levantara el velo que desfiguraba sus lineamientos, tenía que aparecer necesariamente como una caída luciferina de la inteligencia y como una demoníaca distorsión del nexo que une a cada criatura con su propia forma, a cada significante con su propio significado”

*Giorgio Agamben, Edipo y la Esfinge*¹¹⁶

La aparición de la imagen mito-poética en la *Eneida* se localizará principalmente en el capítulo VI porque allí se da el descenso de Eneas para contemplar el destino de Roma y dicho momento es lo que le permite propiamente a la obra consolidar la imagen del héroe,

Desde luego esta postura ha sido criticada, esgrimiendo que, aunque la imagen significa formas y sentimientos, hay mediaciones culturales en los modos de iconizar que establecen ciertas normas para establecer semejanzas, por lo que no se da de una forma tan inmediata como Peirce afirma (Beuchot, 2016, p. 163). De este modo, lo icónico parece estar a medio camino entre lo natural y lo cultural.

Por su parte, Umberto Eco (2000) critica también la iconicidad peirceana de la imagen dado que ésta no especifica hasta qué punto opera la semejanza. Esto es importante porque, como ya lo había puesto de manifiesto Platón, la imagen no puede ser completamente distante o desemejante para poder ser imagen, pero tampoco puede ser del todo exacta porque se confundiría con la cosa misma. Además de esta arbitrariedad, Eco sostiene que la imagen proporciona cierto conocimiento (no tanto como la metáfora que relaciona dos cosas completamente distintas y que por tanto estaría explícitamente en el ámbito de la terceridad), por lo que contiene mediaciones que podrían acercarla a lo indexical y lo simbólico.

En consonancia con estas críticas, leemos la imagen mito-poética como algo existencial que rompe las categorizaciones entre ícono, índice y símbolo. Consideramos que la imagen sí entra en el ámbito de la primeridad, pero no como el análogo de un objeto sino como la aparición de un sentido único y diferente, el cual no depende de nada percibido o conocido con anterioridad. La *imagen* es sinónimo de nacimiento.

¹¹⁵ Tomado de Blanchot, Maurice. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, p.230.

¹¹⁶ Cita tomada de Agamben, Giorgio. (2006). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, p. 228.

dándole sentido a todas sus demás acciones. Pese a ello, se hará un recorrido por todos los demás ecos concretos de la imagen que aparecen en la obra.

Antes de rastrear las imágenes y la *imagen* en la *Eneida* VI, conviene hacer precisiones sobre el uso de los adjetivos poéticos de color en la obra de Virgilio, ya que éstos son fundamentales en la configuración de la obra y tienen que ver precisamente con el carácter vívido de ésta¹¹⁷. Varios intérpretes coinciden en que Virgilio codificó la *Eneida* a la manera de una gran pintura y en ello juegan un papel crucial los adjetivos porque sobre ellos recaen la visualidad y la emotividad¹¹⁸.

Según Hinojo Andrés (1982), Virgilio utiliza en la *Eneida* principalmente adjetivos compuestos, a diferencia de sus otras obras. Estos adjetivos, típicos de la lengua griega y ajenos a la poesía latina anterior, dan ya un primer indicio de la intención de la obra: establecer una continuidad entre las epopeyas homéricas y la *Eneida*.

Dentro de los adjetivos sobresalen los asociados al color, al punto de combinarse en paletas de colores que permiten relacionar las escenas de la obra. Edgeworth (1979) pone de relieve dos paralelos para ilustrar el modo en que esto opera.

Primero, en los juegos en honor a Anquises (V, 105-605) las gamas de los adjetivos oscilan entre púrpura, dorado, verde y blanco, de manera similar a como ocurre cuando se describen las actividades de esparcimiento de los moradores de los Elíseos (VI, 635-685). Los colores permiten relacionar ambas escenas y añadirles un toque emotivo semejante: plenitud y jovialidad.

¹¹⁷ Otro elemento lingüístico del que Virgilio hace un uso muy particular son los deícticos. La Fico Guzzo (2005) contribuye a analizar pormenorizadamente este rasgo de la obra virgiliana que pasa desapercibido en las traducciones. Según esta intérprete, Virgilio establece las escenas por medio de los deícticos con el fin de desplegar la sucesión de eventos desde un punto de vista específico. Es decir, todas las imágenes se enfilan a través de los deícticos hacia un elemento de la escena para potenciar lo emocional del pasaje. Esto está demostrado porque hay mayor uso de deícticos en las zonas más dramáticas de la trama, como por ejemplo las muertes de Dido, Anquises, Palante y Turno. En el capítulo VI, que es el que más nos interesa, los deícticos aparecen dirigidos a la imagen del laberinto con el fin de hacer hincapié en lo difícil que es acceder a ese lugar, recorrerlo y salir de él (La Fico Guzzo, 2005, p. 44).

¹¹⁸ La *Eneida* se caracteriza por un dinamismo casi teatral. Sumado a la importancia de la visualidad, hay complejas dinámicas en torno al estatismo y movimiento de las emociones. A partir de dichas dinámicas se acelera o frena el paso de la narrativa. La Fico Guzzo (2000a) pone el caso de los capítulos I y IV como ejemplo paradigmático al respecto. En el capítulo IV se aprecia un cambio de ritmo con respecto al I, ya que en él tanto Eneas como Dido aparecen más intranquilos. En el momento en que ambos se entregan a su amor en la cueva se produce un detenimiento del tiempo que luego explota en la agitación que da paso al clímax trágico. No obstante, la manera en que Dido y Eneas experimentan la turbulencia de tener que separarse es diferente: Dido sucumbe ante las pasiones, mientras que Eneas conserva cierta imperturbabilidad.

Segundo, cuando Venus después de aconsejar a Eneas bajo la forma de una cazadora se le revela en su forma de diosa, el poeta dice que resplandece su cuello de rosa comparándola con el tinte del alba (I, 403). Esta aparición del color rosa está ligado a una situación similar en VI, 535 donde Eneas, después de encontrarse con el espectro de Deífobo y distraerse momentáneamente intercambiando unas palabras con él, cobra conciencia repentina de que su tiempo en el Inframundo es limitado gracias a que recuerda el avance de la rosada cuadriga de la Aurora. En estos dos últimos casos el color rosa implica un despertar de la confusión que invita a retomar el camino.

Parafraseando a Edgeworth, los colores actúan como *deja vu* en la obra virgiliana y enfocan las emociones hacia un recuerdo o referencia intratextual¹¹⁹. Puede apreciarse una conexión evidente entre los colores y las emociones por vía de la memoria visual que el mismo texto va componiendo¹²⁰.

¹¹⁹ Putnam (1993) se apoya en la postura de Edgeworth y la complementa enfatizando en que Virgilio le da al color un tratamiento diferente al que la tradición le había dado. La innovación de Virgilio consiste en utilizar el color desde una intrincada mezcla de elementos racionales por medio del símbolo, pero también de elementos emocionales derivados de su mera contemplación. Está el caso del púrpura, por ejemplo, que en la literatura anterior era sinónimo de vitalidad y que Virgilio reinterpreta en relación con la muerte. Estos intérpretes van más lejos y afirman que cada uno de los personajes centrales de la *Eneida* se define en virtud de una paleta de colores. Dido, para el caso, aparece casi siempre rodeada de púrpura y dorado. Estos colores dan cuenta tanto de su destino trágico (púrpura) como de su condición de majestad (dorado); Turno, al igual que su hermana, se relaciona con las aguas y los ríos, por lo que siempre está rodeado de un halo azul que empatiza con el de Juno (Cfr. IX, 1-24).

Los lugares también se definen por estas asociaciones: en los Elíseos, al igual que en la representación de Arcadia en las *Bucólicas*, priman el verde y el blanco puesto que ambos colores son sinónimos de un estado de tranquilidad. Éste, por vía de los colores empleados, también es transitivo a la Italia primitiva que habitan los palanteos en *Eneida* VIII, 300-600 (Cfr. Dolç, 1958).

A propósito del verde y el blanco, el uso de estos dos colores apoya nuestra interpretación de lo que sucede en el Inframundo en términos narrativos: la narración se tranquiliza; se detiene y descansa en aquellos parajes al punto de mimetizarse con ellos. Por un momento, Eneas desaparece en medio del verdor de los Elíseos. Allí, arropado en ese manto de luz esmeraldina, se encuentra con la *imagen*. Esto es significativo porque, en muchas tradiciones, lo que estamos aquí entendiendo como imagen se reconoce usualmente en medio de espacios similares. La morada de la imagen casi siempre se ha ubicado entre el juego de luces, sombras, colores, sonidos, aromas y sabores que se da al interior de un jardín exuberante.

¹²⁰ La escritura de Virgilio es tan meticulosa que incluso las formas, cualidades o ubicación de los objetos, acciones y parajes establecen vínculos intratextuales. Los espacios sagrados, por ejemplo, se caracterizan por tener sombras espesas, por la concavidad de sus formas, por ser centrales y profundos (La Fico Guzzo, 2000, p. 99). Son, por ende, zonas en las que uno puede esconderse y sentirse protegido, pero también aterrado o abismado.

El asunto de la memoria al interior de la obra virgiliana ha sido más profusamente estudiado, al punto que se han llegado a distinguir dos tipos de memoria, a saber, la psicológica y la poetológica (Most, 2001, 151). La psicológica se caracteriza por procesos de recuerdo y olvido en los personajes que marcan los ritmos de la obra. A menudo Eneas se distrae contemplando imágenes o hablando con otros personajes y de un momento a otro algo le recuerda que debe seguir su camino.

Un caso especial de esta dialéctica entre memoria y olvido que lo afecta se da cuando, junto con Dido, se olvida de las restricciones que tenían como dirigentes de sus respectivos pueblos y sucumben a la pasión. El caso que

Teniendo en cuenta lo anterior, ya desde los dos primeros libros se encuentra un elemento significativo en la imagen: su capacidad de generar emociones y de incitar a la acción. La

resalta Most (2001) al respecto es el de las palabras suplicantes de Turno hacia Eneas para que no lo mate (XII, 930-952). Turno apela a la memoria que Eneas tiene de su padre para incitarlo a que le perdone la vida; Eneas se detiene, dando a entender que ve a su padre en el recuerdo, pero después ve el cinturón que Turno le quitó a Palante al momento de asesinarlo y entonces procede a matarlo sin piedad.

La memoria poetológica es la que siempre irrumpe como recuerdo del estado pleno de la Edad dorada y que, por tanto, es la que configura no sólo la *Eneida* sino toda la obra de Virgilio. La evocación de Dafnis en la *Bucólica* V y el relato cosmogónico de Sileno en la *Bucólica* VI, son ejemplos de este tipo de memoria. En la *Eneida* ésta ya no aparece en su dimensión pasada sino futura en el libro VI. Más adelante se volverá sobre el asunto, pero baste decir que la memoria aparece con un matiz especial en este modo de darse: exige la confusión, la contemplación gozosa y el olvido (atendiendo al contexto del libro VI). La memoria poetológica de la *Eneida* como tal, implica una liberación. Esta liberación, leída en la clave de los personajes de Juno y Eneas, sería el dejar atrás una manera de recordar en favor de otra.

Para Kirichenko (2013) y Schiesaro (2015), Juno representa una memoria negativa, en tanto que siempre está atada al pasado y al rencor. Para este tipo de memoria no hay otro tipo de pasión que la furia, por lo que cualquier otro tipo de emoción aparece contrapuesta a ella. Juno siempre persigue a Eneas disminuyéndolo a unas pocas imágenes petrificadas en virtud de su pasado, sin hacer caso del destino fijado para él por los hados.

Pese a esto, la memoria rencorosa de Juno es el punto de partida para que Eneas se libere y construya la historia por venir. Un anticipo de esto se da, de nuevo, ante el friso en Cartago: Juno es la memoria objetivada, desdoblada y dolorosa que aparece allí en las imágenes de la saga troyana; no obstante, pese al dolor que le produce, esta sucesión de imágenes actúa como catalizador del relato de Eneas que abarcará los capítulos II y III. El friso del fin de Troya es lo que vuelca los ojos hacia la posibilidad de un final distinto, al rememorar la huida de allí (Cfr. Schiesaro, 2015, p. 166).

En la obra, Eneas huye acosado por Juno hasta que se fuga de su horizonte dando un paso hacia el futuro de la mano de la imagen en el libro VI. Al final de este libro, Eneas aprende a dirigir su memoria alegóricamente para enfrentar y transmutar las imágenes que en adelante se le presenten, por aterradoras o incómodas que sean, porque ya confía en su futuro.

Eneas siempre tuvo el poder de transmutar la imagen (como lo muestra el pasaje del friso de Troya), pero después de su paso por el Inframundo se hace consciente de él a plenitud. Como se señaló anteriormente, Eneas siempre es redirigido por la narrativa en pos del sentido más positivo que se puede desplegar de aquello que se pierde contemplando. Después de perderse en el discurso de su padre, que era una sucesión de imágenes del futuro, Eneas experimenta el poder de acción de las imágenes y lo utiliza a su favor para transformar la realidad. Por ejemplo, el cinturón de Palante, que tenía un significado positivo para Turno en tanto que describía la historia de las Danaides y él localizaba allí sus antepasados (X, 496-500), le sirve a Eneas de desencadenante para darle fin a su linaje. Igualmente, el escudo de Turno (VII, 780-791), que posee una imagen alusiva al poder de Juno (y a la relación de Ínaco, el padre de Ío, con el mar), es contrarrestado por el de Eneas (con su iconografía puramente latina y no griega), del cual emerge fuego (X, 270) (Cfr. Kirichenko, 2013, p. 84). En el imaginario de la obra, por tanto, los escudos de ambos adversarios chocan mucho antes de hacerlo físicamente en XII, 724.

En conclusión, considerando esta dualidad en la que se inscribe la *Eneida*, el tiempo o la memoria “histórica” (Juno) provoca angustia en el hombre. Por otra parte, la memoria liberada (que se confunde con el narrador en los parajes del libro VI) provoca júbilo en ese hombre y le da una condición heroica.

Al cortar con el pasado y abrirse al futuro nace la esperanza. La esperanza implica un pensar distinto el tiempo porque desde su punto de vista el hombre puede trascender la historia. En este sentido, afirmamos nosotros, la esperanza es mito-poética. La esperanza del héroe es capaz eventualmente de cerrarle el paso a Juno haciendo también de la angustia, que en principio motivó la huida hacia el futuro, una condición mito-poética. Con esta transmutación Juno finalmente “asiente y alegre cambia de ánimo” (XII, 840).

En palabras de Mittal (2011), el gran aporte de Virgilio está en señalar que la tragedia humana es una función del tiempo, sobre la cual se permite construir un sentido de progreso, sin que ello signifique que estará asegurado porque, de hecho, puede derribarse en cualquier momento (Mittal, 2011, p. 263). Añadimos: de esta tragedia brota la experiencia mito-poética. Podría decirse que la *imagen* es, parafraseando un hadiz de Muḥammad (ﷺ), un soplo ligero que viene del desierto.

imagen (en el sentido ordinario del término) se despliega en tres dimensiones: 1) La imagen de registro visual o gráfico, 2) Las configuraciones alegóricas que, a través de hechos, transmiten un mensaje o presagio, 3) Las almas de los difuntos en tanto apariciones (φαντάσματα).

En cuanto a la imagen de registro visual, siempre aparece cargada bien sea de historia o de predicción. Basten dos ejemplos al respecto. En el primer caso, la imagen como historia, puede hallarse en I, 450-493. Eneas, mientras espera a la reina Dido, contempla el friso del templo de Juno decorado con las escenas de la guerra de Troya y se conmueve a tal punto que rompe en llanto. Ver pintadas las escenas donde mueren o sufren los troyanos, recordando ya afuera de allí la destrucción que él mismo vivió, hace que cambie su percepción del pasado¹²¹.

En el segundo caso de la imagen visual, es decir como predicción, un ejemplo es el pasaje de VIII, 626-728, en el cual Vulcano forja armas para Eneas por petición de Venus. En particular le forja un escudo donde no sólo está labrada “la historia de Italia y los triunfos de Roma” (v. 628), sino el estado del cosmos durante esos acontecimientos¹²².

La descripción comienza por los bordes, los cuales contienen imágenes de los sucesos posteriores a la fundación de la ciudad por Rómulo y Remo, seguido por hechos claves en la consolidación del imperio, hasta llegar al centro donde se encuentra victorioso el mismo Augusto en la batalla de Accio. Todo ello tiene una carga también emotiva para Eneas, de quien se dice que no sabe el significado de todas esas imágenes, pero que aun así goza mirándolas (VIII, 730-731).

¹²¹ Otro ejemplo adicional a este sería el de los grabados hechos por Dédalo en la puerta de la cumbre de Cumas, los cuales retratan hechos pasados concernientes a la historia del Minotauro (VI, 19-30). Sobre este pasaje puntual volveremos más adelante. Cabe destacar que hay un tipo especial de imágenes de tipo visual que no involucran una historia o predicción pero que impactan el presente por vía netamente emocional: las imágenes propias de la guerra tales como, por ejemplo, los cuerpos desmembrados (Cfr. XII, 513). Este tipo de visualidad, en el caso de la guerra, infunde miedo y a la vez furor para responder con igual o incluso mayor crueldad. Pero el ensañamiento intencional del enemigo no es lo único que despierta la visceralidad; sólo con ver morir a los compañeros de armas queridos en medio del combate se despierta el furor.

¹²² Aparece incluso una sección del escudo que muestra el Tártaro. Para un análisis pormenorizado del contenido y división del escudo véase Cairo, María Emilia. (2013). El escudo de Vulcano: écfrasis y profecía en Eneida 8. *Myrtia*, (28), pp. 105-128.

Respecto a la imagen como visualidad alegórica o vaticinante es claro que ciertos eventos sirven de imagen representativa de lo que ha pasado¹²³ o de lo que ha de venir¹²⁴. Hay muchos ejemplos a lo largo de la obra, pero puede considerarse el del fuego en la cabeza de Ascanio, el rayo y los meteoros en II, 680-698. El fuego en la cabeza de Ascanio simboliza que la perpetuación de Roma vendrá por lado suyo. De él brotará la estirpe Julia encargada de perpetuarse en el gobierno de la ciudad ya establecida por vía de Silvio, el hijo de Eneas con Lavinia, y sus descendientes Rómulo y Remo.

