

AIDA MÍGUEZ BARCIELA

Naturaleza y límite
en el pensamiento
griego antiguo

TALAR
MADERA

LAOFCINA

PRÓLOGO	9
PRESENCIA Y DISTANCIA	11
DIOSES Y ONTOLOGÍA	27
BOSQUES, MONSTRUOS, SOLEDADES	43
LA VIRGEN Y EL «ARQUEGETA»	55
LA ISLA, EL TEMPLO Y LA PÓLIS	69
LOS OFICIOS DE APOLO	85
INCISO SOBRE LAS ODAS	95
OLVIDANDO A FILOCTETES	105
PÉRDIDAS Y LIBERACIONES	119
EPÍLOGO: <i>HOLZFÄLLEN</i>	129
BIBLIOGRAFÍA	133

PRÓLOGO

Los estudios que componen este libro pertenecen a un mismo proyecto de interpretación de los textos griegos antiguos. Y si todos giran en torno a una sola cuestión central, lo cierto es que continuamos pensando que el valor de un trabajo de estas características depende en lo fundamental de la concreción de las lecturas que contiene, así como que su posible mérito radica en la finura y la sensibilidad lectora que sea capaz de demostrar en cada uno de los ejercicios interpretativos.

Respecto a la cuestión central misma, quizá sea pertinente aclarar de entrada que no surgió a partir de un interés de naturaleza personal, sino que se planteó a sí misma en el propio trato con los textos griegos, en primer lugar con la Odisea. No hemos escrito este libro porque nos preocupase cierto asunto establecido de antemano, sino más bien porque nos interesaba la lectura de unos textos determinados, con todos los problemas de interpretación con los que nos confrontaba esa lectura.

En el corazón del libro están ciertas odas de Píndaro en las que se relata –de esa manera característicamente pindárica y

desde diversos ángulos en las diversas odas– el nacimiento de una *pólis*, Cirene de Libia. Lo demás ha crecido a su alrededor. El título del libro alude a la semántica del verbo griego *ktízein* –desbrozar maleza, clarear el bosque, talar madera–, que es, según creemos, lo más parecido a un hilo que conduce las lecturas.

Por lo demás, las traducciones ofrecidas quieren de nuevo apuntar hacia la extrañeza de la lengua original. No pretenden valer como traducciones más allá del contexto interpretativo en el que aparecen, sino que son partes esenciales de los diversos ejercicios de lectura.

Aunque integrados en un contexto nuevo, la mayoría de los capítulos de este libro constituyen revisiones de trabajos que ya han sido publicados de una u otra manera. El capítulo primero recupera parcialmente un artículo titulado «“El cuerpo” como problema hermenéutico en los poemas homéricos» (*Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 2016); «¿Qué es la *pólis*? Una isla» (*Ágora. Papeles de filosofía*, 2016) constituye la base de los capítulos cuarto y quinto; «La figura del *mántis* en la sexta olímpica de Píndaro» (*Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 2015) aparece, con algunas modificaciones, como capítulo sexto. Incorporo en el séptimo, también revisado, el artículo «Píndaro y la “verdad” del poema» (*Synthesis*, 2016).

