

BLANCA  
SOLARES

# Imaginarios órficos de la naturaleza





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas  
*Rector*

Dra. Patricia Dávila Aranda  
*Secretaria General*

Dr. Miguel Armando López Leyva  
*Coordinador de Humanidades*

Dr. Fernando Lozano Ascencio  
*Director del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)*

COMITÉ EDITORIAL  
CRIM

Dr. Fernando Lozano Ascencio  
PRESIDENTE

Dra. Sonia Frías Martínez  
*Secretaria Académica del CRIM*

Dr. Guillermo Aníbal Peimbert Frías  
*Secretario Técnico del CRIM*  
SECRETARIO

Dr. Fernando Garcés Poó  
*Jefe del Departamento de Publicaciones y Comunicación  
de las Ciencias y las Humanidades del CRIM*

Dr. Roberto Castro Pérez  
*Investigador del CRIM*

Dr. Óscar Carlos Figueroa Castro  
*Investigador del CRIM*

Dra. Alethia Fernández de la Reguera Ahedo  
*Investigadora del Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM*

Dra. Naxhelli Ruiz Rivera  
*Investigadora del Instituto de Geografía, UNAM*

Dra. Rosalva Aída Hernández Castillo  
*Profesora-investigadora del Centro de Investigaciones  
y Estudios Superiores en Antropología Social*

Lic. José Luis Güemes Díaz  
*Jefe de la Oficina Jurídica del Campus Morelos de la UNAM*

Imaginarios órficos de la naturaleza



COLECCIÓN CUADERNOS DE HERMENÉUTICA  
Estudios de lo Imaginario  
10

*Responsable*  
Blanca Solares

# Imaginarios órficos de la naturaleza

Blanca Solares

Prefacio de Jean-Jacques Wunenburger



**Catalogación en la publicación UNAM.** Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información  
Nombres: Solares, Blanca, autor. | Wunenburger, Jean-Jacques, 1946- , prologuista.  
Título: Imaginarios órficos de la naturaleza / Blanca Solares ; prefacio de Jean-Jacques Wunenburger.  
Descripción: Primera edición. | Cuernavaca : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias ; Ciudad de México : Itaca, 2023.  
Identificadores: LIBRUNAM 2215692 | ISBN (UNAM) 978-607-30-8121-4 | ISBN (Itaca) 978-607-8856-54-1.  
Temas: Hadot, Pierre. | Filosofía de la naturaleza. | Imaginación. | Simbolismo. | Mitología. | Filósofos antiguos. | Ecología.  
Clasificación: LCC BD581.S65 2023 | DDC 113.09—dc23

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación con base en el sistema de revisión por pares a doble ciego, por académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en el Reglamento Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como por los artículos 46, 47 y 48 de las Disposiciones Generales para la Actividad Editorial y de Distribución de la UNAM.

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 400 219, Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica.

Imagen de portada: Giovanni Batista da Conegliano (1460-1517), *Orfeo encantando a los animales*. Gabinetto dei Disegno e delle Stampe degli Uffici, Florencia.  
Diseño de portada: Patricia Luna.

Primera edición: 23 de enero de 2024.

D. R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Coyoacán, Ciudad de México, México.  
  
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias  
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa,  
62210, Cuernavaca, Morelos.  
[www.crim.unam.mx](http://www.crim.unam.mx)

D. R. © 2024 David Moreno Soto  
Editorial Itaca  
Piraña 16, Col. Del Mar,  
13270, Ciudad de México.  
Tel. 55 5840 5452  
[itaca00@hotmail.com](mailto:itaca00@hotmail.com)  
[editorialitaca.com.mx](http://editorialitaca.com.mx)

ISBN UNAM: 978-607-30-8121-4  
ISBN Itaca: 978-607-8856-54-1

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México.

*A mis amigos Marie Laversin  
y Víctor Becerril Montekio.*



## Agradecimientos

El presente libro es un nuevo producto del Proyecto *Imaginario de la Naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica* del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, Papiit IN 400219, Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gracias al disfrute de un año sabático en el 2022 pude apartarme de la docencia y entrar en contacto con el grupo de investigación “Cosmovisiones marginales y en peligro”, de la *University College*, de Cork, Irlanda, así como visitar la Universidad Humboldt de Berlín a fin de compenetrarme en las más recientes investigaciones interdisciplinarias con relación a la crisis ecológica. Asimismo, pude concentrarme en la escritura a fin de redondear ideas que de otra manera se habrían quedado en los cuadernos de notas.

Quiero agradecer la amable hospitalidad en Berlín de mis amigos Shekoufeh Mohammadi y Kāveh, las afectuosas conversaciones e intercambios de ideas con Jean-Jacques Wunenburger, y muy especialmente el impulso, la confianza y el amor de Manuel y Mircea para escribir este libro. A Manuel Lavaniegos, como siempre, su disposición y paciencia para revisar y comentar cada capítulo del manuscrito, así como el haberme insistido en leer a María Zambrano que me abrió una comprensión profunda del orfismo.