Finalmente, está la cuestión de la imagen entendida desde las almas de los difuntos. Para los griegos, el alma de los muertos era referida como εἶδωλον, es decir como una sombra o imagen que conservaba ya muy difusamente la apariencia de la persona en vida¹²⁵. Respecto

¹²³ Un caso particular que clasificamos como de este tipo es la aparición del alma de Polidoro en III, 19-68. Aquí el alma revela el destino que tuvo y los sucesos pasados relacionados con él, no como una sombra que se vea semejante a como él fue en vida, sino como un evento del que salta una imagen en sentido alegórico. Polidoro se comunica simbólicamente por medio de la sangre que sale de los arbustos que corta Eneas. Es llamativo que también hay presagios de este tipo que quedan en la ambigüedad porque el héroe en su momento carece de herramientas para interpretarlos, como por ejemplo la serpiente que aparece ante Eneas en el momento de las libaciones previas a la inauguración de los juegos en honor a su padre (V, 85-96).

Para interpretar esta ambigüedad de la serpiente acudiremos al análisis de los colores. En el pasaje se dice que la serpiente tiene un dorso color verdeazul. Entre las naves que participaron en el concurso de regata en honor a Anquises gana Cloanto, la Escila verdeazul (V, 116-122). En VI, 409, la barca de Caronte tiene popa verdeazul. La paleta de colores se completa al comprobar que el verdeazul se asocia al mar y por tanto a Poseidón (Cfr. V, 820; XII, 184).

Cabe resaltar el papel dual de este dios, quien le dificulta el viaje a Eneas instigado por Juno, pero que también lo conduce por los parajes necesarios para su travesía por la intercesión de Venus. Igualmente ambiguo y por ende vinculable también a la serpiente es el personaje de Iris. Esta deidad a menudo es utilizada como mensajera por Juno, destacando especialmente sus apariciones destinadas a despertar el caos en V, 604-660 y IX, 1-24. También es utilizada por Júpiter en IX, 803. Su función de acelerar la muerte de Dido cortándole el bucle para Proserpina como un acto de compasión por parte de Juno, hace que tenga una función también positiva (IV, 694-704).

¹²⁴ Aquí entran también los falsos presagios que elaboran Juno y Juturna (influenciada por la diosa) para acelerar la contienda. Juno acude primero a Juturna, la hermana de Turno, para decirle que ve señales de que las Parcas están cerca del ejército latino y que van a tener muy mal destino a menos que ella incite la guerra (XII, 134-160). Juturna le cree a Juno y a su vez hace un presagio para impresionar a los soldados, en el que una bandada de aves marinas derrota y hace huir al águila de Júpiter (XII, 245-258). Juturna finalmente viola el pacto establecido atacando a Eneas, y ocasiona la guerra total entre latinos y troyanos (XII, 485-496).

¹²⁵ Para los griegos el alma y la identidad del hombre vivo estaban constituidas por una serie de elementos muy específicos: θυμός, νόος, μένος y ψυχή. Las tres primeras están en estrecha relación con el cuerpo, siendo el θυμός un impulso que impele a las personas a moverse y actuar; el νόος que son los actos de la mente como los pensamientos o los propósitos y el μένος que es el impulso dirigido a una actividad específica, como por ejemplo el furor del guerrero en batalla.

La última, la ψυχή, a veces también llamada πνεῦμα o aliento vital, es el alma libre, es decir, la única que subsiste después de la muerte del cuerpo, bajo la forma de una sombra o de soplo caótico (Cfr. Bremmer, 2002, pp. 29-54). En la visión clásica, si el muerto quedaba insepulto o no se realizaban los rituales correspondientes, el alma quedaba anclada al mundo y por tanto vagaba sin descanso cerca de las puertas del Hades, siendo incluso capaz de regresar a atormentar como espectro según las condiciones de su muerte. Sin embargo, una vez sepultado el cuerpo o pasado cierto tiempo (Cfr. *Eneida* VI, 325-331), el alma podía cruzar hacia en el Inframundo y ser juzgada.

a esta apariencia difusa y al mismo tiempo vívida de las almas de los muertos, hay numerosos ejemplos en la tragedia y en el género épico. No obstante, antes verificar lo que sucede propiamente en el Inframundo de la *Eneida* es necesario hacer una subclasificación más con respecto a las apariciones de los muertos: 1) las sombras de los muertos que se aparecen en el mundo de los vivos ya sea en sueño o en vigilia¹²⁶; 2) las sombras de los muertos que aparecen en el Inframundo como tal.

En la primera categoría, por tomar sólo unos casos, están el fantasma de Héctor que se le aparece a Eneas en sueños (II, 268-297); la imagen de Creúsa que revela su muerte y el destino de Eneas (II, 771-794) y la sombra de Anquises en sueños que le comunica a Eneas que debe ir al Inframundo (V, 721-761). Estas apariciones, por estar inmersas en la agitación de los acontecimientos, tienen intervenciones a menudo breves y fragmentarias. Es decir, guían al héroe, lo motivan o le revelan cosas relevantes para el futuro más inmediato.

Toda esta multitud de personajes le recuerdan a Eneas incesantemente por medio de continuos vaticinios una promesa que aún no es del todo explícita y lo conminan a seguir la marcha hacia Italia; pero lo hacen en la mayoría de los casos por carácter de necesidad, es decir, con el fin específico de sacarlo de una distracción, desánimo o dificultad del momento. Piénsese, también en este mismo sentido, en las intervenciones de dioses como Venus (II, 588-621), Apolo (III, 90-100), Mercurio (IV, 554-571) o de otros personajes como los Penates (III, 147-175) y Héleno (III, 369-505), los cuales tienen el propósito de reafirmar el vaticinio inicial y guiar al héroe en un tramo específico de su recorrido. Esto contrasta con

Allí, ya en su lugar correspondiente, las almas comunes se difuminaban hasta el punto de convertirse en meras sombras. Éstas, en la mayoría de los casos sin memoria, sólo podían comunicarse o dirigirse mediante ciertos impulsos residuales que conservaban de su tiempo en vida, por lo que propiamente no poseían intención, deseo o reflexión. De ahí que, por ejemplo, en *Odisea* X, 536 se les llame a los muertos “cabezas sin brío” (Cfr. Calle Madrid, 2016).

¹²⁶ En este mismo nivel clasificamos las imágenes de las divinidades. En las obras épicas, no sólo los muertos pueden tratarse como imágenes, sino incluso los mismos dioses. Éstos nunca pueden verse como tales, por lo cual hacen sus apariciones tomando variadas formas.

En la *Eneida*, Venus se le aparece a Eneas bajo la forma de una cazadora, pero, después de revelarse por un breve instante como diosa, asume la forma de una nube que cubre al héroe y lo hace invisible (I, 410-440). De manera semejante en VIII, 26-67, la divinidad del río Tíber se le aparece a Eneas en sueños con sus atributos fluviales para recordarle las profecías y guiarlo.

En este ámbito de las imágenes divinas podría añadirse un subgénero más: el de las imágenes impostoras creadas por los dioses. Éstas tienen el propósito explícito de engañar y lograr una reacción específica por vía de ello. En este caso acudimos a Cupido asumiendo la figura de Ascanio para inflamar a la reina Dido (I, 657-722); a Iris asumiendo la forma de la anciana Béroe para incitar a las mujeres troyanas a quemar las naves (V, 615-640) y, finalmente, al fantasma de Eneas creado por Juno para alejar a Turno del campo de batalla (X, 635-662).

las apariciones de la segunda categoría, quienes, por estar exentas de tiempo, son capaces de otorgar un largo aliento en la narrativa influenciando la acción del héroe hasta el final.

Siguiendo el exhaustivo análisis de Segura Ramos (2006), en el caso del capítulo VI la paleta de colores incluye el negro (terror/confusión) y el verde oscuro (bienestar/protección de los espacios sacros) para las estancias, así como el púrpura (transitoriedad/evanescencia) y el pálido u opaco (la muerte) para las almas. No hay tanta presencia de colores dominantes como el amarillo, el dorado o el rojo; tampoco de azul, a pesar de estar muy presente en el resto de la obra acompañado del tinte de amenaza e incertidumbre que supone el mar para la travesía¹²⁷.

La Fico Guzzo (2003) da cuenta de la condición de axialidad del Inframundo. Éste, que está al interior de una serie de centros del cosmos, permite que el héroe se configure como tal porque sólo desde allí puede tener acceso a la totalidad. La misma intérprete apunta a que este espacio no es sólo un lugar más por el que la narración pasa (el narrador mismo pide ayuda a los dioses para no perderse allí en VI, 264-267), sino que es un espacio metaficcional

¹²⁷ Con base en la frecuencia de aparición de los colores, Segura Ramos afirma que la *Eneida* en su totalidad es mayormente negra y azul, lo cual significa que en términos emocionales es una obra más bien sombría y nostálgica. Dichos colores también están relacionados con los dos polos de la obra desde el punto de vista del juego temporal de la memoria como pasado y como destino al que hemos aludido anteriormente: Juno y el Inframundo.

En V, 802-803 Poseidón le dice a Venus que él ha frenado constantemente la furia/cólera del mar y el cielo, haciendo una alusión velada a Juno. Juno sigue todo el recorrido de Eneas con excepción de su descenso al Inframundo, el cual él emprende sólo con la Sibila. Por eso Juno es todo el marco que encierra la travesía y el Inframundo es el eje axial que permite la rotación de la obra hacia un nuevo lugar. En dicho espacio oscuro, de ruptura, está el germen de la redención del héroe por lo que su tonalidad negra, que en ese libro desplaza a la azul, encierra en realidad una posibilidad benigna y protectora.

Es notable que Juno no entre nunca al Inframundo, ni aun cuando baja por Alecto para que siembre la discordia entre teucros y latinos en VII, 287-571. Ella la llama desde afuera y la monstruosa Furia sale por una cueva que sirve de respiradero al Inframundo.

Con base en lo anterior, proponemos que el color propio de Eneas es el negro. Siempre es opacado por el azul de Juno, pero en el capítulo VI aparece como tal. Sobre esto, es interesante ver posturas recientes que indican que el color dado a los grandes héroes de las epopeyas en el mundo grecorromano era el negro. Esto no se interpreta de forma racial sino como una forma de caracterizar la personalidad de éstos a partir de un conjunto de asociaciones de tipo puramente poético. El negro, en el caso griego de Odiseo, daría cuenta de su astucia y de su larga travesía, opuesto al blanco que se relaciona con movimientos veloces.

Al respecto habría que examinar cómo Virgilio re-interpreta esto en el caso de Eneas, que no se distingue tanto por su astucia, sino por su sensibilidad y disposición a la contemplación. La saturación de imágenes de la *Eneida* y el capítulo VI como eje de la obra, podrían brindar alguna luz. Cfr. Whitmarsh, Tim. (2018). Black Achilles. *Aeon* (digital), consultado el 09-03-2020 en: <https://aeon.co/essays/when-homer-envisioned-achilles-did-he-see-a-black-man>.

que sirve de eje a la *Eneida*: está en toda la mitad de la obra y provoca un antes y un después en la misma¹²⁸.

Eneas es convocado al Inframundo para conocer su descendencia futura y la ciudad que a ésta se le concede (V, 735-736). Cabe aclarar que el capítulo VI inicia y termina con el Sueño, por lo que está permeado de principio a fin por la irrealidad¹²⁹. Al final del capítulo V se encuentran dos cosas que son significativas con respecto a eso: 1) El Sueño desciende de los astros y hace caer a Palinuro por la borda según lo anunciado por Neptuno; 2) Una vez culmina la aparición de Sueño, se afirma que el barco pasa cerca de los escollos de las Sirenas (V, 864-865). La mención a las sirenas merece considerarse en detalle dada la relación con el tiempo que tienen estos seres desde otras fuentes.

En la *Odisea* XII, 166-200 se afirma que el canto de las sirenas es capaz de revelar todo lo que ha ocurrido y ocurre en la tierra. En virtud no sólo del conocimiento que ofrece sino del encanto con el que se expresa, el viajero queda atrapado y pierde la noción del tiempo: se queda allí hasta morir perdido en sus voces.

Al respecto es pertinente la acotación que hace Maurice Blanchot (1959) de este pasaje de la *Odisea*: las sirenas nunca le cantan como tal a Odiseo, sino que lo invitan a que se quede y escuche su canto. En palabras de Blanchot, en esa promesa de algo venidero se abre un espacio hacia el puro afuera, dado que quien acepte quedarse sabe, de entrada, que no tiene la posibilidad de echarse para atrás. Las sirenas presentan, pues, una invitación a perder el

¹²⁸ Una pequeña salvedad es que, para esta intérprete, que apoya su lectura en la teoría del símbolo de Tzvetan Todorov, este espacio metaficcional es simbólico dado que lo que sucede allí afecta de muchas maneras la obra y referencia muy sutilmente gran cantidad de elementos de ella misma. Para nosotros es más bien mito-poético, teniendo en cuenta todas las distinciones hechas anteriormente. Para una referencia más completa acerca de la arquitectura del Inframundo y del recorrido que Eneas hace por allí, véase Herrera Valenciano, Minor. (2019). El mundo de los muertos en la 'Eneida': un lugar de ejemplar. *Humanidades: Revista de Estudios Generales*, 9(2), pp. 1-27.

¹²⁹ Eneas ve al Sueño entre las criaturas que se le aparecen de primeras en su camino al Inframundo (VI, 278). También, Caronte afirma que el Inframundo es la "morada del sueño y la adormecedora noche" (VI, 390). De igual manera, Deífobo hace una relación entre el sueño y la muerte (VI, 520-523). Como puede apreciarse, el papel del Sueño es capital en este libro. Al respecto, señalaremos dos cosas.

Primero, el Sueño tiene un carácter ambivalente que lo hace muy interesante. A pesar de ser patente para el lector su peso en el capítulo, para los personajes es tan sutil la intervención que tiene, que incluso confunden su influencia con la inevitabilidad de sus propios actos y enmascaran así, involuntariamente, su aparición. El Sueño actúa como un agente interno y externo a la vez, siendo capaz de introducirse en cualquier dominio. Esto se ejemplifica cuando Eneas se encuentra con la sombra de Palinuro y éste le dice que él mismo fue quien se cayó con el timón por aferrarse a él, pese a que el lector sabe que fue Sueño quien lo tiró (VI, 347-354).

Segundo, el Sueño es de suma importancia para el descenso de Eneas. Él es quien posibilita su entrada al Inframundo porque también tiene poder sobre sus seres, como se evidencia en la forma escogida por la Sibila para evadir al Cerbero, a saber, durmiéndolo con una torta narcotizada (VI, 420-424).

rumbo en pos de un encuentro que colinda con lo imposible. Esto, narrativamente, abre un espacio donde el tiempo funciona de otra manera: desaparece en el instante, con lo que corta el futuro, pero también alumbra un abismo de sentido que puede seguir indefinidamente. A la luz de esto, el canto de las sirenas es más bien silencio, “ausencia de música, su destrucción” (Rojas, 2015, p. 51).

También en la *República* 614b3-621b8 se encuentra una fascinante caracterización de las sirenas en uno de los mitos platónicos más complejos, la cual sirve de complemento a lo que quiere apuntarse. Según cuenta Sócrates en el pasaje, Er, un guerrero de renombre caído en batalla, resucita después de tres días de muerto cuando ya está a punto de ser incinerado en la pira funeraria y cuenta lo que vio en el más allá.

Er relata muchas cosas, pero lo que más llama la atención -con respecto a las sirenas y el tiempo- es: 1) El papel del pasado en la elección de una nueva vida; 2) El canto de las sirenas y las parcas como catalizador de una buena o mala elección a partir del recuerdo del pasado. Er afirma que las almas después de ser juzgadas llegan donde las Parcas, específicamente donde Láquesis, quien canta las cosas pasadas en armonía con las sirenas, con el fin de que una sola alma a la vez elija una nueva encarnación de entre una gama de opciones que se le ofrecen. Es muy dicente que sólo se vean hechos o estados de esos modelos opcionales de vida sin ningún rasgo de alma porque “ésta se volvía inexorablemente distinta según el modo de vida que elegía” (618b3-6). Son, pues, signos vacíos lo que estas almas contemplan; no son imágenes de tipo visual sino discursivo.

Ahora bien, como señala Rojas Parma (2016), esta elección está imbuida fuertemente por los cantos del pasado porque “recuerdan a las almas lo que les es afín, familiar, conocido” (p. 38). La exaltación del propio pasado, dice Sócrates, contribuye a que las almas incurran en malas elecciones en la mayoría de los casos. Una vez hecha la elección, el alma pasa donde las otras Parcas y posteriormente al desierto del Olvido, en el cual pierde toda memoria de lo que allí ha ocurrido.

Al igual que en la *Odisea*, aquí se muestra que las sirenas abren la posibilidad del encantamiento con su voz y con ello abisman: conducen a hacer una elección que involucra la pérdida de sí en favor de una nueva cosa, una que no existe aún. Su canto carece de horizonte temporal, pero se apoya armónicamente en los tiempos marcados por las Parcas. Es un canto que ocurre en el tiempo y fuera del tiempo.

Para Blanchot este canto es lo que posibilita el despliegue de toda obra literaria, la cual consiste en bordear ese abismo sin caer. Todo el cosmos narrativo gira alrededor de ese punto mítico, aterrador, que amenaza a la obra misma. El abismo es una imagen o conjunto de ellas que hablan desde la lejanía a lo largo de la escritura-navegación atisbándose y oyéndose vagamente, pero también incesantemente. Ellas cuestionan lo real y lo desbordan porque no están en el mundo conocido pero, aun así, desde su allá, dicen algo, muestran algo.

La *Eneida* intenta caer varias veces en ese vórtice hasta que por fin lo hace en el libro VI. Aquellos intentos o “coqueteos con el vacío” por parte de la obra, se develan en el juego temporal introducido por los abismamientos momentáneos que se rastrean en las invocaciones a las musas por parte del narrador.

Las musas, al igual que las sirenas, juegan con la memoria y por ende con el tiempo, ya que el narrador las invoca para transmitir con fidelidad los hechos. El efecto producido por la intervención de ellas es el detenimiento posterior de la narración y, en consecuencia, la elongación del tiempo durante la misma.

Estos puntos de cortejo con la muerte se encuentran específicamente en I, 8-10; VII, 37 y IX, 77-80, 525-529. En XII, 500-505 ocurre algo muy particular: el narrador necesita una intervención de este tipo para continuar con la historia, pero manifiesta que no sabe qué dios le podría ayudar a revelar las crueldades de la guerra de las que es necesario dar cuenta enseguida. A continuación del pasaje relata las muertes ocurridas dando algunos detalles, pero en general pasa rápido. El detenimiento se frustró por la atrocidad de las imágenes.