SANTA MARÍA DE PAZOS, PONTEVEDRA
Octubre de 2016

«Fundar» implica construir, hacer, obrar y habitar; apunta hacia la intervención de los hombres en una tierra presuntamente intacta. Lo que separa los *érğa* de la *hýle* es justamente el despejar y aclarar el bosque y la maleza, liberando así un espacio para los hombres, que son «hombres» precisamente porque «habitan» espacios en este sentido. En la llamada isla de las cabras no se ha producido todavía una separación; todavía no ha tenido lugar ningún *ktízein*, por eso no hay en ella ni caminos ni espacios ni hombres, sino solamente bosque indiscriminado y espesura i-limitada. Pues bien, esto vale no solo para esta isla en particular, sino para los espacios en los que Odiseo se ha perdido en general: se trata en cada caso de espacios previos al tránsito del «bosque» a las «obras de varones» (en la *hýle* no había *érğa*), «obras» que comportan esa operación que rompe la espesura y abre un claro –el verbo *ktízein* señala la separación entre lo uno y lo otro–. Después de *ktízein* lo que hay no es ya esa espesura en la que lo que florecen son las cabras «montaraces» –las cabras que residen en los montes: 9.155– y los monstruos –Escila y Polifemo son monstruos: 9.428, 12.87; el ciervo que Odiseo caza en la isla de Circe es un «monstruo terrible»: 10.168; también los lobos y los leones a pesar de su docilidad: 219–, sino espacios cultivados, espacios de y para los hombres. Los cortes, las talas, las brechas, las fundaciones, en tanto que fragmentan y reducen el bosque, ponen una distancia frente a él, distancia sin la cual no habría espacios habitables, sino la imposibilidad misma de todo habitar: desiertos, bosques, soledades.

Hemos visto que *anéres* comportaba la presencia de eso que implica una ruptura con el bosque. Ahora bien, encontrarse en un espacio previo a esta ruptura significa algo más que descubrir un paisaje virgen. Pensemos que en el mapa conceptual griego la contraposición no lo es tanto entre «campo» y «ciudad» como más bien entre «bosque-montañas» y «campo-ciudad». Repartir la *ároura* –la tierra arable y cultivable– forma parte de las

tareas del fundador de *pólis*, cuyo territorio tiene límites o zonas fronterizas más allá de las cuales lo que hay no es ya ni *pólis* ni *ároura*, sino montañas y bosques.²¹ También la *agoré* es el resultado de un *ktízein*, si bien de uno especialmente osado y desmesurado. Resulta así coherente que los personajes que no practican ningún *ktízein* –los cíclopes no plantan ni aran– tampoco conozcan las reuniones, ni haya entre ellos constructores capaces de ver en el bosque la madera, ni navegantes que rompan con la tierra adentrándose en el mar. Tampoco hay necesidad alguna de cultivar la relación con los olímpicos, sino una inmediata confianza. La ausencia de *érğa* –el bosque no desbrozado, la tierra sin cultivo– anuncia así las ulteriores ausencias de las artes y los saberes, resultando perfectamente consecuente el que esos espacios que no han sido sometidos a ningún proceso de clarificación para cultivo los habiten personajes excesivos que no solo carecen de aspecto humano, sino también de medida en la conducta. La medida, el límite, la norma, no solo falta por lo que se refiere al bosque en que el habitan, también falta por lo que se refiere a su comportamiento.

Ya hemos expuesto en qué sentido las palabras *díke* y *díkaios* cumplen en la Odisea una función discriminatoria semejante a la que acabamos de comentar a propósito de las «obras de varones». ²² Al que observa *díke* se le llama *díkaios*, y ser *díkaios* constituye una de las marcas que separan a los hombres de las bestias. En el relato de Odiseo, el estatuto «hombre» aparece vinculado tanto con determinadas prácticas alimenticias como con la observancia de ciertas normas de comportamiento. Los habitantes de los espacios «incultos» son «incultos» ellos mismos: no respetan las reglas, desconocen la medida, son brutos, brutales,

21 No es que no haya distinción entre los campos de cultivo y la ciudad, sino que estas cosas, distintas en principio, constituyen una sola entidad «política» que se contrapone a lo que queda más allá de ella.

22 *La visión de la Odisea*, pp. 199-200.

salvajes (los *ágríoi* son a la vez los *ou díkaioi*: 9.175). La desmesura es de conjunto. Así, los lotófagos pervierten las normas referidas a la alimentación;²³ en la isla de Eolo no se respetan los límites que impiden los enlaces entre parientes consanguíneos;²⁴ Polifemo no solo no practica la agricultura, tampoco observa las pautas que regulan las relaciones con los extranjeros; los lestrígonos, si bien parecen tener reuniones, reciben a los extraños con máxima violencia, lo cual concuerda con su tamaño desproporcionado. En el bosque en el que los límites no han sido establecidos tampoco valen las normas de conducta que Odiseo da por supuestas. La investigación ha producido, precisamente por contraste, una definición de en qué consiste ser «hombre»: el que abre el bosque, el que rompe la espesura. Por lo demás, el relato que produce esta definición cumple en la Odisea una función de cierre similar a la destrucción del muro de los aqueos en la *Iliada* (la puerta al «mundo» de los héroes se ha cerrado de forma definitiva). No en vano la clausura se negocia en las dos ocasiones en una conversación entre Zeus y Posidón (Il. 7.443-463, Od. 13.125-164), conversación que envuelve la cuestión de cómo determinadas prerrogativas mortales se cancelan en lo que así resulta ser la nueva y obvia situación.

