

María Carrillo Espinosa

Université de Franche-Comté
maria.carrillo_espinosa@univ-fcomte.fr

Los juegos de la razón: la figura de Atenea en la obra de María Zambrano

Resumen

El objetivo de analizar la presencia de la diosa griega Atenea en la obra de Zambrano es mostrar su inserción dentro de un pensamiento que abiertamente se opone a la superioridad de la razón. Esto exige una reformulación de su origen mítico y de su representación. De esta forma, la diosa de la razón se convierte en la figura mítica con más variaciones en la obra de Zambrano.

Palabras clave

M. Zambrano, Atenea, mitos griegos, creación poética, síntesis de contrarios

Abstract

The aim of analyzing the presence of Greek goddess Athena in Zambrano's work is to show her insertion into a thinking system that openly opposes the superiority of logical reasoning. This requires a reformulation of Athena's mythical origin as well as her usual representation, and thus the Greek goddess of reason becomes a mythical figure with many formulations in the work of Zambrano.

Keywords

M. Zambrano, Athena, Greek myths, Poetical creation, Synthesis of opposites

1. Zambrano, M., «Mitos y fantasmas: la pintura», en *Algunos lugares de la pintura*, Iglesias, A. (ed.), Madrid, Acanto / Espasa-Calpe, 1991, pág. 62.

Al pensar en la diosa griega Atenea, los primeros atributos que vienen a la mente son la inteligencia, la seriedad, la estabilidad de la ciudad que resguarda, además de los ojos verdes siempre vigilantes. A lo largo de numerosas alusiones literarias, Atenea es reconocida inequívocamente como la diosa de la razón. También lo es para Zambrano; sin embargo, su interpretación persigue un objetivo distinto. Para ella, los mitos provienen de los espacios de silencio que algunas veces deja entrever el pensamiento racional; son algo más que un conocimiento originario vencido por la supremacía de la razón, pues surgen una vez que los caminos de la razón se han agotado. En «Mitos y fantasmas: la pintura» (1959) decía: «el mito es el sueño que tiende a cobrar realidad».¹ A partir de estos tres conceptos —el mito, el sueño y la realidad— las figuras míticas cobran forma cuando se rescatan los fragmentos del mundo onírico, el

mismo que niega tanto la existencia de una estructura preestablecida como la expectativa de un resultado lógico.

Para Zambrano hablar de las divinidades griegas exige prescindir de las formas establecidas con anterioridad. En *El hombre y lo divino* es central la precisión sobre la ausencia de enigma en el origen de los dioses griegos. No hay una divinidad que determine o genere las transformaciones de los dioses. Al contrario, Cronos tiene como única función acompañar estas metamorfosis, de forma que el tiempo se vuelve la condición propicia para la existencia de los dioses.

Junto con el tiempo, elementos como el delirio, lo oculto, lo sagrado, la musicalidad, por lo demás recurrentes en Zambrano, acompañan con especial insistencia las alusiones a los mitos griegos: Dionisos, Orfeo, Prometeo, Hermes son presentados en el vaivén de la luz y la oscuridad, o bien del delirio y la poesía, siendo esta síntesis de contrarios el medio que permite la transformación de las máscaras que, en su condición temporal, van adquiriendo los dioses. En este sentido, la presencia de Atenea es diferente, pues es la figura más cercana al enigma en los dioses griegos. Representa un reto incorporar esta figura mítica dentro de los juegos de luz y oscuridad de los dioses griegos y sobre todo dentro del pensamiento zambraniano que, como es sabido, busca la suavidad, la plasticidad de los conceptos y las imágenes. Incluir a Atenea exige interpretar y reformular tanto su origen como su representación figurativa, trabajo que introduce cambios radicales: desde la condena de la búsqueda de estabilidad en *El hombre y lo divino* hasta la reinención de la creación intelectual en *Claros del bosque*.

I

En *El hombre y lo divino* Atenea representa la estabilidad lograda a un precio demasiado alto. No es una figura que se privilegie, al contrario, su falta de transformaciones es criticada severamente. Se construye en oposición a Afrodita, como ocurre con la mayoría de los mitos en este libro, los cuales aparecen en parejas de contrarios: Dionisos es la pareja de Apolo, Cronos es la de Eros, y Atenea la de Afrodita.² Estas dos figuras femeninas son divinidades que se muestran en la luz; y como tales tienen una imagen nítida. Su descripción está llena de elementos plásticos como si se tratara de imágenes visuales de una pintura o una escultura.