Eneas se adentra¹³⁰ en el Inframundo guiado por la Sibila. En VI, 36-40 ocurre algo que aporta mucho a la interpretación que se está proponiendo: la Sibila interrumpe la contemplación de las escenas de las puertas de Dédalo por parte de Eneas. Ella lo aleja de estas visiones nefastas porque eso lo distraería de su misión. Eneas debe contemplar otro tipo

¹³⁰ Según Grimal (2011) es posible establecer más o menos en qué fecha se da el descenso de Eneas siguiendo las pistas del texto y comparando con otras fuentes. Este intérprete sostiene que el descenso de Eneas al Inframundo puede situarse en la noche entre el 31 de mayo y el 1 de junio. Es notable que en esos mismos días del 17 a. C. es cuando Augusto reinaugura la tradición de los juegos seculares en el Campo de Marte. Estos juegos indicaban el fin de una era y el comienzo de otra. El *saeculum* era el tiempo de vida humano medido en términos del inicio y decadencia de una población. Por eso, los juegos seculares perseguían la idea de renovación y en general estaban caracterizados por la esperanza y la alegría (Grimal, 2011, pp. 234-235).

de imágenes con contenidos más propicios para su travesía heroica, que estimulen su coraje por vía del gozo en vez de disminuirlo¹³¹.

La Sibila es consciente de que Eneas está, y así debe ser para hacer el descenso, en un estado de gran sensibilidad que lo hace impresionable. Eneas está particularmente ansioso e impaciente en este capítulo (VI, 210). Este nerviosismo es el estado ideal para el descenso porque involucra gran receptividad y al mismo tiempo capacidad de acción rápida; da la energía física necesaria para tal empresa, pero también favorece la atención para contemplar las cosas que saldrán al encuentro allí.

El primer mosaico que ve Eneas en el vestíbulo del Aqueronte son criaturas monstruosas y estados corporales o sentimientos que se asocian a ellas. Cabe resaltar que tales imágenes se aparecen al héroe de una forma tan vívida que siente el impulso de hundirles su espada (VI, 290-294). Luego hace un recorrido por los Campos de las Lágrimas, por los cuales desfilan numerosos personajes con acciones y gestos que dejan entrever su vida y su destino¹³². Eneas pierde el sentido del tiempo mientras los contempla e interactúa con algunos de ellos, al punto de perder el equivalente a un poco más de medio día en el mundo de los vivos (VI, 535-539). Luego hay otro detenimiento en las imágenes del Tártaro evocadas por la Sibila y finalmente llegan a los Elíseos, donde sin duda hay ecos de las *Bucólicas*. Allí hay libertad de movimiento para las almas que habitan, de la mano del cumplimiento de todo lo que el hombre puede desear: una vida feliz en la que pueda desarrollar los gustos y aficiones que tenía en vida (VI, 651-655). Como elemento clave para comprender mejor el estado que se vive en los Elíseos, pueden tomarse las palabras de Museo en VI, 673, en las cuales explica que ninguno de los habitantes de los Elíseos tiene un lugar fijo en él¹³³.

¹³¹ La mirada de Eneas detiene su observación de las puertas contemplando los intentos fallidos de Dédalo por cincelar el episodio de su hijo Ícaro. Se dice que el dolor del padre se hace evidente en esa parte porque intentó dos veces cincelarlo y de algún modo no pudo. La imposibilidad de concretar la imagen es a lo que nos referimos que no es propicio para Eneas, quien fue convocado al Inframundo con el fin de ganar claridad y, de su mano, dar surgimiento a una esperanza que acompañará sus acciones hasta el final.

Las puertas de Dédalo transmiten “sólo escenas de muerte y pasión desenfrenada” (Cairo, 2013, p. 122). Por eso la Sibila corta en ese momento su observación. La idea subyacente que identificamos es que el héroe debe ganar claridad por vía de emociones positivas ya que las negativas generan confusión. Sólo así podrá descifrar las imágenes que verá en el Inframundo, las cuales “entrevelan en sombras la verdad” (VI, 100).

¹³² Resáltese aquí la aparición de Dido en VI, 450 y la de los soldados de Agamenón en VI, 489-493.

¹³³ En VI, 744 se dice que el Elíseo es espacioso y en el verso 887 se elogian sus “anchos llanos luminosos”. En cuanto al dinamismo que experimentan los Elíseos, recordamos otro hadiz de Muḥammad (ﷺ) que aporta una descripción similar a la de Museo respecto a la constante movilidad del paraíso:

En este paraje hay dispersión y movilidad, a diferencia de los anteriores en los cuales cada alma estaba restringida a estar en un solo punto o estado mientras era atormentada por alguno de los seres infernales. En este espacio de apertura y fluctuación constantes aparece finalmente la imagen de Anquises, la cual Eneas confiesa haber visto tantas veces en su mente, que terminó siendo ella quien lo obligó a descender al Inframundo (VI, 695-703). Esa ausencia fue lo que le abrió camino hasta allá¹³⁴.

A la movilidad de este paraje se le suma la presencia de innumerables almas destinadas a volver a encarnarse, las cuales se encuentran bebiendo del río Leteo. En esta instancia es donde se concentra el Olvido dentro del Inframundo. Es allí donde Eneas tendrá su revelación, el punto más alto de conciencia acerca de su futuro que le permitirá apropiarse de éste definitivamente.

El olvido surge como posibilidad de empezar una nueva etapa en el camino del héroe caracterizada por un sentimiento distinto del mundo, el cual se consolidará también en acciones distintas: Eneas tendrá que llegar forzosamente a una confrontación directa; no puede seguir escapando de Juno con ayuda de los otros dioses hasta el fin de la obra.

Lo primero que hace Anquises es dar una explicación sobre la transmigración de las almas (VI, 725-751). Esto no es una coincidencia porque en virtud de dejar atrás el pasado es que puede empezarse una nueva vida. Eneas y su viaje, la *Eneida*, justamente aquí es donde tendrán un punto de inflexión y si se quiere un renacimiento.

Las palabras previas de Anquises preparan el terreno y sirven también de advertencia para Eneas. Lo que dice entre líneas el mito de la transmigración, es que el salto hacia otra vida se da guardando las imágenes de una existencia anterior en el sentimiento más hondo del hombre para que desde allí se efectúe su transmutación.

Sólo el sentimiento, guardado en la forma de emociones referidas a ese algo indefinible que se despliega como una sucesión de imágenes, puede impulsar de una forma totalmente inédita más allá de sí. Como ocurre en el mito de Er, si se intenta encaminar la acción a través de las

Ninguna de las criaturas es capaz de describir esta belleza. Al-lâh había ordenado que todo allí tuviera el aspecto que tenía, y después ordenaba que tuviera otro aspecto diferente, y las cosas tenían unos colores que no puedo describir. (Aya, 2007, p. 73)

¹³⁴ Eneas logra entrar al Inframundo, además de todas las otras condiciones, apelando a la piedad filial (VI, 404-406; 686-687). Esto no es casualidad. Para él acceder al Inframundo y poderse encontrar con la imagen mitopoiética debe estar completamente libre de todo lazo en el mundo material y establecer una vinculación filial con el más allá. Este nexos es la figura-recuerdo de su padre. Volveremos sobre este asunto de la filialidad, de forma más detallada, en la nota 138.

imágenes mismas se corre el riesgo de repetir el mismo camino sin embarcarse hacia el destino final que es la otredad. Esto malogrará el encuentro con lo mito-poético.

En la *Eneida* ese sentimiento primario para el encuentro con lo mito-poético aparece caracterizado por Anquises como ese “ígneo vigor” que mueve en las almas todos los temores y ansiedades, duelos y gozos (VI, 733-734)¹³⁵.

Este ímpetu desbordado, descrito bajo la forma de un alma universal que todos los seres poseen, llega a ser tan fuerte que, incluso muerto el cuerpo, todavía quedan en el alma individual ciertos vestigios de libertad y deseo que la siguen moviendo. De modo que, a grandes rasgos, este principio de movimiento es un puro ir más allá de sí del cual emergen imágenes que luego volverán a reabsorberse a lo largo de los ciclos de la vida (Cfr. *Geórgicas* IV, 219-228).

Tal fuerza no es otra que la trascendencia: ir hacia lo otro y entregarse a ello al punto de morir para sólo así apropiárselo. Anquises pone ante Eneas esta imagen primigenia precisamente para ayudarle a interiorizar todo lo que verá a continuación en un sentimiento que permanezca una vez retorne al mundo de los vivos, y mediante el cual pueda recordar lo esencial del mensaje. Eneas está, con ello, por fin listo para su encuentro con la imagen mito-poética.

Acto seguido, Anquises compone un largo mosaico donde le muestra a Eneas las almas de sus descendientes y los lugares en los que reinarán (VI, 760-885). Este apartado es clave porque las almas-imágenes se incorporan en el discurso de Anquises y a partir de él hacen su aparición. Eneas calla; muere en este discurso¹³⁶. Experimenta una ruptura que lo lleva a

¹³⁵ A este impulso se lo llama también “etéreo principio” y “centella de impoluta lumbre” (VI, 747-748).

¹³⁶ Intérpretes como Blanchot y Giorgio Agamben también han contribuido a identificar la trascendencia propia de lo humano en las imágenes lingüísticas: la palabra es una abstracción que destruye o detiene lo real para poder representarlo; pero en ella también está oculto un poder plástico que remite de nuevo a la materialidad de la intuición de la cual brotó; que remite al instante de pérdida y deslumbramiento que hizo que emergiera como sonido para acallar el silencio (Cfr. Blanchot, 1991, pp. 42-47).

El lenguaje está atravesado por la negatividad: es un morir y en esta medida es tiempo; un ir y venir sin rumbo (Cfr. *Eneida* VI, 886). El mero acto de enunciar es un sacrificio porque exige perder el aliento para dar vida a eso que se expresa por medio de la palabra, sin que ello aparezca al instante. De modo que esta negatividad, el *todavía no* de esa promesa, es lo que mueve la voz específicamente humana y da vida a sus imágenes (Cfr. Agamben, 2008, pp. 65-68).

Esto es lo que identifica Julia Kristeva particularmente en el lenguaje poético a partir de los poemas y las confesiones que Mallarmé hace en sus cartas. En ellas, Mallarmé admite que su labor de escritor y poeta con frecuencia lo conduce a un callejón sin salida dado que la saturación de significantes en el juego poético lo lleva a vaciarse. Él entra en una especie de nada porque dichos juegos están al margen del lenguaje, pero el hombre

guardar silencio y contemplar desde él la procesión de imágenes guiada por las palabras de su padre. Eneas queda vaciado¹³⁷. Sus ojos sólo aportan el campo sobre el que aparecen y

sólo conoce el lenguaje, de modo que no sólo le toca ser espectador de esta muerte sino vivirla. La poesía conduce a una paradoja en la que se niega el habla, pero también se niega lo que resulta de esa negación. La poesía es una síntesis que nunca puede darse y por eso mismo da lugar a un espacio de apertura de lo imposible que sirve como afirmación posterior a partir de ese vacío (Kristeva, 1978, p. 93).

¹³⁷ Este vaciamiento en el lenguaje al que se alude en Eneas puede entenderse un poco mejor con relación a la escritura de Samuel Beckett y la relación que ésta tiene con la imagen. Beckett tiene una propuesta radicalmente distinta a la de Virgilio, no obstante, este momento de la narrativa de la *Eneida* exige que Eneas calle y se entregue por completo al discurso de Anquises.

Sólo desde esta condición específica es que puede hacerse una lectura comparada, teniendo en cuenta que Beckett lleva cada vez más lejos en su prosa, su teatro y su poesía, ese momento de la existencia en el que el hombre no se sabe qué decir, ni tiene nada para decir puesto que no logra ver nada más que lo mismo, pero en el que, sin embargo, cree ver algo distinto y trata de seguir su aparición sin dejar de verbalizar. En el caso de la obra virgiliana, el que dice larga y sostenidamente es Anquises y no Eneas, pero aquél puede leerse como una proyección o recuerdo del propio Eneas (y en esta medida como una representación de su misma conciencia) que le habla sin cesar sobre el porvenir.

La escritura de Beckett es una escritura del no porque a pesar de que abarca múltiples posibilidades de darse los eventos, nunca logra concretar ninguna bien sea porque las deja inacabadas o porque las pone en entredicho al expresar una versión contradictoria de ellas en algún momento. Esta escritura del no, también presente en otros estilos y autores contemporáneos como Canetti, Barthes, Celan o Walter Benjamin, da cuenta de la potencia infinita de la escritura, pero también de su impotencia (Magallanes, 2016, p. 32). En ella, el lenguaje se agota porque, después de ir a tientas por múltiples caminos, descubre que no puede llegar a ninguna parte y en su devenir arrastra en un proceso de aniquilación tanto al autor como al lector. La potencia pura, es decir irrealizada, queda, pues, convertida en residuos.

En Beckett, ninguna perspectiva sobrevive a esta experiencia y sólo queda el lenguaje despojado de sentido, desnudo como el balbuceo incoherente de los primeros homínidos (Arias, 2006, p. 15). De ahí que este tipo de escritura se desenvuelva haciendo uso de repeticiones, frases o escenas recortadas, pero que siga un flujo incapaz de detenerse, sin saber ni dónde comenzó ni dónde va a terminar (Cfr. Margarit, 2006, p. 265). Dicha hemorragia verbal constituye el intento paradójico de comunicar algo tan inhumano como puede llegar a ser el silencio, haciendo uso del medio humano por excelencia, es decir, el lenguaje.

Por tanto, esta escritura responde a un proceso traumático en el que la angustia por el agotamiento de las facultades humanas ante su imposibilidad de dar cuenta fiel de la realidad conduce a un tipo de muerte del yo, en la medida en que éste se disuelve en las palabras quedando desmembrado y sepultado por ellas. Este yo disperso vaga entonces sin cesar como un fantasma a través del “espacio marionetesco” que hay entre las palabras, utilizando la expresión del poema “Qué haría yo sin este mundo” (*Que ferais-je sans ce monde*) del mismo Beckett. Piénsese aquí en las implicaciones tanto del viaje iniciático de Eneas al Inframundo, como de su inevitable momento de silencio durante la revelación de su destino.

Ahora bien, aunque en la escritura del no propia de Beckett no sobrevive nada excepto el lenguaje mismo, el sentido de la vista merece ser considerado aparte porque pervive un poco más que los demás. Pero esto hay que precisarlo. La vista de los personajes beckettianos no es una visión observadora sino pasiva porque, a pesar del gran detalle con el que se describen ciertas escenas o imágenes, ella es indiferente a lo que se le aparece. No se enfoca en nada, no persigue nada. En este sentido, según Arias (2006) el ojo presente en las obras de Beckett sería más como una cámara que graba todo lo que pasa enfrente suyo, en vez de un ojo atento.

Pero esta ausencia de intencionalidad en el ver no implica que no se esté buscando algo porque, precisamente, ese constante buscar ver y aferrarse a cualquier detalle, por minúsculo que sea, es lo que hace que la obra no se detenga en ningún punto. Para Carriedo (2006), siempre hay algo imperceptible e indecible que está frente a los personajes de Beckett, y que es lo que ellos buscan capturar así sea de una forma inacabada.

En la descripción de esta ausencia que ellos “ven” de algún modo, y que siempre se les escapa por más rápido que verbalicen (por el verbalizar mismo es que la imagen se escapa, dicho sea de paso), es muy importante el papel de la memoria: ella es la que afloja la tensión inherente al proceso de completar esa “visión invisible” y de ese modo hace que no se rompa sino que fluya indefinidamente (Carriedo, 2006, p. 61).

Así las cosas, aunque la imaginación y la misma visión se agoten debido a la descomposición del lenguaje, hay una presencia que se revela en ese agotamiento. Tal presencia caracterizada por la imposibilidad de enunciarla sería, también para nosotros, la *imagen*. El ejemplo más acabado de esta imagen subyacente a toda la obra beckettiana, con sus características de borrosidad y evasividad, está, según los intérpretes, en el último poema escrito por Beckett llamado “Cómo decir” (*Comment dire*). En él, el narrador intenta describir una imagen que nunca logra ver bien y en este proceso se acerca y se aleja de ella, haciendo que su lenguaje se entrecorte (Cfr. Pulido Mancera, 2016, pp. 160-162).

Con respecto al asunto de la imagen en la obra de Beckett, algunos intérpretes como Deleuze han ido más lejos y han llegado a afirmar que hay un lenguaje propio de la imagen en dicho autor, además del lenguaje de los nombres (el enunciativo o enumerativo) y el de las voces (el propiamente narrativo) (Moyano, 2018, p. 55). El lenguaje de la imagen se caracterizaría por una detención total de los otros dos lenguajes, siendo como un punto de choque que hace evidente la inutilidad de éstos.

La imagen hace que llegue al máximo la tensión narrativa y, aunque ocasiona una ruptura con lo precedente, tiene una influencia residual en lo que sigue del texto mediante la cual no deja que éste se derrumbe. La imagen actúa, por poner un ejemplo, como la resonancia que resulta del tañido de una campana: alarga el momento de quiebre textual creando fluctuaciones que lo repiten, las cuales, empero, se van apagando con suavidad hasta ser nuevamente absorbidas por el medio.

Ella tiene, pues, un efecto estabilizador ya que enlaza o suaviza la misma ruptura que ocasiona. Esta imagen es propiamente imperceptible; es ilocalizable porque es un enlace sin elementos (Moyano, 2018, p. 68). En su cercanía se difuminan el sujeto y el objeto, por lo que despierta un estado de sensibilidad extrañada: la imagen no está en quien ve ni en aquello que se ve, sino que es la visibilidad misma que no puede verse a sí misma (ibid., p. 71).

Para cerrar con Beckett, conviene hacer una referencia a su primer ensayo (1929), titulado “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, en el cual explora aspectos clave con relación a la poesía, al mito y al lenguaje propio de ambos, desde una perspectiva bastante propicia para nuestra lectura. Ahondar en las implicaciones que este ensayo tuvo en la estética que Beckett fue configurando a lo largo de su obra, así como en las valiosas relaciones que él establece entre los autores mencionados en el título, es algo que excedería la aproximación introductoria que pretende esta nota, por lo que sólo resaltaremos el punto que consideramos pertinente para los temas que se han desarrollado.

Beckett, apoyándose en el segundo libro de la *Ciencia nueva* de Giambattista Vico, en el que éste explica cómo el hombre antiguo pensaba y, en general, se desenvolvía en todas las esferas de su cotidianidad de una forma poética, reivindica el origen pasional y violento del lenguaje. Es decir, Beckett retoma el planteamiento de Vico y defiende que el origen del lenguaje no es racional, por lo cual la escritura y la estética de una obra tendrán necesariamente que saber comunicarse haciendo uso de ese rasgo primitivo del lenguaje caracterizado por la fuerte tensión entre el asombro, la ignorancia y la materialidad ruda, pero a la vez sutil puesto que está ligada en todo momento a la metáfora.

Esta condición primitiva y contradictoria se conserva de alguna forma en el lenguaje actual y por eso, para Beckett, una obra sólo logra impactar de forma contundente cuando dicho factor se integra en la presentación de la misma. Para ahondar en la lectura que Beckett hace de Vico, véase Rubio Páez, Rafael. (2019). Vico y Beckett: las poéticas del work in progress. *La Palabra*, (34), pp. 41-54.