En la medida en que construyen, trabajan y fundan –islas, campos, jardines–, los *anáres* habitan en una distancia frente al bosque por lo mismo que introducen y practican un conjunto de saberes. En la situación «cíclopes» no se había ganado esta

23 Ya en la *Iliada* los alimentos tienen este mismo papel: la alteridad de los lugares remotos a los que alcanza la mirada distraída de Zeus se plasma en parte en los hábitos alimenticios de sus habitantes: Zeus ve, por un lado, a los comedores de leche; por otro, ve a los *Ábioi* (los sin-violencia), de quienes se dice que son «los más justos de los hombres» (13.1-6).

24 La *pólis* consiste ahí en un único *oikos*, es decir, no hay un fuera del *oikos*, por eso los hermanos se casan con las hermanas: si la familia es la única entidad «social», el incesto resulta forzoso. El aislamiento de los vientos excluye toda posibilidad de intercambio, rasgo que comparten tanto con los cíclopes como con los feacios.

distancia; la tierra daba frutos automáticamente, sin necesidad de trabajo alguno; al bosque nada se le oponía, lo cual excluía la posibilidad de reconocimiento –de ellos mismos entre sí, de los extranjeros, de los dioses olímpicos–. Visto así el problema, la distancia que Odiseo ha medido en su peregrinaje es a la vez la distancia que separa el bosque y la espesura del espacio habitado y habitable de los hombres. El país de los feacios, cuyo relato no es cosa de Odiseo, supone ya la presencia de una *pólis* fundada por quien quiso ganar distancia tanto frente a los hombres que comen pan como frente a los cíclopes desmedidos (6.4-8), así como presencia de campos y obras de hombres (259); por otro lado, una vez que Odiseo ha cumplido su tarea se aleja del centro urbano (*ásty*) y se va al campo (*agrós*), donde su padre tiene un jardín «bien fundado» o «bien cultivado» (24.226) en el que crecen diversas clases de árboles frutales gracias a los muchos trabajos y cuidados. Incluso los bosques de Ítaca no son *hýle* en absoluto, sino más bien un conjunto de altar, fuente y bosquecillo en cuya construcción (repárese en el participio de *tíkto* y en el verbo *poíese*) están implicadas ciertas figuras muy antiguas, entre ellas Ítaco mismo, conjunto que ahora es frecuentado por «ciudadanos» y «caminantes» (17.205-211; también el denominativo de *pólis*, *polízo* significa «construir, erigir, edificar»). Es el momento de que veamos un segundo aspecto de esos espacios anteriores al «desbrozar, construir, fundar, habitar», y que, por tanto, son más bien ausencia de espacios o no-espacios.

Al verse obligado a identificarse sin más demora, de entre los muchos personajes peligrosos con los que trabó conocimiento durante su peregrinaje, Odiseo selecciona dos nombres no de monstruos sino de diosas (9.29-32). Los espacios de bosque los habitan no solo personajes con distinta dieta, distinto aspecto y distinta morada (grutas, cuevas), sino también figuras que son «otras» que el «hombre» en tanto que este es mortal: figuras de lo que no muere; si bien aquí no se trata de dioses