Para Afrodita están reservadas las figuras marinas, representación del dinamismo temporal. «Para una historia del amor» la muestra como transformación de la fuerza originaria en suavidad y gracia. El mar y la espuma —asociados, respectivamente, con el peso y la levedad— crean la fusión armónica de la ligereza sostenida por un fondo sagrado. Los contrarios se unen transformándose y haciendo de la diosa «un regalo». Dice Zambrano: «La furia divina es gracia, levedad de lo más sometido a la gravedad; lo que juega sin escaparse de ella.

2. Esta representación de los mitos griegos en parejas de elementos complementarios también ha interesado a Jean-Pierre Vernant. El autor señalaba que la unión de los dioses «no está fundamentada en lazos de sangre, ni de matrimonio, ni de dependencia personal. Responde a una afinidad de función, las dos potencias divinas, presentes en los mismos lugares desplegando allí una junto a la otra unas actividades complementarias». En «Sobre la expresión religiosa del espacio y del movimiento en los griegos», en *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. de Cristina Gázquez, Madrid, Siglo XXI, 1982, pág. 136.

3. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pág. 266.

4. La historia de Afrodita proviene de la *Teogonía* de Hesíodo, fuente recurrente en Zambrano, según la cual la diosa nació de la espuma del mar y la sangre de Urano, castrado por su hijo Cronos. A partir de aquí se crea la versión Afrodita Celeste o Urania, representante del amor espiritual. Véase Backes, Jean-Louis, «Aphrodite», en Brunel, P. (comp.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1988, págs. 96-105.

5. Zambrano, M., op. cit., pág. 50.

6. Op. cit., pág. 51.

7. Nietzsche es de los pocos que aluden a la seriedad excesiva de Atenea. En *El culto griego a los dioses* decía que ella era la diosa de ojos verdes y cabeza de lechuga, porque tenía que seguir alumbrando durante la noche. Cfr. *El culto griego a los dioses. Cómo se llega a ser filólogo*, trad. de Diego Sánchez Meca, Madrid, Alderabán, 1999, pág. 165.

8. Zambrano, M., op. cit., pág. 52.

La espuma es el juego. Afrodita es la divinidad del amor como juego, gracia, regalo». ³ Y ¿qué es aquello que de Afrodita se regala o se recibe? En «De los dioses griegos» el dolor de su nacimiento y la consecuente transformación del llanto en espuma, ofrecen el don de superar con una nueva máscara el sufrimiento anterior. ⁴ La ligereza es otra de sus cualidades, entendida aquí como transformación del dolor en ternura. Ahora bien, no se trata del cambio drástico de un estado a otro, sino de la fusión de los dos extremos en una sola imagen. Dice Zambrano: «Hija como era de una herida y de un llanto. [...] El llanto quedará reducido, en el mito de su nacimiento, a la espuma, sonrisa y llanto al par, juego de la superficie del misterio, ignorante de los abismos que la sostienen». ⁵ La sucesión de contrarios, entre la sonrisa y el llanto, apuntan hacia la consagración figurativa del instante, pues la imagen de Afrodita solo se puede vislumbrar desde los «abismos» del tiempo y la infinitud del mar.

Seguida de esta interpretación poco común de Afrodita aparece la imagen de Atenea, que, a su vez, cuestiona la sabiduría tradicionalmente atribuida a la diosa. Para interpretar su historia se deja a un lado el peso político y la estabilidad institucional que tuvo originalmente. Su referente visual es el bajorrelieve que se encuentra en el Museo de Atenas. Se afirma, al comentar su historia, que la estabilidad en que se mantiene la diosa le exigió una tortura interminable. Atenea se formó sumando las cualidades de las divinidades que vencía: «virgen intangible, ha vencido el horror apoderándose de sus armas, convirtiéndolo en su atributo». ⁶ Para ganar este medio de defensa perdió la capacidad de metamorfosis: logró volverse impasible pero se condenó a la soledad. Sin metamorfosis, también perdió el derecho a tener historia, pues heredó las armas de su padre Zeus y se vio obligada a mantener una batalla que no le pertenecía. Dice Zambrano que el escudo, el casco y la lanza de la representación original la muestran abrumada por una vigilia eterna. ⁷ Es esta la imagen de la severidad excesiva que aparece al final de la interpretación: «una muchacha cargada con las armas del padre, contraída en un esfuerzo que linda con el dolor». ⁸ Por lo demás, esta recreación sugiere el resultado de renunciar a la fusión de los contrarios. Atenea no se permite la alternancia entre la vigilia y el sueño, porque tiene que mantenerse por el esfuerzo y la razón. Por eso recae, según muestra Zambrano, en el cansancio, el dolor y la soledad.