La primitividad plástica que Beckett descubre de la mano de Vico en aquella “salvaje economía de los jeroglíficos”, tiene las mismas características de la visualidad que hallamos en la imagen mito-poética. Es de mucha importancia tener en cuenta para nuestra lectura, que si bien Virgilio está inscrito en un modelo poético clásico grecorromano, el cual por sí mismo no permite abordar estas cuestiones, al cimentar su obra en el mito, particularmente en el del descenso del héroe, introduce indirectamente en ella un tipo de experiencia iniciática -en el sentido de inicial u originaria, como se apuntó anteriormente- que se remonta a los comienzos de la humanidad y que por eso está unida de forma indisoluble al origen del lenguaje, con lo cual le da al texto la posibilidad de acoger otras lecturas que se vean volcadas hacia ese mismo punto sin importar si éstas siguen o no pretensiones diferentes. El punto de confluencia al que apuntamos se da en lo existencial. Por eso, confrontando a Virgilio con otras narrativas en términos de un tipo similar de experiencia a nivel existencial, surgen posibles y enriquecedoras relaciones.

Particularmente, lo que permite relacionar a Virgilio con Beckett es la consideración del horizonte antropológico común, tanto a los ritos llevados a cabo en los sitios-umbral desde el Paleolítico y al tópico del descenso al Inframundo presente en diversas mitologías, como al cúmulo de manifestaciones lingüísticas asociadas a ambos, las cuales, a pesar de estar permeadas por la irracionalidad de lo emotivo y lo imaginario,

desaparecen libremente estas formas extrañas. Pero lo que realmente *ve*, no es la representación que tiene ante sus ojos.

Aquí se detiene el tiempo tal como Eneas lo había experimentado hasta entonces en la obra, es decir, como la memoria que acecha y esclerotiza el pasado con su mirada de Medusa, reduciéndolo a un horizonte cuyas connotaciones dominantes son la huida y la muerte. Juno, esta memoria acérrima, se queda aquí sin su poder de petrificar porque esta visión revienta un flujo hacia el futuro que licúa sus recuerdos estáticos y los incorpora a la existencia.

A la luz de esta visión, el tiempo *puede ser diferente* para Eneas. En ella, el tiempo adquiere *otro* cariz porque absorbe el germen rozagante de la vida, en virtud del futuro que el héroe asume ahora con propiedad. El pasado ya no estorba al actuar del presente; al contrario, lo impulsa.

El ígneo vigor de estas imágenes-alma, dispersas conformando parajes en los que es preciso “derramar la mirada” (VI, 886-890), absorbe por completo a Eneas, a diferencia de lo que ocurría con las otras tantas figuras que habían llamado su atención previamente. Aquí nadie lo interrumpe para salvarlo de ellas; está definitivamente perdido. La Sibila desaparece, aunque esté allí a su lado. No hay ningún otro guía; ahora está a solas con la *imagen* y el *eco*¹³⁸.

son el punto a partir del cual se sabe que se empezó a configurar el lenguaje organizado tal como nosotros lo concebimos, al menos desde donde las herramientas históricas y arqueológicas actuales nos lo permiten. Para profundizar en algunas aproximaciones tanto clásicas como contemporáneas respecto al origen del lenguaje, así como en el papel que tienen las emociones y la imaginación en dicho proceso, véase Nubiola, Jaime. (2000). La investigación filosófica sobre el origen del lenguaje. *Pensamiento y Cultura*, (3), pp. 87-96.

¹³⁸ Aludimos aquí al relato de Narciso y Eco, el cual es leído por Giorgio Agamben en conjunto con los de Psique y Cupido, y Pigmalión y su escultura. Agamben hace una interesante lectura de estos mitos poniendo de relieve el vínculo presente en todos ellos entre el Eros y la imagen. A propósito de su lectura, buscaremos profundizar en el papel crucial que el amor tiene en la “visión” de la imagen mito-poética por parte del héroe, acudiendo sólo a los dos primeros mitos mencionados. Para la interpretación de Agamben véase Agamben, Giorgio. (2006). La palabra y el fantasma: La teoría del fantasma en la poesía del amor del siglo XIII. En: Del mismo autor, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental (131-159)*. Valencia: Pre-Textos.

En el caso de Narciso y Eco, tal como aparece narrado en Ovidio (*Met.* III, 338-510), entran en juego tres elementos particularmente importantes: el amor, la imagen y la voz. La imagen y la voz se tratan allí como elementos que distorsionan o que crean distancia. La ninfa Eco no podía acercarse o dirigirse a nadie, por lo que sólo podía entablar cierto tipo de comunicación si alguien decía algo primero y si de alguna forma también este interlocutor guiaba la conversación hacia su fin, ya que ella no podía tampoco concluir.

Hablar con Eco era prácticamente hacer un monólogo. La imagen de Narciso en el agua encierra estas mismas ideas de repetición y ensimismamiento, y los asocia, de igual modo, con la muerte. Ambos tipos de imágenes (Ovidio se refiere al eco como la imagen de una voz en *Met.* III, 385) son de tipo sensible ya que son acústicas o visuales según el caso. Lo relevante es que desde la perspectiva sensible ellas son meros remanentes o fantasmas carentes de vida que van menguando más y más.

Algo diferente sucede con el amor. Con base en el mito, el amor puede leerse como un tipo de imagen de naturaleza distinta apelando a la figura del amado como reflejo suyo, así como a la vivacidad que dicha figura

contiene y despierta en el amante. Pero, aunque el amor no puede verse sino solamente a través del amado, tampoco se reduce a su figura particular porque es, en esencia, una fuerza que consume y anima a ir en pos de esa otredad que se anhela. Es un movimiento definido por la carencia. En consecuencia, el amor enfrenta la difícil condición de no poder contemplarse o pensarse en virtud de sí mismo, pero tampoco desde una forma específica porque entonces devendría en muerte.

Esto último se evidencia también en la historia de Psique y Cupido relatada por Apuleyo en los libros IV, V y VI del *Asno de oro*: Cupido le prohíbe a su esposa Psique que intente ver su imagen, de modo que él sólo le habla estando oculto en alguna parte y, de igual manera, yace con ella a oscuras. Cuando Psique alumbró su rostro una noche, él sale huyendo sin mediar palabra. Al ser identificado, se vuelve una imagen muda porque se reduce a la figura específica, corporal, del amado.

El amor es, pues, un tipo de imagen ya que se intuye como una presencia con rasgos específicos más o menos definidos (en la mitología siempre se le representa con su carcaj de flechas, por ejemplo); no obstante, es invisible porque únicamente se percibe a través de sus efectos, esto es, de las pasiones que despierta: une y separa; alegra y horroriza; causa afirmación y también extrañamiento del yo.

En general podría decirse que el amor es un medio, un estado o condición en el que las determinaciones fijas se anulan. No en vano, el Eros aparece en la *Teogonía* de Hesíodo como uno de los primeros dioses que surge del Caos junto con Gea y el Tártaro (*Teogonía* 116-125). Eros es una fuerza primigenia que permea todos los órdenes de la realidad y que favorece la creación del mundo haciendo que los otros dioses se unan entre sí. Además, que surja con estas divinidades en particular, es decir, con la Tierra y con el Inframundo, dice mucho sobre su afinidad con el horizonte donde se halla la imagen que estamos rastreando en la *Eneida*. Eneas va al mundo subterráneo movido por el recuerdo de su padre con el fin de obtener allí un conocimiento detallado acerca de su futuro.

Antes de hacer una semblanza del amor en la *Eneida*, conviene hacer una última precisión: la relación del amor con el conocimiento. Para Rojas Parma (2017), si bien hay muchos pasajes en la obra platónica que permiten abordar esta relación, la más dicente aparece en el *Fedro* 255d. En dicho apartado se habla del “amor-espejo” para ilustrar lo que sucede entre dos amantes: el uno se ve a sí mismo en el otro. En principio, sostiene Rojas, pareciera que el amor lleva a buscar únicamente lo semejante en el otro; pero si así fuera, no se generaría el movimiento propio del amar, sino que, más bien, se caería en un estado de locura destructiva como el de Narciso. El Eros auténtico opera en ambas direcciones, es decir, permitiendo identificar lo semejante y adherirse a ello, pero también haciendo tomar distancia al crear conflictos que rompen la ilusión de igualdad: el amor también revela que el otro, a pesar de ser amado, sigue siendo un otro.

Para Platón, según esta intérprete, experimentar aquella dualidad del amor induce un tipo de locura distinta que encausa hacia el conocimiento. El amor es el que origina el asombro que conduce a la filosofía, la cual no es más que el conocimiento de sí al que alude la célebre inscripción del templo de Apolo en Delfos. El filósofo sólo puede ser, pues, el enamorado (Rojas Parma, 2017, p. 49). Pero el filósofo no pretende conocerse a partir de una repetición o copia de sí mismo como Narciso. Por el contrario, experimenta un desbordamiento o furor que lo dirigen hacia un otro en el cual logra ver su propia alma. En el acto de amar a ese otro, que es espejo de sí, puede recordar lo divino y verlo aconteciendo en su existencia (ibid., p. 59). Gracias a ello, se enfila hacia lo bello, hacia el bien, sin estancarse en las aporías que le van surgiendo en el trasegar teórico.

De lo anterior resaltamos dos cosas. Primero, que el amor está conectado fuertemente con la visión: permite ver claramente los contenidos ideales que están ocultos en la propia alma y en esta medida hace efectivo el conocimiento, es decir, lo hace vivencial porque re-descubre lo divino en la propia existencia. Segundo, que el amor requiere de un otro-espejo para aparecer. No se presenta de forma independiente. Como tal es invisible, pero se manifiesta como un salir de sí que permite recordarse y re-conocerse en el otro. La relación entre el amor y el conocerse a sí mismo no está exclusivamente planteada por Platón; de hecho, en el mito de Narciso también se tematiza (*Met.* III, 347). La diferencia es que Platón se enfoca en el entusiasmo o manía propia del amor que permite conocer el verdadero yo por vía de su abandono, en vez de consumirlo en el apego a la propia imagen.

Teniendo en cuenta lo anterior, puede decirse que la imagen viva, o mito-poética, invoca la otredad e implica una serie de padecimientos relacionados con ella: es el miedo a abrirse a lo desconocido porque ello implica un sacrificio, pero también es el deseo pleno de hacerlo; una vez se da el salto, también es el gozo resultante de ver que la diferencia es receptiva y no menoscaba la identidad que se le ha entregado, puesto que la aprehende y la conserva a su manera; no obstante, también es el dolor, la insatisfacción o el tedio de identificarse allí, ya que, como es un proceso en permanente movimiento, llega a percibirse en algún punto como el “eterno retorno de lo mismo” (Cfr. Agamben, 2007). Queda claro que esto ya no es platónico.

La *imagen* salta al encuentro como pura potencia de auto-afección que se extraña y retorna a la propia vivencia bajo el telón de lo ajeno. Por eso es efímera, no permanece; siempre escapa a la visión y, como el amor, sólo se aprecia por sus influencias. Con respecto a ambos, puede decirse que el amor es lo que siempre conduce al encuentro con la imagen y, cuando éste acontece, se mezcla con ella hasta el punto de confundirse. En efecto, la imagen mueve de forma incesante, como el amor. Ambos son nombres diferentes que dan cuenta del mismo nervio trascendente que cruza la vida en todas sus dimensiones: existencial y espiritual, personal y colectiva. Trascendente quiere decir que siempre la impulsa a ir más allá de sí, de lo que tiene y conoce.

El conocimiento o “visión” de la imagen, en el sentido que aquí se está tratando, es un acontecimiento que, pese a ser, incierto, inarmónico y contradictorio porque involucra factores de la existencia tan problemáticos (por su comportamiento azaroso) como lo son las emociones y los sentimientos, es el que siempre se está buscando en cualquier aproximación al mundo y, por eso, no se siente sólo como un paso inevitable sino también como supremamente grato cuando su traumatismo se examina en retrospectiva.

Este conocimiento, en tanto acontecer, no es una dilucidación de las causas y límites de la imagen; es el asombro de vivir y enfrentar su contradicción: un buscar permanente que nunca encuentra nada pero que nunca se detiene porque lo buscado siempre desaparece, pero lo hace dejando tras de sí un rastro que compensa brevemente la insatisfacción y, de ese modo, alimenta con más fuerza su anhelo. Es un entregarse a oscuras a una potencia que, como el ángel rilkeano, es temible y deseable a la vez.

Por tanto, ese encuentro con la imagen comporta un “ver” que equivale a quedarse ciego; una vivencia de tal intensidad que se asemeja al morir y que, sin embargo, se alarga indefinidamente como la vida misma. Suena confuso, y lo es: la imagen es un acontecimiento que nunca ocurre, pero que nunca deja de ocurrir mientras la existencia dure. Tomando prestada la expresión de Wittgenstein presente en una de sus *Observaciones*, y modificándola para ilustrar este sinsentido, ¿qué *imagen* tan pequeña, casi inexistente, puede llenar, y de hecho llena toda una vida!

Uno de los ejemplos más gráficos de estos procesos que encierra la imagen tiene lugar en la mitología nórdica, cuando Odín sacrifica uno de sus ojos para poder beber del pozo de Mimir y así obtener la sabiduría. Odín pierde visión oftálmica para ganar visión en otro sentido. Pero el dios, insatisfecho, quiere saber aún más, por lo que se sacrifica a sí mismo colgándose del árbol Yggdrasil. Después de estar allí muerto durante nueve días, finalmente tiene la visión de las runas y con ella adquiere la más completa sabiduría. Lo más sorprendente es que, pese a la visión absoluta que alcanza, no podrá ver el futuro ni, en consecuencia, intentar cambiarlo: con o sin la más alta sabiduría será igualmente devorado por el lobo Fenrir en el Ragnarök. A la luz de este mito se evidencia que, aunque la suprema visión no muestre nada, es necesario buscarla y encontrarse con ella.

Pues bien, en la *Eneida*, el amor que merece destacarse porque se intrinca profundamente con la narrativa e influye en ella, es el amor filial de Eneas por su padre. El amor filial es el que hace que Eneas emprenda la conquista de la otredad en el Inframundo y se re-conozca a sí mismo en ella. El amor es la fuerza que convierte su futuro en un *symbolon* haciendo que se identifique con él.

Sin embargo, es propiamente al final de la obra donde Eneas experimenta el amor como tal (y por qué no, logra también *verlo*), cuando una visión fugaz lo hace olvidar la figura de su padre, que frenaba momentáneamente su ánimo de matar a Turno y, en consecuencia, hacía tambalear por completo su destino justo cuando parecía tenerlo en las manos.

El padre es el medio que le permite a Eneas verse a sí mismo y, por eso, una vez éste pasa por la experiencia del Inframundo, la figura de Anquises también se difumina y se hace más impersonal. Para mostrarlo, basta con rastrear las apariciones de Anquises posteriores al libro VI. En ellas ya no aparece su figura, ni su voz, sino el recuerdo de sus palabras como una presencia que inspira a honrar su nombre (VII, 120-140; X, 530-536). Por esta vía, también alcanza reconocimiento a nivel colectivo (VIII, 155-172).

Anquises se universaliza hasta el punto de ser posible relacionarlo con el escudo que Vulcano le da a Eneas y que él lleva a costas al final del libro VIII, por vía de una imagen similar, a saber, cuando Eneas lleva a costas a su padre fuera de la asediada ciudad de Troya en II, 705-724. Aunque está en el Elíseo, Anquises se vuelve ubicuo después de la revelación a Eneas, al menos en el mundo de los vivos: ya no es solamente un muerto o un recuerdo por el que se siente un inmenso afecto, sino que vive y se actualiza en todo lo que el héroe se va encontrando.

Eneas pasa la prueba definitiva del amor filial y lo experimenta en toda su dimensión (es decir como un motivo que se actualiza e incita a la acción en vez de estancarse como un recuerdo inmutable que la entorpece) gracias al flash de la imagen del tahalí de Palante, el cual logra hacer extensiva la filialidad a todos los romanos (XII, 934-946). Esta imagen acaba de disolver la figura corporal de Anquises para incorporar genuinamente el amor filial en la existencia del héroe y extenderlo desde allí a su pueblo. Virgilio fue muy cuidadoso en presentar el

desenlace de la obra de esta forma, porque sólo el amor filial entendido más allá de los nexos familiares sirve de fundamento sólido a Roma, ya que, de lo contrario, la muerte de Turno sería sólo una victoria personal de Eneas, un acto ególatra.

Anquises y el mismo Eneas deben disolverse por amor a Roma. Eneas ya había empezado este proceso de desaparición (co-latente a la realización de su destino) posicionándose en el ámbito de lo indecible en el Inframundo. Sin embargo, allí todavía concebía su destino como algo meramente afirmativo en sentido personal.

En el libro VI se le presentaba su victoria y, al verla, no era muy consciente de que debía perder aun más para que Roma pudiera nacer. Él, más adelante, debería disolver todo de sí mismo si es que realmente aspira a cumplir su destino; deberá borrar todo de sí, inclusive hasta aquel último rasgo de su personalidad que le pueda llegar a hacer pensar, así sea remotamente, que Roma está restringida sólo a su familia. Este rasgo, su padre, es el que orientó su exilio en el Inframundo, pero también es el único que puede llegar a apartarlo por completo de su misión justo antes de culminarla.

Por Anquises, Eneas se atreve a salir del mundo de los vivos. Tiene la confianza en que él lo guiará a través del arduo paso por lo Otro, y en especial durante el momento en el que la autorreferencialidad de su yo comience a oscilar hacia otros puntos mientras encuentra su “norte” en la visión. Con su padre enfrentará lo que sea, sin importar que su yo quede desorientado, sometido a la imposibilidad de hablar. Tiene por sentado que Anquises siempre lo acompañará y permanecerá inalterable como lo ve allí en el Elíseo. Pero su destino también le exigirá saberlo olvidar al final.

Una anticipación subliminal de esta exigencia es, quizás, el que, culminando la visión de la gloria de su descendencia, en medio de una creciente agitación, salte una imagen trágica como la muerte de Marcelo, la cual desentona con la grandiosidad de la que la revelación hacía gala hasta entonces e incluso llega a frenarla. Esta disonancia planta en Eneas la semilla de la comprensión de que él y su familia sólo podrán redimirse sirviendo de modelo a su pueblo, lo cual implica que la forma concreta en que se conocen actualmente (hasta el libro VI) tendrá que desaparecer llegado el momento. Así, lo que la muerte, susurrando, le insinúa al héroe en el margen de su visión es que el paraíso, el Elíseo saturnal, se le abrirá definitivamente si sabe renunciar, en el momento adecuado, a *todo* lo que le es, en principio, familiar (Cfr. Agamben, 2007a).