cualesquiera, sino de figuras divinas menores que no pertenecen ni a la *pólis* ni al Olimpo. Circe y Calipso son ciertamente diosas; el poema las llama «ninfas» (la condición femenina no es irrelevante). En Hesíodo, las ninfas son diosas nacidas a la par que las altas montañas que Gea alumbró, montañas en las que tienen su morada, así como en los valles boscosos de los montes (*Teogonía*, 129-130). Por lo demás, las ninfas no son tanto figuras individualizadas como más bien un grupo genérico; o mejor, diversos grupos genéricos que se diferencian los unos de los otros por la relación de cada uno con ciertos espacios «naturales»: las ninfas de los árboles, las de los montes, las de las fuentes, las del mar: dríades, oréades, náyades, nereides.²⁵ Las ninfas son diosas epicóricas; los olímpicos rebasan los vínculos locales aun cuando puedan relacionarse de manera especial con lugares determinados.²⁶ A Circe la acompañan las ninfas que «nacieron de las fuentes y a partir de los bosquecillos, y de los ríos sagrados» (Od. 10.350-351). También el bosque es un elemento esencial para comprender qué o quién es Calipso, resultando decisivo el que la ruptura con la isla adopte la forma de una tala de su bosque y un ulterior trabajo constructivo –Odisseo es aquí el *hylotómos*: el leñador que tala los árboles para fabricar la balsa, árboles cuya especie selecciona con gran cuidado, pues la diversidad de la isla es notable–.

Los habitantes de esos espacios que quedan al margen de la vida de la *pólis* son ora monstruos, ora diosas que no forman parte del Olimpo. Los olímpicos tienen su sitio en los santuarios

25 Una manera de delimitar regiones en lo que nosotros llamamos el «entorno natural» es distinguir grupos de dioses. En relación con las ninfas, el hecho de que habiten cuevas las excluye del espacio político (la gruta de la ninfa, la madriguera del jabalí, el cubil del león, se oponen a la casa del hombre que cultiva el suelo, construye ciudades, etcétera).

26 Los olímpicos suponen un distanciamiento frente a los dioses locales en el mismo sentido en que la *pólis* implica distanciamiento frente a la casa por un lado y frente al bosque por otro.

y los templos de la *pólis*;²⁷ las ninfas pertenecen al bosque y la espesura; es más, el santuario y el templo podrían tener un significado problemático en relación con estas diosas (volveremos sobre esto). Los olímpicos necesitan la *pólis* porque necesitan al mortal (Hermes se queja de la enorme distancia que ha tenido que cubrir para llegar hasta Calipso; su isla no está cerca de ninguna *pólis*; donde no hay *pólis* no hay hombres; sin hombres, los sacrificios no se celebran; sin sacrificios, los dioses perecen: 5.100-102). Ahora bien, el tránsito de la *hýle* a la *pólis*, así como de los dioses innominados a las precisas figuras de los dioses olímpicos, ha roto algo; la mirada que investiga ha desencantado lo fascinante, lo enigmático, lo divino; la ruptura es crimen; el leñador, el carpintero, el navegante, el habitante de la *pólis* –todo eso es Odiseo– viola o destruye algo, si bien estamos ante esa violencia o destrucción sin la cual no habría saber, no habría conocimiento. Para ver el bosque como bosque hace falta un «fuera» del bosque; para iluminar el bosque hay que talar el bosque en alguna medida. Abrir la maleza, romper la espesura, es condición para que haya espacios claros, límites, marcas, caminos, todos ellos elementos necesarios para que uno sepa dónde está y qué es cada cosa. Un lugar en el que todavía no se han fijado los límites está cerrado –como el bosque–, es opaco –como la noche–, inaccesible –como el mar–, excluye el conocimiento. La tala –la herida, el corte, la separación– es requisito del conocimiento; la criminalidad, la transgresión y la ruptura son el presupuesto del saber (los espacios sin *érga* eran también los espacios sin *tékhne*).

27 Después de haber «arrastrado» el muro en torno a la *pólis*, Nausítoos no solo construye en el espacio así constituido casas para los hombres, también hace templos para los dioses (6.9-10). No se trata, por lo tanto, de una tarea meramente urbanística, pues esta comporta un problema, digamos, ontológico-fundamental: la operación del fundador pone en su sitio a los dioses y a los hombres. Nausítoos reparte además la tierra fuera de los muros, la cual queda así ordenada en distintos lotes de campos agrícolas.