Así pues, esta pareja de diosas se definen oponiéndose una a la otra. En ellas se crea la diferencia radical entre la metamorfosis y el enigma. La relación entre estas dos figuras es de tensión irreconciliable: el juego de Afrodita o la severidad de Atenea. La armonía de contrarios necesita resolverse en la predilección de una diosa sobre la otra. De momento, con la defensa que se hace en *El hombre y lo divino* de lo plural y lo cambiante, es de esperar que de entre estas diosas que habitan en la luz se prefiera a Afrodita. Sin embargo, Atenea aparecerá en *Claros del bosque* con una valoración completamente diferente.

II

En *Claros del bosque* Atenea se construye, ya no en oposición, sino en relación con un nuevo mito en la obra de Zambrano: la Medusa. Esta aparece en el fragmento homónimo, «La Medusa», y en el apéndice «El espejo de Atenea» dando una vuelta al sentido anteriormente otorgado a Atenea. Lo primero que llama la atención es que Zambrano decidió centrar su recreación en la síntesis dialéctica entre estas dos diosas, dejando de lado a Perseo, quien originalmente era el protagonista. El mito griego cuenta, a grandes rasgos, que Medusa se volvió la criatura más terrorífica por celos de Atenea, y después fue la misma Atenea quien ayudó a Perseo a matarla. Ella le advirtió que no podría mirar a la Medusa de frente y le dio un escudo para percibir su reflejo. Sin embargo, esta parte del mito no será tan importante como lo serán los paralelismos establecidos entre Medusa y Atenea con la finalidad de proponer la fusión de contrarios desde dos imágenes divinas bastante rígidas —ambas son las figuras más fuertes de todo el libro.

La recreación retoma elementos mínimos: el mar, la máscara y el escudo de Atenea. El mar representa lo indeterminado y sirve como puente entre el mito griego y la simbología cristiana, cuando se dice que Medusa nació del «misterio de las aguas de la creación». La diferencia entre el mar y el abismo en la recreación anterior está en el imaginario alrededor del mundo marino, que ofrece un movimiento rítmico pero al mismo tiempo indeterminado, abriendo así la posibilidad de construir imágenes fragmentarias, que aquí se relacionan con todos los seres terribles que no han logrado nacer y que permanecen escondidos en el mar:

La promesa de esta extraña criatura anunciaba quizás otro reino en el que algo había de subsistir del mar, o quizá no, si se entiende que el mar sea el abismo donde la vida guarda gérmenes, esbozos, esquemas de criaturas inéditas todavía, y donde se alojan al par aquellas de imposible nacimiento al menos en este orden del tiempo.⁹

Esta cualidad convierte a Medusa en la diosa que alberga el terror y la seducción del «sueño originario».¹⁰ La forma en que se describe rompe con la armonía que se está creando en todo el libro. Lo primero que se puede apreciar es que se privilegian imágenes más violentas:

Viene el terror como todo lo primario del sueño y del soñar. Del sueño originario que esparce terror y esperanza con tanta frecuencia indescifrables y posesivos. Solamente liberador este sueño que arranca de los orígenes, porque da a ver y a sentir lo que en la calma de la vigilia y aun en esas raras calmas que la historia consiente, y que forman parte de su poder de seducción, se da.¹¹

La fusión del terror y la seducción está en lo que sin entenderse se apodera de quien lo presencia; por eso se dice que los sueños son

9. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pág. 113.

10. Es sugerente esta coincidencia con Henry Corbin sobre la cualidad mediadora del sueño. En *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabi*, de 1958, decía: «El sueño es mediador entre el estado de "vigilia" real, es decir, en sentido místico, y la conciencia de la vigilia en el sentido profano y corriente de la palabra. La mediación "simboliza con" los mundos entre los que media. Así las imágenes de los espejos». La cita proviene de la traducción al español de María Tabuyo y Agustín López, Barcelona, Destino, 1993, pág. 252. Por otra parte, la asociación de Medusa con el sueño no es común en las recreaciones de este mito. En el estudio de Camille Domoulié, «Méduse», los comentarios sobre la figura de Medusa muestran la naturaleza sagrada de una criatura que oscila entre la seducción y el terror; y además ponen en duda su castigo, cuestionando la rivalidad con Atenea. Véase especialmente el apartado «Le miroir et le masque», en *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., págs. 1018-1027.