Saturno (que, al igual que el Eros y la *imagen*, es una presencia que se mueve entre contradicciones y por eso siempre está velada) hace un juego temporal cuando esta condición-énfasis se cuela de forma subrepticia en la narrativa, llegado el punto del retorno triunfal del héroe al mundo de los vivos. El dios sigue amparando con su luz providencial la visión de ese futuro que también es un retorno al origen. Sin embargo, se disfraza de Kairós (oportunidad/ocasión), y con ello introduce un factor de azar que Eneas deberá sortear sabiendo cómo actuar en el instante preciso de reclamar su destino. Si el héroe logra asirlo justo cuando pase por su lado, pasará la prueba y Saturno se develará como Aión, es decir, como eternidad. Si no, él y su travesía serán machacados y engullidos por él, tal como les sucedió a Júpiter y sus hermanos. Estos dioses pudieron sobrevivir a ello, pero a Eneas, en tanto hombre, le significaría ser devorado para siempre por el tiempo cíclico-natural sin dejar ningún tipo de rastro en la posteridad y, lo más grave, frustrar el nacimiento de Roma.

Hay mucho en juego, pero Eneas ya ha interiorizado, por vía de las emociones, tanto esta advertencia como el conocimiento necesario para afrontarla. Al final, cuando renuncia al último bastión que le daba seguridad, su padre, acaba la *Eneida*. Allí, de forma repentina, Eneas completa la *imagen* con la que tuvo el encuentro en el libro VI. Reconstruye todo su recorrido y se percata de que siempre ha estado ahí. La ve cara a cara lo que dura un destello. Virgilio no dice qué fue lo Eneas vio fugazmente en ese momento final. No era posible. De forma magistral juega con esa imposibilidad y, en su lugar, da una idea de lo que Turno vio: las sombras del Inframundo (XII, 952).

Pudiera pensarse que Eneas también las ve porque, una vez alcanzada su meta, su papel en el mundo está concluido: matando a Turno él también muere en algún sentido ya que, a partir de ese instante, sabe que tendrá que dar paso a sus descendientes para que continúen dirigiendo esa realidad que ya es Roma. Por tanto, en ese momento queda afuera, exiliado del mundo. Se disuelve en el espacio vacío que rodea la última palabra del texto. Quebrado, escindido, su yo se queda sin norte porque ya está en él; ahora, su autorreferencialidad apunta en todas direcciones y, a la vez, a ninguna.

Pero sin duda Eneas debió ver algo más porque con su desaparecer se eterniza como un astro. La llegada al precipicio de la narrativa es su plena realización. Allí no se pierde sin más; por el contrario, se le garantiza, a nivel personal, una existencia plena cuando muera físicamente y, a nivel colectivo, la permanencia en la memoria de Roma. De modo que es inevitable preguntar, ¿qué gesto y qué mirada pudo tener Eneas entonces? ¿Cómo dilucidar a partir de tales características lo que vio pasar como un rayo? Es imposible pensarlo. Pero,

Las almas-imágenes que brotan mientras habla Anquises hay que leerlas en clave emocional como chispas que tocan lo más hondo del alma del héroe¹³⁹. La muerte o detenimiento en cada imagen que le sale al paso enardece el alma de Eneas, enciende de nuevo la llama divina en su interior, con lo cual comienza su renacimiento.

Eneas olvidará los detalles particulares de lo que vio una vez pase por las puertas del Sueño en su retorno al mundo de los vivos, pero conservará ese ímpetu de trascendencia que surgió de aquello y, gracias a él, podrá culminar su travesía.

El Hades es un reino de imágenes puras, es decir, completamente descarnadas e inmateriales. Son atemporales porque ya no experimentan ni la regeneración ni la degeneración propias del devenir, ni tampoco la consciencia del paso del tiempo, puesto que ya no tienen memoria¹⁴⁰. Las sombras de los muertos viven allí en la dispersión de un eterno presente,

¿cómo *imaginar* la satisfacción y el horror de su arrobamiento? ¿Cómo *imaginar* el sonido y el matiz de aquel silencio en el que se sume desde el verso 949, y junto con el cual se precipita fuera del texto?

Para finalizar con esta nota, merece la pena resaltarse que este contraste profundo entre vida y muerte, que tiene lugar una vez concluye la gesta del héroe, también es parte esencial de su figura. Es algo común a casi todas las mitologías el exilio final del héroe, su huida hacia un lugar inaccesible desde el cual le es permitido observar los acontecimientos que tienen lugar en la tierra, y, en algunos casos, retornar a ella de ser necesario.

Esta salida es el efecto de ver, por fin cara a cara, la imagen que definió su vida, y de experimentar el amor inmenso que lo unió a ella en un proceso que puede catalogarse, en igual medida, como vivir o como morir. De ahí que dicha imagen cobije también la posibilidad de un retorno suyo.

¹³⁹ Tal como se da a entender en VI, 868-869, las almas son imágenes incluso en la tierra. Con propósito de un joven del linaje de Eneas destinado a morir a temprana edad (Marcelo), Anquises dice que los hados sólo han de mostrarlo a la tierra y nada más, acentuando el carácter visual de su alma y poniendo a la tierra como espectadora de ella, al igual que Eneas. En este punto se da un decrecimiento de alegría en la visión de Eneas, que marca su inminente vuelta a la realidad (Guillemin, 1982, p. 259).

A propósito, las imágenes en la *Eneida* son tan consistentes que incluso bien podrían pasar por vivas a diferencia de lo que ocurre por ejemplo en la *Odisea*. Este rasgo del más allá como algo tan vívido que se confunde con la misma vida, es en el que cimentamos nuestra lectura.

¹⁴⁰ Como sucede siempre en los mitos, hay excepciones y por tanto precisiones que hay que hacer. Primero, acerca del hecho que los habitantes del Hades no experimentan la regeneración, nos referimos específicamente al periodo en que quedan como “detenidos” mientras se define el nuevo ciclo de encarnación al que serán enviadas después de beber del Leteo. Segundo, sólo ciertas personas especiales como los héroes, los adivinos o los iniciados conservan la memoria y el poder de la profecía en el más allá.

Estas almas insignes y virtuosas son las que se ubican en la región paradisíaca de los Campos Elíseos. Aparte de estos bienaventurados o de los malvados destinados al Tártaro, el común de las almas quedaba, como se ha dicho, vagando como sombras sin memoria y por tanto ancladas en un eterno presente de movimientos y acciones erráticas. Pero ese eterno presente no implica una ruptura total con el tiempo, ya que siguen conservando algo de su identidad (la ψυχή) y, a causa de ella, conservan también elementos de su pasado aunque de una forma fragmentaria. En virtud de estos residuos de la personalidad que quedan en los muertos, es que, por ejemplo, Odiseo logra amedrentarlos con un cuchillo a pesar de que ya no tienen cuerpo (*Odisea*, XI, 47-50) o puede escuchar, así sea indistintamente, las quejas que profiere el tumulto de almas sobre el que van brotando luego los personajes ilustres (*Odisea* XI, 540-542).

Aquí nos parece fructífero contrastar esta concepción con la que aparece en la *Divina Comedia* Canto X, 96-108. Allí, en un diálogo con Farinata (quien fuera su conciudadano), le es revelado a Dante que quienes están en el Inframundo pueden ver el futuro pero no el presente. Así, cuando finalmente acontecen los sucesos futuros, ellos no los comprenden porque no pueden ponerlos en relación ni con su presente ni con su pasado. El espíritu

indescifrable para cualquier mortal. Sin embargo, sólo el héroe, que por su personalidad hipersensible es apto para soportar tales parajes, puede también interpelar esas imágenes y extraer lo que ellas guardan en los vestigios estáticos de su personalidad¹⁴¹.

Hay una cosa que merece atención aquí: las imágenes que se le aparecen a Eneas lo hacen a partir del lenguaje. Anquises habla y pinta un friso con la palabra, que, para los griegos, es el elemento que más relación tiene con los vivos. En general, los muertos pueden hablar e interactuar con los viajeros como Eneas, pero propiamente no tienen palabra porque carecen de inteligencia y de aliento vital.

Es llamativo, pues, el hecho de que aquí las almas tomen vida a partir de algo que no tienen y se acoplen siguiendo el discurrir temporal del lenguaje porque, aunque no se trate de muertos como tal sino de héroes no nacidos aún, también son despojados de la palabra. Sólo habla Anquises y, por tanto, son equivalentes a las almas de los muertos.

Es muy difícil precisar qué es lo que realmente pasa en términos anímicos para Eneas con esta manifestación y qué la hace tan diferente a las demás figuras que contempla en la obra. El héroe ya había visto dioses y prodigios anteriormente, pero lo que aquí sucede basta para cambiarlo por completo. También es como si hasta ese momento hubiera estado “muerto” de

admite que para los muertos la “experiencia se extinguirá desde el momento mismo que se cierre la puerta del futuro” (Alighieri, 2018, p. 115). De todo lo anterior, resaltamos el hecho de que en el Inframundo el tiempo se experimenta de una manera diferente, en tanto que ya no hay ni cuerpos ni un estado usual de conciencia.

¹⁴¹ El Hades es una alegoría de los contenidos más profundos que el hombre conserva en su memoria, tan profundos que incluso la desfondan en ciertas instancias (Cfr. Calle Madrid, 2016). A la luz de eso, consideramos apropiado leerlo desde el lenguaje, en relación con la escritura tal como propone Platón: los fantasmas del Hades son signos muertos, congelados, que, al separarse de la condición material que alguna vez tuvieron, son despojados de su movimiento.

Las tensiones inherentes que les daban vida cayeron en el puro estatismo al separarse de la temporalidad del discurso. Por eso es peligroso perderse en ellos y repetir irreflexivamente sus modelos; la reminiscencia no consiste en eso. La reminiscencia consiste en re-crearlos, lo cual quiere decir adaptar el significado de lo “visto” a nuevas realidades y embarcarse a ellas de la manera más lúcida posible. Tal lucidez, con el sentido de futuridad que comporta, la otorga el sentimiento.

Eso es lo que manifiesta Platón con el mito de Er: no hay que dejarse seducir por lo conocido, por el pasado; ese es el canto de las sirenas. Hay peligro de quedarse allí y perder el ser en aras de la mera apariencia. Hay que abandonarse al futuro, decidir, hacer (en el sentido el artesano de ποιῆν).

Lo mito-poético es la sinrazón que promete, que abre caminos. Pero para acceder a este ámbito es necesario devolver a los signos el πνεῦμα, el aliento, la voz; hablar con ellos y no utilizarlos sin más para otras cosas. Las imágenes revitalizadas son las que mueven la historia. Esto quizás era lo que pretendía Platón incorporando las imágenes míticas en sus diálogos: pensar a través de ellas, darles alma, en vez de mirarlas como simples añadidos, decoración o historias pasadas que era necesario saber por cultura.

El hombre que *recuerda* alcanza el conocimiento y la inmortalidad. A la inmortalidad a la que el hombre puede acceder se llega por la conjunción dolorosa entre *imagen*, memoria y emoción. Allí mora en silencio lo mito-poético como puro desgarramiento. Los dioses no tienen que pasar por esto porque, a diferencia del hombre, siempre olvidan y, al carecer de recuerdos, son plenos.

algún modo (porque sólo seguía un curso prefijado para él sin cuestionarlo ni sentirlo), y a partir de esta visión re-viviera porque, con ella, se insufla en él un aliento que lo llena de furor, un aire que prende la llama de la esperanza. Ya sabe que el destino por venir es exclusivamente suyo. Pese a la dificultad se intentará, en lo posible, dar cuenta de lo necesario para efectuar este cambio a través de los *ojos* del mismo Eneas.

Es la mente de Eneas donde las sombras del Hades se vuelven signos y por eso puede, al menos, seguir la manifestación así no la comprenda. En otras palabras, Eneas no podría escuchar ni mucho menos *ver* el mensaje del Inframundo, si no introduce su marco de referencia. De ahí que sea la figura-recuerdo de su padre muerto el que sirve de punto de apoyo a la aparición mito-poética.

Eneas se mezcla con el espacio en el que se da la revelación. No es nadie, es una sombra más; pero como observador introduce una forma particular de recepción de lo inefable/irrepresentable. Este condicionante de captación es la piedad filial (Anquises), por lo cual las sombras se encarnan bajo la forma de una larga lista de descendientes. Como actores, las sombras siguen esa premisa en su improvisación y logran representar la futuridad de Eneas bajo el constructo de la universalidad y eternidad que Roma alcanzará algún día en virtud de su familia.

Pese a que esto sea bello y conmovedor, es peligroso en su inmediatez. Eneas se confunde con Roma bajo ese marco de aparición, y esto puede ocasionar que su visión individual se ciegue, es decir, que no logre aprehender lo que él tiene que saber entender como individuo para culminar su destino.

Las palabras de Anquises tienen aquí la misma naturaleza que el canto de las sirenas: pura extrañeza que brota de lo más profundo de la capacidad imaginativa del lenguaje para abrir un sentido que puede ser, pero que en el fondo no debe tomarse literalmente porque entonces ofuscaría la vista conduciendo a la locura: proyectar lo conocido en lo desconocido y esperar que, de la nada, ocurra un cambio¹⁴².

¹⁴² Canto de las sirenas: desfase o fragmentación temporal que hace caer en una repetición infinita. El pasado se desvincula de lo actual y se idealiza. El futuro también se separa debido a la grandilocuencia de ese pasado o de las imágenes que desfilan ante los sentidos en el presente. No hay una auténtica continuidad en esta obnubilación.

En ella, ingenuamente se resaltan hechos puntuales con el fin de maquillar el pasado y hacerlo pasar como anticipación de un futuro ya conocido, de modo que se cree la ilusión de una continuidad entre ambos. El presente se vuelve un embeleso sin horizonte. El canto de las sirenas es un falso *imaginar*, tal como acá se está

La planicie de las imágenes en cuanto signos (es decir captadas de una forma particular) confunde y es capaz de detener indefinidamente el movimiento; por eso es riesgosa. Si aquéllas se toman como verdades, entonces no hay un movimiento real en el alma sino la pura fragmentación de la hipóstasis.

Lo que hace que el héroe no cierre su horizonte al sesgarse sólo a la grandilocuencia de lo que tiene ante sus sentidos, es el sentimiento. Éste, que siempre remite hacia alguna acción, es el que hace *ver* que las representaciones particulares que se están contemplando, vienen y van hacia lo *desconocido* cambiando de forma. Así es como el sentimiento sirve de hilo de Ariadna en la esfera de lo mito-poético y hace que la violencia de este espacio posibilite una transformación efectiva a nivel existencial.

El sentimiento es el que permite la relación entre la imagen-signo y el tiempo: la imagen particular mezcla horizontes temporales sólo interpelada por un sentimiento. Dependiendo del momento ella se ve distinta a causa de él o él cambia a causa de ella. De no haber un sentimiento mediador, la imagen permanecería estática y sería una mera fantasmagoría.

Sin importar si lo que hay en ella es pasado o futuro, siempre es capaz de conectarse con el presente por medio del sentimiento, el cual la enfila hacia una acción. El sentimiento también es consciente de que la imagen mito-poética, como tal, permanece al margen de su alcance,

entendiendo el término. Al no haber un movimiento real a nivel anímico y existencial, la memoria queda estática en un mismo punto y muere.

Esta potencial nocividad que rodea el encuentro con la *imagen*, y que puede desviar de ella llegando incluso a matar, está presente en casi todas las mitologías bajo el tabú de no ver ciertas cosas, o de desconfiar de las tentadoras promesas hechas por ciertos seres.

A nuestro modo de ver, sin duda que la imagen puede dañar y extraviar por completo; pero sólo a quien se aproxime a sus dominios de forma insincera y ambiciosa. Aproximarse de tal forma implica intentar escamotear el carácter insondable de ella sin asumir ningún riesgo, es decir, buscando reducirla a lo que ya se conoce para, de ese modo, incorporarla en una red de conceptos y presupuestos desde la cual se pueda exponer como un trofeo a la propia astucia.

A quien esto haga, sus propios actos se encargarán de decirle lo mismo que los sacerdotes expresan con admiración en uno de los coros del drama musical *Semele* de Händel (HWV 58), cuando ven que esta diosa, la madre de Dionisos, es consumida por un rayo después de que se le concediera el deseo de ver a Zeus en su forma real: “¡Oh, terror y espanto! / La naturaleza a cada uno asigna su propia esfera, / Pero cuando lo olvidamos, como meteoros erramos: / Lanzados a través del vacío, / Por algún rudo golpe nos quebramos, / Y en humareda todo nuestro presuntuoso fuego perdemos”.

A quien, por el contrario, quiera *ver* con convicción, es decir, sin pretender ocultarse para ponerse a salvo y así ganar fácilmente algo desde esa posición privilegiada, se le hará la herida necesaria para que lo pueda hacer y se le recompensará su inocencia con más inocencia. La *visión* se le renovará con cada acción; *verá* en sus actos. La muerte que viva en el proceso no será definitiva y sus actos perdurarán porque estarán entretreídos a un sentido inextinguible, in-genuo (*ingenuus*). Su existir no se desvanecerá sin más de entre sus manos. Como no estará aferrado a ningún refugio, no sufrirá la angustia incesante de hacerse a nuevas seguridades a medida que éstas desaparecen, mientras siente cómo su vida se apaga junto a ellas.

de cualquier manifestación particular que pueda tener para él. Ella, situada al margen de todo como el mismo Inframundo para los grecorromanos, es plana¹⁴³ y a la vez profunda¹⁴⁴.

A Eneas el no conocer el futuro lo alegra, lo mueve (VI, 730). Él siente gozo por las imágenes que ve, pero no se molesta en entenderlas. Y con ello hace bien porque si lo intentara, estaría falseando la trascendencia de su experiencia. Eneas sabe lo más esencial no sabiéndolo. La indeterminación propia de lo mito-poético garantiza su acción haciendo que se tome su destino muy en serio, pero al mismo tiempo de una forma más afable, al fin sin miedo.

En conclusión, si la *Eneida* es una pintura, el capítulo VI es su punto de fuga. Allí convergen todos los vaticinios de la obra para adquirir realidad. Mientras que lo conocido (la memoria, el rencor de Juno) desaparece, lo desconocido (el futuro, la realización de la humanidad, del ser del propio Eneas) aparece. La memoria se vuelve *imaginación*: deja de ser el empecinado repiquetear del pasado para re-crearse, es decir, para convertirse en un nuevo origen. Esta transmutación se da en la triple intersección de imagen, tiempo y lenguaje. Allí, en el discurso de Anquises, se descubre la apertura mito-poética de la obra.