Es común que en los estudios homéricos el poema de Gilgamesh²⁸ se ponga en relación con la Iliada: Gilgamesh, como Aquiles, pierde a su amigo, lo cual desata un proceso de duelo y confrontación con la propia mortalidad –demacrado y devastado, Gilgamesh llora a su muerto como Aquiles llora al suyo: como un león que ha perdido sus crías–. Ahora bien, la figura de Enkidu presenta, en relación con la Odisea, un problema interesante. Enkidu pertenece al bosque, su vida transcurre en armonía con los animales, tiene una fuerza y una vitalidad desmesuradas. Su ingreso en la ciudad y su extrañamiento frente al bosque comportan no solo pérdida de armonía y repentina debilidad, también sellan su propia muerte: por su pertenencia original al bosque, Enkidu conoce el camino que conduce a la montaña de los cedros, conoce la morada del guardián del bosque, al que matan. La retribución, la venganza del bosque, es la muerte de Enkidu: el ya no meramente vivir, sino el vivir sabiendo de la muerte –ver el rostro que jamás nadie ve, oír la voz que jamás nadie oye–.

28 A. George, *The Epic of Gilgamesh*, London, 1999.

EPÍLOGO: *HOLZFÄLLEN*

En la novela *Holzfällen* (1984)⁶⁶ la disposición de la trama expresa una distancia: el narrador, residente en Londres pero originario de Viena, ha vuelto a Viena para criticarla despiadadamente (este es asimismo el modelo de *Alte Meister*). También la substancia de lo que tiene que decir es, fundamentalmente, expresión de una distancia: por un lado, el narrador narra desde su posición marginal en una cena «artística» (su participación en la cena consiste básicamente en la observación de la misma); por otro, la distancia es el contenido esencial de su relato en la medida en que la escritura del mismo tiene origen en una excitación (*Eine Erregung* es el subtítulo de obra), y uno se excita solo con relación a aquello que le toca de cerca y frente a lo que, precisamente como excitado, reacciona, lo cual, en este caso, significa que se aparta.

Pues bien, esta distancia alcanza expresión explícita hacia el final de la cena en el comentario que el narrador hace de los gestos y las palabras del hombre por mor del cual todo se ha organizado. El actor del Burgtheater de Viena, invitado de honor de los Auersberger, se ha excitado sobremanera a consecuencia de la impertinencia de quien está ahí como recuerdo de las mil trampas de las que una y otra vez se dice que hemos de guardarnos: Jeannie Billroth le ha hecho una pregunta *tan tonta, tan*

66 T. Bernhard, *Hölzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main, 2014.

indecorosa, que el actor del Burg explota y *le dice la verdad a la cara*. Sigue entonces una especie de puesta en escena de la substancia del libro, pues esas palabras pronunciadas en estado de *máxima excitación* no son palabras cualesquiera, sino *palabras fuertes, filosóficas*. El actor del Burg, hasta el momento nada más que un personaje tan repulsivo como los otros, deviene de pronto *persona, persona filosófica*, y lo que dice no suena estúpido, sino que suena *filosófico*. En su discurso se encuentra la noción que da título a la novela. El actor dice varias veces: *Wald, Hochwald, Holzfällen*. Antes ha dicho: *In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein*.

Que la figura de *Kunst* haga una referencia relevante a *die Natur* obedece a las mismas razones por las que el personaje vulgar deviene «filósofo» por un instante y el narrador dice odiar y sin embargo amar Viena, a saber, porque la distancia solo es genuina si es interna; porque para criticar Viena se tiene que pagar el precio de pertenecer a Viena; porque Londres no es nada más que el estar-lejos-de-Viena para observar bien Viena. Filosofamos solo a veces, somos lúcidos solo a veces, somos fuertes en un estado general de debilidad, grandes en medio de la decadencia. Por eso es alguien vulgar quien dice algo filosófico, y aunque sea cosa de un instante, eso no le quita mérito. Es verdad que el *estado filosófico* se desvanecerá en cuanto llegue la mañana, pero no todo el mundo puede alcanzar, aunque solo sea puntualmente y en despedida, un *estado filosófico*.