11. Zambrano, M., op. cit., pág. 114.

12. Op. cit., pág. 145.

13. Op. cit., pág. 146.

14. Op. cit., pág. 147.

15. Véase Graves, R., «Perseo», en *Los mitos griegos*, trad. de Esther Gómez Parro, Madrid, Alianza, 1985, pág. 319.

16. Zambrano, M., op. cit., pág. 147

«indescifrables y posesivos». Pero en seguida se empiezan a romper las estructuras que sostienen el pensamiento de la autora cuando se dice que este sueño resulta liberador porque separa de los orígenes. Además de la palabra «arranca» que resalta por su violencia, no hay nada más alejado de la argumentación zambranianiana que esta negación de lo originario. Después viene la unión contradictoria de la calma y la seducción sin relación de causalidad que las una, porque la seducción conlleva el dinamismo que la calma niega por completo. Teniendo en cuenta el interés en la síntesis de contrarios y el cuidado que exige establecer las parejas que podrían unirse, se puede pensar que la composición caótica de este fragmento tiene algún propósito: se está creando el caos necesario para justificar la asimilación dialéctica de la Medusa con Atenea.

Contrasta con *El hombre y lo divino* este rescate de la diosa de la razón. Atenea aparece con dos cualidades nuevas: la castidad y la creación intelectual; su destino condenado a la soledad se ha ofrecido en sacrificio al único tipo de concepción que puede permitirse la diosa. Dice Zambrano en «El espejo de Atenea»: «Criatura de elección Atenea, ¿estaba acaso prometida a otra forma de concepción no alcanzada; quizás a la concepción intelectual?». ¹² Una posible interpretación es que la representación más cruda de la racionalidad es la única figura poética que puede mediar con el horror atribuido a Medusa. Como en esta descripción que vuelve necesaria la mutua pertenencia entre el horror y la belleza:

Sabia y astuta Atenea, pájaro y serpiente, entregó el don que permitía ver, ver a esa Medusa temible, más que por su belleza, por su promesa. La paralización, ¿no vendría acaso de esa promesa que la belleza a solas en el terror no ofrece, y que la fealdad a solas, suelta en la disparidad de las noches oscuras, aunque sea de día, arroja? ¹³

Surge ahora la pregunta por el objetivo de la unión tan violenta de la racionalidad y el terror. El resultado se muestra más adelante en un nuevo medio de visibilidad, donde la armonía cede el paso a una dimensión fragmentaria. En esto consiste el carácter iniciático del sacrificio de Medusa y su asimilación a Atenea:

Nos propone y ofrece el espejo de Atenea un modo de visión, un medio adecuado para la reflexión en uno de sus aspectos. Nos habla de modos de conocimiento que solo son posibles en un cierto medio de visibilidad. ¹⁴

Se hace presente otra variante respecto al mito griego: la cabeza de Medusa originalmente no se unía con el escudo de Atenea. El escudo solo ayudó a Perseo a no ver a la Gorgona de frente y al final de la historia él tuvo que enterrar la cabeza de Medusa para que no volviera a petrificar a quien la mirara. ¹⁵ Pero Zambrano dice: «Un escudo era ya la Medusa del reino insondable del océano. Y Atenea bien lo supo al incorporarla a su escudo». ¹⁶ La unión de la cabeza de

Medusa y el escudo de Atenea insiste en el proyecto de la fusión de los contrarios; esta vez con figuras más difíciles cuya unión podría no lograrse, o al menos así lo parece en este libro.

Es una conclusión muy diferente de aquella de *El hombre y lo divino*. La figura de Atenea logra incorporar, aunque de manera caótica y con tropiezos, la apertura hacia lo desconocido dentro de su condición racional. Habiendo partido de una completa ruptura con la superioridad de la razón, Zambrano logra encontrar un espacio para Atenea dentro de su mundo poético: la diosa de la racionalidad es capaz de dar voz al misterio que resguarda la Medusa.

La figura de Atenea es un buen ejemplo para mostrar el camino errante del pensamiento zambraniano, donde las ideas avanzan hacia nuevas imágenes que, consagradas al instante de la creación poética, nunca se paralizan. Es posible tener dos imágenes diferentes de Atenea: es parte de la condición originaria de los mitos esta apertura a la interpretación y la recreación; así como la apropiación del pensamiento mítico dentro de la propia escritura. En Zambrano, esto ocurre dentro de un conjunto de significaciones creadoras de mundos propios, tanto conceptuales como poéticos, que no dejan de arriesgarse en la búsqueda de nuevos misterios, posiblemente indescifrables.