¹⁴³ La unidimensionalidad de la imagen en sentido visoespacial contrasta con su multidimensionalidad en sentido temporal, una vez apropiada por vía del sentimiento. Esta temporalización abre a la *imagen*. La imagen mito-poética está desfondada con respecto a lo real: remite a todas direcciones y a ninguna. Esta ilocalizabilidad de lo mito-poético explica que las imágenes particulares el mito y la poesía expresen potencialidades, posibilidades puras.

Los mitos, por ejemplo, se entroncan unos con otros sin un orden estricto; hay numerosas versiones, reelaboraciones y adaptaciones de ellos. Tocan el mundo real en diferentes puntos. Cuadran de distintas maneras para explicar cosas distintas. Ellos mismos se van armando conforme a su horizonte de posibilidad. El mito es moldeable: no tiene un orden duro en sus partes como el de la realidad. Por tal razón, el mito es perfecto para guiar la acción, para encaminarla y moldear el mundo a través de ella con vistas a la libertad, a los ideales humanos.

Virgilio se aboca al proyecto de la *Eneida* apoyado en eso, así se tope en el proceso con el pozo sin fondo de donde brota el mito. Para concluir, el tiempo (o mejor no-tiempo) de lo mito-poético está fundiéndose con el de la existencia y sosteniéndola en cada punto. Esto lo hace propiamente a través de la acción. Nuestras acciones producen tiempo.

¹⁴⁴ Fernández Hoya (2006) ayuda en esta caracterización que nos interesa. Analizando el Hades homérico, este intérprete muestra cómo el camino que sigue Odiseo hacia aquel es en línea horizontal con el mundo de los mortales. Una vez llega a este paraje más allá del Océano, al que, no obstante es tan complicado llegar que se necesita de la guía de Hermes, Odiseo cava un foso y vierte allí los sacrificios que convocan a los muertos. Lo que resaltamos de esto es que el viaje al Inframundo y las interacciones con las almas parecen darse en el mismo plano en que se encuentra el mundo de los vivos, sólo que en sus confines.

En la *Eneida*, por el contrario, es más fácil llegar al Inframundo, pero lo difícil es salir como dice la Sibila (VI, 125-128). Allí el descenso se da por una honda cueva protegida por un bosque y un lago, sobre la cual no volaba ningún ave. En este caso, sí se transmite la idea de verticalidad (VI, 237); pero, al igual que en la *Odisea*, estamos hablando de un límite: el Inframundo es una región marginal del mundo.

De este contraste resaltamos que el Reino de las sombras siempre se encuentra en la periferia del mundo habitable. Él es por tanto un lugar inhabitable bien sea en la horizontalidad o verticalidad del mundo de los vivos. Esto parece aplicar para pensar también la *imagen*, porque es más allá de sus límites concretos donde se espacia su auténtica profundidad.

Pero este espacio de lo posible no es agradable. Primero, la apertura no es reconfortante porque implica una ruptura o muerte por parte de quien la vive. La futuridad viene como una rasgadura entre esperanza y desazón que conduce al silencio. Segundo, el hecho de que lo desconocido aparezca en la escena no necesariamente lo acerca más o lo hace más comprensible.

El futuro sigue abierto, como posibilidad de realización, pero no está para nada asegurado; habrá que conquistarlo actuando y luchando por él en cada instante que lo precise. El nuevo origen requiere volver a empezar, no con fatiga, sino con un ánimo renovado después de pasar por esta experiencia tan extenuante física y psicológicamente.

A pesar de eso, al menos se concede algo. Tal desgarramiento empuja hacia la acción por vía de las emociones. En el Inframundo no hay emociones y por eso las que el héroe hace brotar de sí en ese lugar pueden cambiar el mundo. Del tiempo fragmentado del Hades, él despliega una procesión de imágenes hacia el fin que atisba en sus acciones gracias al sentimiento.

Es así como Eneas se convierte en un mago¹⁴⁵ en su arduo paso por el Inframundo y aprende a utilizar las imágenes a su favor. Se hace artesano del futuro, de la *imagen*; se hace un εἰδωλοποιητής¹⁴⁶. Por el poder que ha ganado, los fantasmas dejan de ser signos muertos

¹⁴⁵ Aunque el mago en el ámbito griego se entendía como el sacerdote de la religión de los persas (al menos desde Heródoto y Jenofonte), por vía del proto-indoeuropeo terminaron calando en la misma lengua griega unos cognados que indicaban la idea de ayudar o explicar: μῆχος y μηχανή. Este último también significaba artefacto o máquina, evocando así una herramienta mediante la cual se podía hacer algo. De esta forma la raíz del proto-indoeuropeo para mago implicaba la noción de “ser capaz de”, y estaba vinculada a un poder especial mediante el cual se podía ayudar. En este sentido el mago era también un regalo, algo benéfico. Más tarde el mago sería considerado solamente un hechicero, sin importar si hacía el bien o el mal con sus poderes.

Lo que queremos resaltar de esto es que el mago no tiene un conocimiento detallado mediante el cual explica el mundo. Por el contrario, tiene un poder natural que usa para transformar la realidad. En la *Eneida* queda patente que Eneas es poco avezado en interpretar las imágenes que se le presentan. Por ejemplo, en VIII, 730 se dice que no comprende los hechos tallados en el escudo que le dio Vulcano (Cairo, 2013, p. 199), pero eso no implica que no sepa aprovechar el poder emotivo de esas imágenes que recibe durante toda la obra, o que él mismo re-crea, acudiendo a la figura de su padre, en el capítulo VI. Cfr. Wiktionary contributors, “Μάγος,” *Wiktionary, The Free Dictionary*, consultado el 10-03-2020 en: https://en.wiktionary.org/wiki/%CE%9C%CE%AC%CE%B3%CE%BF%CF%82#Ancient_Greek.

¹⁴⁶ La *Eneida* es eminentemente gráfica, transmite imágenes por su poder poético. Ante esta obra cargada de φαντάσματα, es inevitable preguntarse por la relación entre la poesía y el tiempo en la obra, teniendo en cuenta el carácter paradójico de las imágenes que aparecen en el libro VI: fugacidad y eternidad.

En principio, esto se puede abordar a partir de la equivalencia Eneas-Vulcano. Cairo (2013) evidencia la polisemia del término latino *vate*, que puede entenderse bien sea como poeta o como adivino. Cuando se dice que Vulcano sabe de los presagios de los vates (VIII, 626-627) salta la ambigüedad. Quizás se aluda a que forje su escudo basándose en imágenes tomadas de los poetas, quienes tienen la capacidad de ver el futuro, o que él mismo posea esta capacidad en tanto dios.

La primera opción parece tener confirmación según esta intérprete, en el hecho de que Virgilio utilice el término *vate* para referirse a su yo poético cuando pide inspiración a la musa para narrar en VII, 41. Así, la concepción

para convertirse en realidades. Ya no son imágenes sombrías del más allá sepultadas por el tiempo; se han hecho carne y sentimiento. El verdadero propósito de ellas no consiste en revelar secretos arcanos para exacerbar el conocimiento, sino, por el contrario, en vaciar toda pretensión de saber. Sólo así, desde el fondo negro de la *imagen*, ellas pueden re-encarnar en la vida anímica individual y colectiva, y lograr salvarlas de la muerte.

del poeta como artesano del futuro no sólo englobaría a Eneas y a Vulcano sino también a Virgilio (Cfr. Cairo, 2013, p. 116).

Haciendo un paréntesis acerca del poeta/vate entendido como artesano en la medida en que hace que las imágenes inertes cobren vida, cabe resaltar los numerosos ejemplos de autómatas creados por Hefesto según los mitos (Homero *Odisea* VII, 90-94; *Ilíada* XVIII, 370-380, 417-420; Apolonio *Argonáuticas* III, 230-233; Apolodoro *Biblioteca* I, 9, 26; Nono *Dionisiacas* XXIX, 192-211).

Además, Píndaro en su *Olímpica* VII, 51-53, hace un elogio de los escultores de Rodas porque sus imágenes estaban tan hábilmente hechas que daban la impresión de movimiento. Por eso, se puede pensar que el arte del poeta-artesano realizado de forma adecuada tiene este mismo efecto: es capaz de hacer que las palabras cobren vida en sus composiciones.

Cerrado el paréntesis, toda la *Eneida* se cimentaría entonces en la idea de lo poético como creación y recuerdo. Un *recuerdo* que debe entenderse diferente, porque si se piensa como mera imitación o repetición, entonces deja de ser tiempo y, por ende, creación. Esta es la misma idea subyacente que se encuentra en la *Poética* de Aristóteles (*Po.* 1451a37-b11), cuando se establece la diferencia entre el poeta y el historiador: el poeta dice lo que podría suceder en vez de lo que ha sucedido.

4. Conclusiones

“El animal que muere no elige su grito.

El odio inflamado en su pecho
despierta el odio del que lo ha cazado.

Cuando uno se excede en exigencia,
el otro responde con contrariedad.

Si uno ignora su propia reacción,
¿cómo va a prever cuál es el fin?”

*Zhuang Zi, Capítulo II*¹⁴⁷

La *Eneida*, como mito, es posterior a la experiencia creativa de Virgilio. El llamado “mito fundacional del imperio romano” es una particularización de la experiencia mito-poética derivada de la escritura del viaje de Eneas. La *Eneida*, en su creación, se inserta en lo mito-poético a través de la figura del héroe y la acción de su descenso al Inframundo.

La *Eneida* se genera allí, en el libro VI, gracias al encuentro que su protagonista tiene con la imagen que hemos perfilado como mito-poética: el horizonte abierto de su propia existencia, el cual le transmite poderosas emociones de la mano de la angustia y el desconcierto para garantizar el movimiento de la obra. La imagen mito-poética es de donde la obra emerge y hacia donde es arrastrada. Dicho así parece una mitificación más, y de hecho lo es, pero su modo de transmitirse como una experiencia viva que cambia la condición existencial del personaje, no lo es.

El carácter eminentemente gráfico de la *Eneida* ayuda a explorar la imagen mito-poética y a dilucidar, hasta cierto punto, qué es lo que ella muestra y qué lo que oculta. Lo anterior quiere decir que la imagen rastreada en la *Eneida* es invisible como tal. No está en nada concreto que Eneas vea a lo largo de su viaje, ni siquiera en el Inframundo.

Sin embargo, allí, narrativamente, se devela una *presencia* que actúa tras bambalinas. Ésta sólo se advierte por el influjo tensional que ejerce sobre el texto, el cual es mucho más intenso en ese libro: un estiramiento que amenaza con romper la obra, pero mediante el cual se garantiza su continuidad. Dicha presencia, que dilata traumáticamente la escritura al detener

¹⁴⁷ Cita tomada de Zhuangzi. (1998). *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*. Madrid: Trotta.

por un momento el viaje del héroe, pero que también le sirve de sostén y de impulso a ambos actuando como engranaje de la obra, es la imagen mito-poética.

Lo que pasa en la *Eneida* VI, la *imagen*, sólo puede d-cribirse. En la *Eneida* VI está el espacio tensional en el que acontece la imagen que nos interesa. Allí la narrativa y la escritura se fugan de sí mismas y se tornan ilocalizables espaciotemporalmente. Virgilio con lo demás fue muy cuidadoso hasta donde pudo; precisamente enfermó y murió cuando estaba haciendo un largo viaje para verificar todos los parajes reales que aparecen en la *Eneida*, de modo que no hubiera en ella inconsistencias de tipo geográfico.

El que el “refugio” de la imagen -que no es tal porque representa un estado de absoluta desnudez- sea, por otro lado, ilocalizable y esté caracterizado por la ruptura y el silencio, hace parecer que este lugar se sustrae a la existencia, pero no es así. Por el contrario, lo que se ve es que a nivel de la existencia involucra un despliegue temporal prácticamente desde cero. En él acontece la creación de la obra virgiliana a la par del *renacimiento* del héroe. La morada de la imagen es, por tanto, el espacio-tiempo que está antes del tiempo y los espacios puntuales en los que transcurre la obra, y que los posibilita.

Tan imposible como expresar bien lo anterior es pensarlo, porque nuestras categorías no nos lo permiten y por eso nos lo hacen aparecer como un sin sentido. No nos oponemos tampoco a que se considere así; hacerlo sería caer en un juego vacío de palabras y desviarse de lo que sí viene al caso: lo mito-poético está más allá de las contradicciones. Es por eso por lo que la imagen propiamente dicha es inenarrable.

Sea, pues, si se quiere, la *Eneida* VI un pasaje insignificante de la obra en el que no ocurre nada que podamos comprender y que no le ayuda en nada al héroe porque todo sigue igual para él: después de dicho tránsito Eneas no adquiere los poderes propios de un dios; sigue siendo un hombre que experimenta fatigas y que está a merced de los duros embates de Juno sin saber cómo reaccionará o saldrá de cara a ellos.

Tal lectura es tan cierta como una que diga todo lo contrario, y quedarse abogando por una o la otra no conduce a nada, estanca el sentido de la obra. En lo que hay que enfocarse es en el hecho de que Eneas sigue su camino, sin miedo, y llega hasta el final. Si todo fue por él mismo o por algo más que está relacionado así sea remotamente con lo que pasó en el capítulo VI, no importa, el hecho es que no sucumbe a la desesperanza.

Pero este hecho dice mucho más si, además de darle un voto de confianza a la labor creativa del autor, la obra se interpreta retrospectivamente. Si se elige creer en las pretensiones creativas y estilísticas de la escritura de Virgilio, el personaje logra sostenerse hasta el final y alcanza su destino porque algo importante ocurre en él durante su estancia en el Inframundo; si no hubiera sido necesario para él, no habría tenido que pasar por allí.

Y esto puede interpretarse que fue necesario porque, aunque a partir de ese momento el mundo *como tal* no cambiara, Eneas sí lo hizo ya que el mundo *para él* sí cambió. Eneas, por vía del profundo vínculo emotivo que devela el capítulo VI, re-creó su figuración del mundo, su actitud hacia él y por tanto su emplazamiento en él. *Imaginar* su futuro hizo que su presente cambiara cualitativamente tanto a nivel anímico como práctico, porque su dis-posición hacia él cambió.

Todo el proyecto de la *Eneida* sirve a intereses políticos, pero, aunque en el capítulo VI aparentemente se da una mayor cercanía a estos intereses dado que aparece toda la larga lista de descendientes de Eneas llegando hasta Augusto, Virgilio se desmarca de todo y se sumerge en el ámbito de lo mito-poético con un profundo sentimiento y convicción. Tal es la consecuencia de su labor creadora.

En esta esfera se crea el mito que servirá para fundamentar el imperio, para educar al pueblo en los objetivos de éste, y de seguro para muchas cosas más; pero todo ello en el momento narrativo de la revelación de Eneas está más allá de cualquier utilidad o propósito. Allí el autor se funde con el héroe y contempla lo que se le aparece, lo cual afianza su deseo de culminar la obra. El mismo deseo que el hombre experimentó desde tiempos inmemoriales haciendo grabados en la roca y que le animó a perpetuarse como un ser del lenguaje.

Ahora bien, con la intrincada constelación teórica acerca de la imagen y el fenómeno mito-poético, quisimos expresar algo muy simple: la imagen se ha perdido, o mejor, la hemos perdido. Ya está claro cómo interpretamos esa “decadencia”, pero ella como tal no es lo relevante porque de seguro resultará de distintas maneras dependiendo del enfoque.

La decadencia propuesta de lo mito-poético sólo emerge ante nuestros ojos, si se toma como pauta de análisis la imagen tal como aquí se está entendiendo y, como se ha hecho evidente en toda aproximación humana a la realidad, si cambia el patrón que condiciona la observación, entonces cambia el fenómeno.

Lo importante es distinguir que imagen no es lo mismo que figura, ni *imaginar* la realidad lo mismo que figurarla. La figuración (teniendo en cuenta la etimología de *tingo-fingere*), implica transformar la realidad, modelarla y también fingirla desde nuestro lenguaje e instituciones culturales. La figuración es diferida con respecto a la imagen; también es una adaptación o recorte de ésta con vistas a una finalidad específica, en el cual se codifica cierto rango de información de forma precisa y se presenta, generalmente, ante un único sentido o facultad.

La imagen-imaginación, por el contrario, es previa a la figuración porque es un encontrarse con esa realidad como si fuera la primera vez, haciendo uso pleno de todos los sentidos y facultades. La imagen no está mediada por una finalidad sino por una profunda actitud emotiva que impulsa a identificarse con lo otro, con lo diferente. Por eso, la imagen es el espacio primitivo de donación de sentido (significatividad) al mundo que permite posteriormente figurarlo y actuar sobre él.

Pero tal donación primitiva del sentido implica un darse absoluto, un morir y despojarse de los lazos previos. Exige también guardar silencio. La imagen (*imago*) sólo acoge al hombre huérfano, al que ha experimentado la muerte incluso del lenguaje. Este perderse en la otredad para dejar de ser lo que se era hasta entonces, es lo que le da una significación emocional a esa otredad posibilitando cualquier otro tipo de significación. Dicho para el caso de la *Eneida*, ese despojarse de todo por parte de Eneas, saliendo por fuera del tiempo y el espacio, es lo que posibilita que Roma como figuración sea eterna y universal.

La imagen mito-poética, que logra entreverse con ayuda de la imaginación y la memoria (*imaginar* es también *re-cordar*, volver a vivir -a propósito de la etimología latina del término-), posibilita el conocimiento racional porque introduce la otredad en él; dicha otredad es la que lo hace conocimiento y no tautología.

Si queremos podemos analizarlo así: la memoria, vinculada al tiempo, introduce la otredad en el instante y permite así que el *ahora* sienta y se dirija hacia lo que no es ni ha sido; la imaginación, vinculada al espacio, introduce la otredad en el *aquí*, permitiendo que éste se generalice y sienta todo el mundo como suyo. Estas facultades humanas, que en el fondo son facetas de una misma, hacen que el *aquí* y el *ahora* sean cualitativamente diferentes, así en el nivel de materialidad de lo pragmático sigan siendo iguales.

El cambio que opera en ellos por influjo de lo mito-poético les permite, a su vez, ser la matriz de la teoría y de la praxis, que son propiamente figuraciones. No sólo eso, sino que permite que estas figuraciones se enriquezcan constantemente de ese horizonte creador y visionario que se abre, al animar en ellas la confianza en un sentido. La imagen es la apertura al destino. La imagen mito-poética comporta un conocimiento intuitivo, emocional, que posibilita y nutre el conocimiento racional. Éste sólo se da en el horizonte de la imagen porque requiere de las promesas de sentido que puede tomar de él.

De nuevo, puede analizarse así y quizás esa sea la conclusión general que se deriva del cotejo de las diferentes posturas planteadas en la historia de la filosofía. Pero con ello no estaríamos entendiendo realmente nada de lo que implica la experiencia mito-poética.

El análisis anterior, a pesar de que tiene su valor, disminuye la violencia con que se da el encuentro con lo mito-poético: la sensación de desvalimiento, de soledad y de abandono que implica; el saberse totalmente indefenso y pobre ante la inmensidad de eso Otro que llama y confronta, pero que da una promesa de cercanía en medio de su imponentia.