Volvamos a la frase que pronuncia el hombre de arte si le sacan de quicio: *Der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein*. Son palabras dichas en estado de excitación y embriaguez. Al fin y al cabo, el actor del Burg ha bebido más de la cuenta y ha aireado unas cuantas verdades, haciendo así emerger a través suyo *ein Alt-Philosophisches*. Es entonces cuando se vuelve interesante, cuando empieza a repetir *Wald, Hochwald, Holzfällen*.

El narrador, quien también ha bebido bastante, admite haberse sentido fascinado por el actor del Burg, pero solo a partir de su excitación, solo a partir del momento en que ha empezado a repetir una y otra vez *Wald, Hochwald, Holzfällen*.

Ahora bien, el deseo del artista de abandonarse completamente al bosque, su pretensión de estar-en-casa en la naturaleza, o sea, en lo contrario de «arte» y «artificio», no puede ser aquí nostalgia moderna de una antigua armonía, ni lamento de una relación trastornada, pues eso no sería en ningún caso verdad moderna, sino más falsedad, más impostura moderna, y ahora el actor está filosofando, lo sepa él mismo o no lo sepa. El actor del Burg se ha vuelto interesante en la medida en que el narrador no oye en sus palabras un simple deseo de huir al bosque o de salvarse en el bosque, pues sabe que el bosque y la naturaleza hace tiempo que han dejado de existir; sabe incluso que la propia «cena artística» en la que pese a todo participa se nutre nada menos que de la explotación sistemática de lo que pueda quedar aún en pie de la naturaleza (la búsqueda de calma en la montaña es desmitificada, por ejemplo, en el relato *Wiedersehen*, como en *Verstörung* se arremete contra los tópicos de autenticidad campesina). Y si no es eso lo que oye, ¿qué es?

Que un filósofo remita al bosque no es nada fuera de lo común si «filosofía» sigue siendo todavía «vivir voluntariamente en el hielo y la alta montaña» (la montaña nombra aquí aquello que nos hace mantenernos a pesar de todo en *el camino pedregoso*). Por otro lado, descartada la lectura escapista, la referencia al bosque y la naturaleza resulta interesante como eso que el narrador dice que es: una referencia filosófica. No hay alternativa frente a la farsa artística; la naturaleza no es recuperable (el bosque del personaje de Ibsen es un bosque artificial, un laboratorio; el pato salvaje está herido de muerte). El único «otra parte» no es un refugio de paz imaginario, sino precisamente el sillón de orejas, es decir, la distancia del que escribe después de

haber observado críticamente. En este sentido, la referencia a la naturaleza suena interesante como apartamiento, no como escape o salida, pues lo cierto es que si el actor del Burg necesita ir a la naturaleza es precisamente por mor del arte, para prepararse a fondo para el arte y ser artista no en los bosques, evidentemente, sino en Viena.

El camino pedregoso, el camino del genio, consiste no solo en haber estado lejos y al margen una vez –haber estado en los bosques una vez, haber sido joven una vez–, sino –y esto es lo difícil– en mantenerse lejos y al margen una y otra y otra vez –en Londres, en el sillón de orejas, a los cincuenta años–. Por eso el bosque y la naturaleza son perspectiva y nada más, des-enmascaramiento y nada más, si bien con la ventaja añadida de que «naturaleza» resulta ser también el nombre de algo viejo y venerable que quizá ya no se encuentre en ningún sitio. El romántico anhelo de «ser-uno-con-la-naturaleza» no es sino eso, un anhelo romántico, pues «uno mismo» es justo lo contrario de «naturaleza»; es más, la naturaleza no sería nada –nada más que silencio, opacidad, eterna noche, inexistencia– si no se hubiese apartado un «uno mismo» para conocerla –*se rompe la armonía, se tala la madera*–. Y este conocimiento no es ya, lógicamente, naturaleza: es arte.