Un Otro a la vez terrible y acogedor que habla por medio del silencio, evadiendo las peticiones que se le hacen y los modelos que se le imponen, pero sin tampoco imposibilitarlos. Una realidad que se resiste a satisfacer nuestros deseos, pero que los alienta. El encuentro con la imagen despierta el nervio de la vida, pero también comporta cierto daño, abre una herida.

Este peligroso y a la vez vital pasmo que la Otredad produjo en los primeros hombres está *imaginado* en la rabia de Apolo que agujonea el pecho de la Sibila haciendo retumbar su voz *trans-figurada* en las paredes de la cueva de Cumas (*Eneida* VI, 45-103). Por supuesto, también está en la frustración por el choque entre el destino que Eneas sabe que debe perseguir y la incesante furia de Juno que siempre lo asedia para impedir que lo alcance; así como en el hecho de que la única posibilidad de resolver ese antagonismo sea el salir de los límites del mundo por parte del héroe, para abrirse a la trascendencia y hacer nacer la esperanza allí, en medio de lo imposible.

O, yendo a ejemplos de otra cultura, está en el desfallecer de Jesús en medio de sudores, lágrimas y súplicas cuando oraba en el Getsemaní; está en las escasas palabras de un conmovido Job diciéndole a Yahweh que antes había oído de él pero que puede decir que lo ha visto después de haber sido arrojado por él desde el torbellino; y de igual forma está en

el momento de cólera divina de Moisés (tan fielmente captada por Miguel Ángel en su escultura) cuando, después de absorber la radiancia horrible de la divinidad en lo alto del Sinaí, contempla a lo lejos la idolatría de su pueblo y siente el impulso de romper las tablas de la Ley escritas por la misma mano de El-Shaddai.

Todas representaciones míticas particulares, distintas, pero que apuntan a la misma tensión irreconciliable y a la inminente acción en la que ella explota en el momento de “visión” o encuentro de lo mito-poético¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Aprovechando el ejemplo tomado del campo de las artes plásticas con la escultura de Miguel Ángel, vamos a procurar cerrar este trabajo tratando de “ver” lo mito-poético en otras expresiones humanas, ya que se ha hablado suficiente de su aparición en la escritura.

Hay una pintura que queremos referenciar primero para ir al encuentro con lo mito-poético en otras manifestaciones. Tal pintura es *Sakyamuni descendiendo de la montaña*, del pintor chino Liang Kai (siglo XII, d. C.). En esta pintura se aprecia al Buda “volviendo” al mundo cotidiano después de alcanzar la iluminación. Se le ve, a diferencia de las representaciones en las que se ve *iluminado* en la meditación, harapiento, desvalido, escualido y cansado. Tiene los pies hinchados por volver a caminar.

No se sabe a dónde va, pero presumiblemente busca a alguien para decirle lo que experimentó. La suprema realización devino en pérdida, en vaciamiento. Pero la renuncia a ese estado de plenitud no fue tal, sino que fue su verdadera consumación. Por eso sigue caminando, sobreponiéndose a la incomodidad, en vez de falsear la experiencia pretendiendo quedarse para siempre en ella. Sería más cómodo no volver a probar el sufrimiento del mundo real.

Pero algo lo impulsa a abrirse hacia lo diferente sin detenerse. En este punto, él ve y nosotros vemos con él la imagen mito-poética: una tensión que en cierto punto revienta dando lugar a un salto, a una acción capaz de trastocar lo vivido porque incluso lo niega. Esta acción, fuera de todo marco preconcebido, es violencia que afecta cualitativamente la experiencia pasada y la hace confiarse a otra cosa, a algo totalmente ajeno. Nuestra historia/existencia, en el nivel más profundo, está hecha de acciones sin horizonte y de “saltos de fe”. No se pueden elegir las condiciones para el encuentro con lo mito-poético.

Como lo mito-poético le habla a todos los sentidos en todos los lenguajes, concluiremos referenciando algunos ejemplos más, provenientes de otro campo distinto a la literatura, para ilustrar el matiz particular de lo mito-poético al que hemos apuntado en todo el trabajo: los motetes “In furore iustissimae irae” (RV 626), “Longe mala, umbrae, terrores” (RV 629), y el aria “Se lento ancora il fulmine” de la ópera *Argippo* (RV 697), todas piezas del compositor Antonio Vivaldi.

Pudiera haber sido cualquier otro compositor ya que la música, como la poesía, es una expresión directa de lo mito-poético. Hay infinitud de ejemplos en la historia de la música, pero elegimos estas piezas porque muestran la misma tensión mito-poética desde perspectivas diferentes al interior de una misma producción musical, con lo cual esperamos dar cuenta de la multiplicidad de sentidos que aquella es capaz de originar dentro de la misma unidad de una existencia concreta.

Los rasgos que vamos a comentar son de las obras mismas, pero hay que tener en cuenta que éstos son transmitidos con mayor o menor claridad dependiendo de la apropiación personal (en el sentido performativo de la ejecución) que cada cantante y su grupo de músicos hace tanto de ellas, como de las premisas musicales propias de la época en que fueron producidas (en este caso el Barroco Italiano). Como comentaremos las obras mismas, el asunto de la interpretación más adecuada de cada pieza se deja a discreción.

El motete “In furore...” expresa musicalmente el temor y el desgarramiento que siente alguien ante una divinidad iracunda que se acerca, pero también el asombro que su inminente cercanía le produce, la cual lo lleva en un principio a llorar y luego a someterse gozosamente porque vislumbra un cálido refugio en ella. En medio de lo amenazante de su manifestación, surge una esperanza de reconciliación con esa entidad que exige que le rindan cuentas, porque, al fin y al cabo, está haciendo un llamado.

El aria, por otro lado, es el monólogo de una mujer furiosa con su amado porque cree que éste la ha engañado. Ella se dice a sí misma que quiere vengarse, pero que, al mismo tiempo, quiere perdonarlo y llorar con rabia si él regresa.

Con respecto a la actual disparidad de la imagen mito-poética, es decir a esa lejanía que hace casi imposible hallarla, no creemos que sea propiamente un problema. Lo mito-poético está exactamente en el mismo punto indeterminado que siempre ha estado: la otredad sin más ni menos; la imagen es lo desconocido o lo diferente, a secas. Hoy, al igual que antes, sigue siendo lo totalmente otro, y el hecho de que se haya dado una decadencia en su experiencia y su concepción, no implica que ella haya perdido algo.

La decadencia acontece desde nuestra perspectiva. La imagen no se ha modificado, pero nosotros sí. Los que hemos sufrido su “desaparición” somos nosotros, que cada vez somos más cortos de miras, anclados a la creciente tecnificación y especialización, con las consecuencias, a menudo más nefastas que positivas, que traen dichos factores.

La imagen siempre ha estado *presente* como un horizonte abierto, invitándonos no sólo a expandir el conocimiento, sino a tener ciertas responsabilidades en la praxis porque ella no es algo que se ve, se trata o se piensa como las demás cosas; es algo que se vive. Su *visión* se logra mediante la acción: pensar la realidad sin actuar en ella impide *verla*. Primero hay que sentirla allí sucediendo en su pureza, libre de presuposiciones. La imagen será lo que tenga que ser; será en lo que será, en lo que sea que se haga de ella.

El hombre sólo puede habitar, sostenerse, en el mundo de la imagen; nunca ha salido ni saldrá de él. Y el mundo de la imagen no está en otra parte más que en su existencia, con todo lo que ella comporta. El hombre, pues, tiene una infinitud de encuentros posibles con la imagen en la plenitud de su existir, es decir en su unicidad, y sólo desde allí la vive y la *existencia*.

Aunque en este caso el marco concreto de la situación es diferente porque no se trata de una experiencia de tipo religioso sino de una relativa al amor de pareja, la música apunta a la misma imagen: una tensión con una otredad cuyos actos son incomprensibles, pero que en el fondo se siente cercana y presta al encuentro. La emotividad no distingue entre lo humano y lo divino porque para ella todo es un Tú (piénsese este Tú en sentido buberiano). De ahí, que sea el vínculo a partir del cual se establece la conexión primaria con el mundo y los demás seres que lo habitan.

El otro motete (“Longe mala...”), presenta la misma tensión mito-poética que las anteriores, pero bajo el lente de un sentido distinto, de otro sentimiento: el gozo que se siente por la superación de un periodo de adversidades y que puede equipararse al aparecer de las estrellas luego de la tormenta. La voz cantante le hace una invitación a la luz del cielo para que descienda y comparta su alegría. Aquí se le atribuye simpatía a la otredad a diferencia de los casos anteriores, pero ello no necesariamente la acerca más. Ésta queda siempre como una pura posibilidad silente que escucha a quien la convoca.

En todos los casos se anticipa que algo pasará, pero no se sabe qué será porque el horizonte propio está tensionado y convulso por una Otredad inasible, a la vez cercana y lejana.

Cada encuentro es distinto y de él se despliegan figuras únicas, sentidos tan radicalmente diferentes que llegan a parecer imágenes inconexas, existentes por sí mismas, cuando en realidad están supeditadas a un encuentro inicial. En ocasiones, estas figuraciones parecen tan sólidas bajo la lente de la razón que, a pesar de que refieren a una particularidad que tuvo lugar en medio del flujo inagotable de una experiencia, se defienden como realidades subsistentes, con lo cual se vuelven peligrosas: destruyen la holicidad de la existencia y, por ende, la vida.

Mirando hacia atrás, la muerte y el sufrimiento absolutos sobrevienen en la historia en el momento en que, por medio de nuestras acciones individuales y colectivas, las figuras usurpan el rol de la imagen y se convierten a sí mismas en ídolos que reinan sobre parcelas de la existencia. Éstos, bajo la máscara de la multiplicidad y de la riqueza asociada a ella, hacen gala de autosuficiencia e intentan dominar la otredad para defenderse a sí mismos con ayuda de complicadas argucias (a menudo de una lógica impecable), rompiendo así los lazos que posibilitan la existencia.

Pero la *imagen*, es decir aquello Otro que despierta y sostiene a la vida nutriéndola de encuentros sinceros, desprovistos de pretensiones ocultas; que es puro sentir y pura acción espontánea, íntima e inconfundible; que acoge todas las formas sin atribuciones ni distinguos de ninguna clase; que ni puede ni necesita entenderse o justificarse; que nunca se detiene y que por eso lo da siempre todo, sin guardar nada para sí, ¿no es acaso siempre una, la misma?

اللَّهُمَّ أَنْتَ السَّلَامُ وَمِنْكَ السَّلَامُ. تَبَارَكْتَ يَا ذَا الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2007). La imagen inmemorial. En: Del mismo autor, *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias (423-435)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio. (2007a). Paredes: La escritura de la potencia. En: Del mismo autor, *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias (437-464)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio. (2008). *El lenguaje y la muerte: Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar Viquez, Fidencio. (2015). La otra voz: Octavio Paz y la noción de otredad. *Open Insight*, 6(10), pp. 27-59.
- Agustín. (1947). *Obras de San Agustín II: Las Confesiones*. Madrid: La Editorial Católica.
- Alfaro López, Héctor Guillermo. (2008). *Introducción a la lectura de la imagen*. México: UNAM.
- Alfaro López, Héctor Guillermo. (2013). *La biblioteca frente a las imágenes. Investigación Bibliotecológica*, 27(59), pp. 177-191.
- Alighieri, Dante. (2018). *Comedia*. Barcelona: Acantilado.
- Alirangues, Miguel. (2018). La palabra precaria. Prolegómenos para una teoría negativa de la ficción. *Escritura e imagen*, 14, pp. 149-166.
- Arias, Mariano. (2006). Beckett y la imaginación muerta. *Eikasia: Revista de Filosofía*, (4).
- Aslan, Reza. (2019). *Dios: una historia humana*. Barcelona: Penguin Random House.
- Assmann, Aleida. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: Beck.
- Aya, Abdelmumin. (2007). *El secreto de Muhammad: la experiencia chamánica del Profeta del Islam*. Barcelona: Kairós.
- Bachelard, Gaston. (2000). Introducción. En: Del mismo autor, *Poética del espacio (7-25)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajour, Cecilia. (2017). *La experiencia física de leer poesía como pedagogía de lo poético*. Trabajo presentado en IX Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Corrientes, 28 de julio.
- Barucq, André. (1971). *Eclesiastés: Qoheleth: Texto y comentario*. Barcelona: Fax.
- Baudrillard, Jean. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Bergson, Henri. (2018). *Historia de la idea de tiempo*. Barcelona: Paidós.

- Bernabé, Alberto. (1998). *Elementos orientales en el orfismo*. En: J.-L. Cunchillos, J. M. Galán, J.-A. Zamora, S. Villanueva de Azcona., eds., Actas del Congreso "El Mediterráneo en la Antigüedad: Oriente y Occidente", Sapanu. Publicaciones en Internet II [<http://www.labherm.filol.csic.es>].
- Berti, Gabriela. (2015). *Epicuro: el objetivo supremo de la filosofía es conseguir la felicidad*. Barcelona: RBA.
- Beuchot, Mauricio. (2016). Peirce, el ícono y un realismo icónico. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, (25), pp. 159-168.
- Blanchot, Maurice. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice. (1991). La literatura y el derecho a la muerte. En: Del mismo autor, *De Kafka a Kafka (9-78)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice. (2001). *La bestia de Lascaux; El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Blanchot, Maurice. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Borges, Jorge Luis. (2001). *Arte poética: Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Bowra, Cecil Maurice. (1984). *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Bremmer, Jan. (2002). *El concepto de alma en la antigua Grecia*. Madrid: Siruela.
- Bremmer, Jan. (2009). The golden bough: orphic, eleusinian, and hellenistic-jewish sources of Virgil's underworld in Aeneid VI. *Kernos*, 22, pp. 183-208.
- Buck-Morss, Susan. (1989). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Buck-Morss, Susan. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, pp. 19-46.
- Burkert, Walter. (1990). Oriental and Greek Mythology: The Meeting of Parallels. En: Bremmer, Jan., ed., *Interpretations of Greek Mythology (25-34)*. Londres: Routledge.
- Burkert, Walter. (2005). *Cultos místicos antiguos*. Madrid: Trotta.
- Cairo, María Emilia. (2013). El escudo de Vulcano: écfrasis y profecía en Eneida 8. *Myrtia*, (28), pp. 105-128.
- Calle Madrid, Carlos Alfonso. (2016). El Hades dentro del pensamiento mítico griego. En: del mismo autor, *El inconsciente y los sueños: correspondencia con el Hades griego (15-40)*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia.
- Calvo Ortega, Francesc. (2012). Ernst Cassirer y la filosofía del lenguaje. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, (56), pp. 21-35.
- Campbell, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Carbonell Fernández, Claudia. (2013). La forma como sujeto: ¿un desliz en Aristóteles? Eidos como sujeto y garante de la identidad. *Estudios de Filosofía*, (48), pp. 49-72.
- Carbonell Fernández, Claudia. (2013a). Phantasia logistiké en la configuración del deseo en Aristóteles. *Ideas y Valores*, 62(152), pp. 133-158.
- Carriedo, Lourdes. (2006). Samuel Beckett: Cómo decir la imposible imagen. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, pp. 49-62.
- Carrillo Castillo, Lucy. (1999). ¿Por qué para Kant la Crítica de la facultad de juzgar estética es la propedéutica de toda filosofía?: Del sentido común estético como fundamento de la comunicabilidad. *Ideas y Valores*, (110), pp. 99-126.
- Casasús, José María. (1973). *Teoría de la imagen*. Barcelona: Salvat.
- Cassirer, Ernst. (1968). *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, Ernst. (1973). El poder de la metáfora. En: Del mismo autor, *Mito y lenguaje (91-107)*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Clavo, María Teresa. (1996). Safo, fragmento 16 V: el deslumbramiento. *Enrahonar*, (26), pp. 41-64.
- Colomina Almiñana, Juan José. (2007). La cosmología estoica. *Eikasia: Revista de Filosofía*, (14), pp. 43-60.
- Cordero, Néstor Luis. (2014). *Cuando la realidad palpitaba: la concepción dinámica del ser en la filosofía griega*. Buenos Aires: Biblos.
- Couto-Soares, María Luisa. (2004). Sobre el sentido interno. La Reflexión de Leningrado. *Anuario Filosófico*, 37, (3), pp. 841-850.
- Dávila Martín, Estefanía. (2008). *Pensar en imágenes, escribir en imágenes: De la poética de la diferencia al cine-ensayo*. En: Ponencia llevada a cabo en el XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Universidad de Granada, consultado el 29/02/2020 en: http://cfj.filosofia.net/2008/textos/pensar_imagenes.pdf
- De Santiago Guervós, Luis E. (2004). El lenguaje y su dimensión estética. En: Del mismo autor, *Arte y poder: Aproximación a la estética de Nietzsche (349-379)*. Madrid: Trotta.
- De Saussure, Ferdinand. (2012). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Debord, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Del Barco Collazos, José Luis. (1979). Sobre la teoría de la imaginación en la filosofía de Hume. *Anuario Filosófico*, 12(1), pp. 131-143.

- Deleuze, Gilles. (1989). Platón y el simulacro. En: Del mismo autor, *Lógica del sentido* (255-267). Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques. (1973). El pozo y la pirámide: introducción a la semiología de Hegel. En: Hyppolite, J., *Hegel y el pensamiento moderno* (pp. 30-92). México: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques. (1989). Cogito e historia de la locura. En: Del mismo autor, *La escritura y la diferencia* (47-89). Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. (1997). La farmacia de Platón. En: Del mismo autor, *La diseminación* (91-262). Madrid: Fundamentos.
- Descartes, René. (2011). Correspondencia con Isabel de Bohemia. En: *Descartes* (549-671) Madrid: Gredos.
- Descartes, René. (2011a). Meditaciones metafísicas seguidas de las objeciones y respuestas. En: *Descartes* (153-379). Madrid: Gredos.
- Dolç, Miguel. (1958). Sobre la Arcadia de Virgilio. *Estudios clásicos*, 4(23), pp. 242-266.
- Dopazo Gallego, Antonio. (2013). El estoicismo a la luz de la noción de tiempo. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 46, pp. 183-209.
- Duque, Félix. (2007). Dios y el éter en la filosofía última de Kant. *Thémata Revista de Filosofía*, (38), pp. 27-46.
- Eco, Umberto. (2000). Crítica al iconismo. En: Del mismo autor, *Tratado de semiótica general* (287-319). Barcelona: Lumen.
- Edgeworth, Robert J. (1979). Associative Use of Color in the 'Aeneid. *The Classical World*, 73(3), pp. 167-170.
- Eliot, Thomas Stearns. (1959). Función social de la poesía. En: Del mismo autor, *Sobre la poesía y los poetas* (7-18). Argentina: Editorial Sur.
- Elorduy, Eleuterio. (1972). *El estoicismo: Tomo II*. Madrid: Gredos.
- Etchegaray, Ricardo. (2016). La imaginación trascendental y el problema de la fundamentación de la metafísica. *Nuevo Pensamiento*, 6(8), pp. 31-64.
- Everaert-Desmedt, Nicole. (2004). Peirce's semiotics. *Signo* (online), consultado el 04-03-2020 en: <http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp>
- Fernández Agis, Domingo. (2015). Tiempo, lenguaje y memoria: indagación filosófica y expresión poética en la experiencia del límite del pensar. *Ideas y Valores*, 64(157), pp. 91-115.
- Fernández Hoya, Alberto. (2006). La estética del tránsito: Visión literaria del 'infierno' en la Odisea y el poema de Gilgamesh. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (33), consultado el 10-03-2020 en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/infierno.html>

- Fiorini, Héctor Juan. (1995). *El psiquismo creador*. Barcelona: Paidós.
- Foster, Sarah. (1930). A Comparison of the Voyages of Odysseus and Aeneas. *The High School Journal*, 13(3), pp. 106-113; 115-116.
- Fränkel, Hermann. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Madrid: Visor.
- Frazer, James George. (1981). *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Freedberg, David. (1992). El poder de las imágenes. En: Del mismo autor, *El poder de las imágenes (19-44)*. Madrid: Cátedra.
- Galparsoro, José Ignacio. (2014). Nietzsche y la cuestión de la primacía de lo visual en el pensamiento occidental. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19(1), pp. 157-167.
- Gamboa, Sonia Cristina. (2013). La región de lo espiritual y la representación –Die Phantasie y Artefactos-. En: Vargas Guillén, Germán. & Silva Carreño, Wilmer Hernando. eds., *La región de lo espiritual: en el centenario de la publicación de Ideas I de E. Husserl (319-338)*. Bogotá: Editorial Universidad Pedagógica Nacional.
- García del Castillo, Pablo. (1990). Aristóteles De anima III, 3: Primera exploración por el territorio de la imaginación. *Azafea*, (3), pp. 11-32.
- García Jurado, Francisco. (2018). *Virgilio: vida, mito e historia*. Madrid: Síntesis.
- García Zubía, Karol. (2011). Tiempo y narración: una forma de permanencia en el mundo. *Casa del Tiempo*, 4(42), pp. 12-16.
- García, Luis Ignacio. (2015). Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo. *Escritura e imagen*, (11), pp. 111-133.
- Genovese, Alicia. (2011). *Leer poesía: Lo leve, lo grave, lo opaco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Geovo Almanza, Eduardo. (2015). Derrida y Khóra: una aporía ejemplar del Timeo de Platón. En: Donato Rodríguez, Oscar Mauricio., comps., *En torno a Platón (65-104)*. Bogotá: Universidad Libre.
- Gerzovich, Diego. (2009). *Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamín*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Gigliani, Guido. (2010). The matter of imagination: The Renaissance debate over icastic and fantastic imitation. *Camena*, (8).
- González, Roberto. (2010). Tras la huella de la arcaica irrupción del logos a partir del punto de vista de Ernst Cassirer. *Límite: Revista de Filosofía y Psicología*, 5(21), pp. 5-31.
- Gorlé, Dinda L. (1992). La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (1), pp. 13-52.

- Grimal, Pierre. (2011). *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*. Madrid: Gredos.
- Guillemín, A. M. (1982). *Virgilio: poeta, artista y pensador*. Buenos Aires: Paidós.
- Gutiérrez Pozo, Antonio. (2008). El arte como pensar metafórico en la filosofía simbólica de Cassirer. *Praxis Filosófica*, (26), pp. 169-188.
- Guzmán, Luis. (2012). Totalidad y negatividad en la Ciencia de la Lógica de Hegel. *Signos filosóficos*, 14(27), pp. 71-88.
- Han, Byung-Chul. (2009). *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder.
- Han, Byung-Chul. (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Han, Byung-Chul. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Han, Byung-Chul. (2017). *La expulsión de lo distinto: percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder.
- Harari, Yuval Noah. (2016). *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*. Barcelona: Penguin Random House.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1997). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Madrid: Alianza.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2003). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2006). *Filosofía real*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin. (1958). La época de la imagen del mundo. *Anales de la Universidad de Chile*, (111), pp. 269-289.
- Heidegger, Martin. (1994). Poéticamente habita el hombre. En: Del mismo autor, *Conferencias y artículos (163-178)*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hernández de la Fuente, David. (2006). La Edad de oro como utopía dionisiaca: de Hesíodo y Platón a su recepción en el imaginario clásico. *Res Publica Litterarum*, Suplemento monográfico Utopía 2006-5.
- Herrero de Jáuregui, Miguel. (2005). *La tradición órfica en la literatura apologética cristiana* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense, Madrid.
- Hinojo Andrés, Gregorio. (1982). Del estilo de las Bucólicas y Geórgicas: la utilización del adjetivo poético. *Helmántica*, 33(100-102), pp. 345-358.
- Horkheimer, Max. & Adorno, Theodor. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Hume, David. (1992). *Tratado de la naturaleza humana: autobiografía*. Madrid. Tecnos.

- Isaza Restrepo, Edwin Hernán. (2013). Intencionalidad e imaginación: el problema de la referencia a las cosas. En: Vargas Guillén, Germán. & Silva Carreño, Wilmer Hernando. eds., *La región de lo espiritual: en el centenario de la publicación de Ideas I de E. Husserl (217-231)*. Bogotá: Editorial Universidad Pedagógica Nacional.
- Jakobson, Roman. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Jiménez Torres, María Fernanda. (2017). *La imaginación en el proyecto epistemológico cartesiano* (Trabajo de Monografía). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Joly, Martine. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Juarroz, Roberto. (1992). *Poesía y realidad*. Barcelona: Pre-Textos.
- Jung, Carl Gustav. (1977). *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Kant, Immanuel. (1936). Opus Postumum: Zweite Hälfte. En: Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften (Ed.), *Kant's gesammelte Schriften, Band XXII*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kant, Immanuel. (1987). Primer manuscrito. Del sentido interno. En: Brandt, R. et al., eds., *Nuevos textos de Kant. Ideas y Valores*, 36(73), pp. 101-108.
- Kant, Immanuel. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Kirichenko, Alexander. (2013). Virgil's Augustan Temples: Image and Intertext in the Aeneid. *Journal of Roman Studies*, (103), pp. 65-87.
- Kristeva, Julia. (1978). Poesía y negatividad. En: Del mismo autor, *Semiótica 2 (55-93)*. Madrid: Fundamentos.
- Kulesz, Octavio I. (2009). La phantasia en el pensamiento preplatónico: Una ruta hacia el Protágoras histórico. En: Marcos, Graciela Elena. & Díaz, María Elena., eds., *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica: Parecer y aparecer en Protágoras, Platón y Aristóteles (41-67)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- La Fico Guzzo, María Luisa. (2000). Una estructura espacial recurrente en el libro I de la Eneida. *Revista de Estudios Clásicos*, (29), pp. 93-105.
- La Fico Guzzo, María Luisa. (2000a). Estatismo y movimiento, orden cósmico y desequilibrio en el Libro 4 de 'La Eneida'. *Minerva: Revista de filología clásica*, (14), pp. 61-70.
- La Fico Guzzo, María Luisa. (2003). El espacio representado como símbolo del espacio literario en el libro 6 de la Eneida. *Faventia*, 25(2), pp. 99-108.
- La Fico Guzzo, María Luisa. (2005). Acerca del uso de deícticos en la Eneida. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 25(2), pp. 37-50.

- Laín Entralgo, Pedro. (1954). La esperanza en la teoría agustiniana de la memoria. En: Real Academia Española, *La memoria y la esperanza: San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno (23-46)*. Madrid: Real Academia Española.
- Lara Peinado, Federico. (2005). *Poema de Gilgamesh*. Barcelona: Tecnos.
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lledó Íñigo, Emilio. (1961). *El concepto de 'Poiesis' en la filosofía griega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lledó Íñigo, Emilio. (2000). El silencio de las imágenes. En: Del mismo autor, *El surco del tiempo (100-122)*. Barcelona: Crítica.
- Lopera Gómez, Jorge. (2013). Reflexiones hermenéuticas sobre el concepto de efímero en la fenomenología del espacio de Gaston Bachelard. *Iconofacto*, 9(13), pp. 97-105.
- López Eire, Antonio. (2001). Mito y lenguaje. *Synthesis*, (8), pp. 13-50.
- López Eire, Antonio. (2003). Mito, ritual y poesía. *Lógos Hellenikós*, Homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo, 2, pp. 601-608.
- López Eire, Antonio. (2004). Lenguaje, ritual y poesía. *Revista de Retórica y Teoría de la comunicación*, 3(7), pp. 63-86.
- López Eire, Antonio. (2005). Aproximación a la poesía desde el mito y el ritual. *FORTVNATAE*, (16), pp. 137-149.
- López Noriega, Mauricio. (2018). Las orillas del lógos en la Grecia arcaica: poesía y filosofía. *Open Insight*, 9(15), pp. 59-78.
- López Sáenz, Mari Carmen. (2001). El otro en la filosofía de Lévinas. *Investigaciones Fenomenológicas*, (3), pp. 265-282.
- Luciano. (1990). *Obras III*. Madrid: Gredos.
- Macrobio. (2010). *Saturnales*. Madrid: Gredos.
- Magallanes, Romina. (2016). Escritura y Potencia: notas sobre Escrituras del no. *Escritura e imagen*, 12, pp. 29-49
- Maillard, Chantal. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- Margarit, Lucas Daniel. (2006). *La poesía de Samuel Beckett: silencio y fracaso de una poética* (Tesis Doctoral). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Martínez Pastor, Marcelo. (1978). Fábula, epigrama y sátira. *Estudios clásicos*, 22(81-82), pp. 299-322.

- Martínez, Marcos. (1999). Las Islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 9, pp. 243-279.
- Mas Torres, Salvador. (2006). *Pensamiento romano: una historia de la filosofía en Roma*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Mas Torres, Salvador. (2018). *Epicuro, epicúreos y epicureísmo en Roma*. Madrid: UNED.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mitchell, William J. Thomas. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Mitchell, William J. Thomas. (2011). ¿Qué es una imagen? En: García Varas, Ana., ed., *Filosofía de la imagen (107-154)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mittal, Rajesh Paul. (2011). *Time and History in Virgil's Aeneid* (Tesis Doctoral). Michigan: University of Michigan.
- Most, Glenn W. (2001). Memory and Forgetting in the 'Aeneid'. *Vergilius (1959-)*, 47, pp. 148-170.
- Moyano, Manuel Ignacio. (2018). Beckett: Una imagen imperceptible. *AISTHESIS*, (64), pp. 53-72.
- Muir, John. (1872-74). *Original sanskrit texts on the origin and history of the people of India, their religion and institutions, Vol I*. London: Trübner & Co.
- Nabielek, Marcus. (2007). Silenus' song (Virgil Ecl. 6,27-86) - A source for Ovid's pythagoreanism in the Metamorphoses? *Tópicos*, (33), pp. 97-118.
- Nietzsche, Friedrich. (1967). *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Colli, G. & Montinari, M. (Eds.). Berlin/Nueva York: De Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich. (1999). *El caminante y su sombra*. Madrid: Edimat.
- Ollero Granados, Dionisio. (1979). La filosofía en Roma. *Estudios clásicos*, 23(83), pp. 97-118.
- Ovidio. (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera.
- Pájaro M., Carlos Julio. (2004). Poésis y poesía de Homero a los sofistas. *Eidos*, (2), pp. 8-32.
- Paz, Octavio. (1994). *El arco y la lira: el poema la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Piaget, Jean. (1991). *Seis estudios de psicología*. Barcelona: Labor.
- Pineda Rivera, Diego Antonio. (2016). Aristóteles: entre aisthesis y phantasia. *Universitas Philosophica*, 33(67), pp. 133-164.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1994). La teoría literaria en el siglo XX. En: Villanueva, D. comp., *Curso de teoría de la literatura (69-96)*. Madrid: Taurus.
- Pulido Mancera, Ángela Lucía. (2016). La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo: un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18(1), pp. 147-170.
- Putnam, Michael C.J. (1993). (Sin título), reseña de Edgeworth, Robert. (1991). The colors of the Aeneid. *Vergilius (1959-)*, 39, pp. 69-73.
- Ramos Rodillo, Ignacio Alejandro. (2008). *Experiencia y experiencia histórica en Walter Benjamin* (Trabajo de Grado). Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Richir, Marc. (2010). Imaginación y phantasia en Husserl. *Eikasia*, 6(34), pp. 419-438.
- Ricoeur, Paul. (2001). Ícono e imagen. En: Del mismo autor, *La metáfora viva (276-286)*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, Paul. (2004). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Barcelona: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. (2008). De la memoria y de la reminiscencia. En: Del mismo autor, *La memoria, la historia, el olvido (17-172)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rimbaud, Arthur. (1985). *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*. Madrid: Hiperión.
- Rizo-Patrón, Rosemary. (2012). Husserl, lector de Kant: Apuntes sobre la razón y sus límites. *Areté*, 24(2), pp. 351-383.
- Rizo-Patrón, Rosemary. (2012a). Objetividades matemáticas, ¿reales o ideales? Reflexiones desde el pensamiento de Edmund Husserl. *Areté*, 24(1), pp. 181-201.
- Rodríguez Adrados, Francisco. (1980). *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*. Madrid: Gredos.
- Rodríguez Adrados, Francisco. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez Neira, Teófilo. (1971). Sentido gnoseológico de la memoria según San Agustín. *Estudio Agustiniano*, 6, pp. 371-407.
- Rojas Parma, Lorena. (2016). Decidiendo la vida: El mito de Er en República, de Platón. *Thémata*, (53), pp. 31-62.
- Rojas Parma, Lorena. (2017). Eros frente al espejo: sobre el amor y el conocimiento. *Bajo Palabra*, 2(17), pp. 43-74.

Rojas, Mauricio. (2015). La metamorfosis: Blanchot, el tiempo y la escritura, des-hechos de lo imaginario. *Revista de Teoría del Arte*, (28), pp. 43-63.

Román López, María Teresa. (2006-2007). La muerte en el mundo clásico. *Espacio, tiempo y forma*, 19-20, pp. 331-355.

Rosales, César. (1999). *Los orígenes mágicos de la poesía: teoría y creación. Tomo VI*. San Luis: Fondo Editorial Sanluisenseño.

Rundell, John. (1994). Creativity and judgement: Kant on reason and imagination. En: Rundell, John. & Robinson, Gillian., eds., *Rethinking imagination: culture and creativity (87-117)*. Londres: Roudledge.

Sabugo, Mario. (2008). *La sombra de la forma: percepción, concepto e imaginación en Jean-Paul Sartre*. Ponencia presentada en las XXIII Jornadas de Investigación – V Encuentro Regional de Investigación Fadu/Uba: si + morf, Buenos Aires, 4 de septiembre.

Safo. (2004). *Poemas y testimonios*. Barcelona: Acantilado.

Sanders Peirce, Charles. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sandoval, Rodrigo. (2018). La primacía de la percepción en la teoría husserliana temprana de la imaginación: Características y problemas del modelo de la *Abbildung*. En: Gatica Gattamelati, Andrés., ed., *Incursiones fenomenológicas sobre el análisis intencional, la reducción y la angustia (2)*. Buenos Aires. URL: <https://www.teseopress.com/incursiones>.

Sartre, Jean Paul. (1967). *La imaginación*. Buenos Aires: Sudamericana.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.

Schiesaro, Alessandro. (2015). Emotions and memory in Virgil's Aeneid. En: Cairns, Douglas. & Fulkerson, Laurel., eds., *Emotions between Greece and Rome (163-176)*. Londres: University of London.

Schiller, Friedrich. (1990). *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

Segura Ramos, Bartolomé. (2006). El color de Virgilio. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 26(2), pp. 37-69.

Serés, Guillermo. (1994). El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca. *Anales de literatura española*, (10), pp. 207-236.

Sonna, Valeria. (2018). La inversión del platonismo en la obra de Gilles Deleuze. *Diánoia*, 63(80), pp. 97-118.

Stroh, Wilfried. (2012). *El latín ha muerto, ¡viva el latín!: Breve historia de una gran lengua*. Barcelona: Subsuelo.

Suárez Tomé, Danila. (2013). El carácter mágico de la vida emocional irrefleja dentro de la ontología sartreana. *Verba Volant: Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, (3), pp. 32-43.

- Toro Zambrano, María Cristina. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3(21), pp. 19-41.
- Valverde Sánchez, Mariano. (1993). Orfeo en la leyenda argonáutica. *Estudios Clásicos*, 35(104), pp. 7-16
- Vásquez Rocca, Adolfo. (2007). Baudrillard; Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos. *Eikasía*, 2(9), pp. 73-89.
- Vélez Upegui, Mauricio. (2018). Palabras aladas: la figura del aedo en los poemas homéricos. *Co-herencia*, 15(28), pp. 29-66.
- Vernant, Jean-Pierre. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- Vernant, Jean-Pierre. (1991). *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- Vernant, Jean-Pierre. (1996). Imagen, imaginario, imaginación. En: Del mismo autor, *Entre mito y política (151-207)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Versnel, H. S. (1990). Greek Myth and Ritual: The Case of Kronos. En: Bremmer, Jan., ed., *Interpretations of Greek Mythology (121-152)*. Londres: Routledge.
- Vigotsky, Lev Semionovich. (2009). *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Madrid: Akal.
- Virgilio. (1990). *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano*. Madrid: Gredos.
- Virgilio. (1992). *Eneida*. Madrid: Gredos.
- Virgilio. (2004). *Bucólicas y Geórgicas, presentadas, anotadas y traducidas por Julio Picasso Muñoz*. Lima: UCSS.
- Walerich, Alicja. (2015). La imaginación en la tradición metafísico-mística: de Platón a Marsilio Ficino. *Veritas*, (33), pp. 123-142.
- Wilhelmsen, Elizabeth. (1990). La memoria como potencia del alma en San Juan de la Cruz. *Carmelus*, 37, pp. 88-145.
- Wilkins, William Joseph. (1982). *Hindu mythology, Vedic and Puranic*. London: W. Thacker & Co.
- Wilkinson, Richard H. (2003). *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza.
- Yates, Frances Amelia. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.
- Zúñiga Iturra, Bryan Francisco. (2019). La fundamentación sensible de la experiencia predicativa: un análisis del momento atencional en 'Investigaciones lógicas' y 'Experiencia y juicio'. *Hybris*, 10(1), pp. 63-94.