La reflexión sobre la música ocupa, inadvertidamente, varios años ya de mis trabajos. Lo que sin embargo ha resultado una sorpresa para mí misma es la confluencia de temas que, como punto de partida, parecían tan distintos, música, naturaleza y filosofía.

Estos ensayos son producto de las conversaciones y enriquecimiento en los últimos años con los integrantes del Seminario *Imágenes y Sim-*

*bolos*, de inspiración eranosiana: Luz María Maldonado, Diana Cortés, Luz Aída Lozano, Eduardo Menache, Alfonso Reyes Ventura, Karina Aguado, Francisco Márquez, Issa Corona, Danivir Kent y Cosette Galindo, entre otros, así como a mis brillantes colegas y amigos, estudiosos de lo imaginario, Mercedes Montoro, Ruxandra Cesereanu, Corin Braga, Renato Boccali, Francisco Viesca y Luis Garagalza.

Los servicios bibliotecarios de Alva Flores y de Santos de la Sancha, el apoyo logístico de Rosana Gutiérrez en la realización de nuestro Seminario. Y, por supuesto, el apoyo y prueba de amistad del equipo editorial de Itaca, en especial a Maribel Rodríguez y a su director David Moreno. A todos, mi gratitud.

Al fin te destruyeron en su sed de venganza,  
pero en las peñas y en las fieras tu son aún quedó  
y en las aves y en los árboles.  
Aún ahí cantas ahora.\*

R. M. Rilke, *Los sonetos a Orfeo*

\* *Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gebetzt, / während dein Klang noch in  
Löwen und Felsen verweilte / und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.*



# Índice

PREFACIO.	
PRELUDIOS A UN IMAGINARIO ÓRFICO DE LA NATURALEZA	
Jean-Jacques Wunenburger	15
PARA UNA GENEALOGÍA DE LA IMAGEN SIMBÓLICA DE LA NATURALEZA	21
PITÁGORAS. LA ARMONÍA MUSICAL DEL UNIVERSO	35
Vida de Pitágoras	36
El simbolismo sagrado de los números	41
El huso de la necesidad	46
La forja del herrero	50
Las Musas y la lira	55
Canta el cosmos	57
PLATÓN. LA <i>PHYSIS</i> COMO ARTE DIVINO	59
“A los sesenta, la edad ya pide remanso”. La <i>physis</i> , según Platón	59
<i>Timeo</i> . Sobre el origen de la creación	62
<i>Katà phýsin</i> : “en concordancia con la naturaleza”	65
La consagración del <i>Timeo</i> a las Musas	69
Platón, el pesimista	71
La Atlántida, el mito como recurso pedagógico	73
Filosofía ( <i>logos-mythos</i> ) vs. retórica sofista	76
La naturaleza como arte y el arte como naturaleza	78
GOETHE. SEDUCCIÓN POR LA NATURALEZA	93
Goethe científico	93
Linneo y la botánica	97

Naturaleza y arte	100
Sobre <i>La metamorfosis de las plantas</i>	102
La filosofía de la naturaleza de Goethe.	
Contemplar, intuir, ritmar	108
“Como si se tratara de ‘un cierto don de Dios’”.	
El Spinoza de Goethe	114
Christiane Vulpius: “¿no está su follaje unido a mí, como si fuera mío?”	120
<i>Grande es la Diana de Éfeso</i>	129
Goethe y el pensamiento romántico de la Naturaleza	139
La morfología goetheana de la imaginación y el nuevo espíritu antropológico	151
Más allá de la división naturaleza-cultura	167
La ciencia venidera	171
Goethe y la ecología	186
ORFEO. EL CONSUELO DE LA MÚSICA	191
Misterios órficos y religión en Grecia	196
La culpa	201
El Más Allá	202
La inmortalidad del alma	203
<i>Orfeotelestas</i>	205
Un cambio de óptica con relación al Más Allá	209
El canto de Orfeo	214
La cultura musical de la antigüedad	217
El número, los astros, la armonía	221
El pitagorismo, entre religión y filosofía	226
“Lo que es duro y árido fue disuelto por lo que es blando y húmedo”	229
FIGURAS	241
BIBLIOGRAFÍA	247

Prefacio.  
Preludios a un imaginario órfico  
de la naturaleza

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Blanca Solares, antropóloga y filósofa, formada en México y Alemania, ha contribuido durante años a comprender e interpretar las mitologías y cosmologías precolombinas que constituyen todavía un estrato vivo de las culturas de la América Central, particularmente de México. Ha subrayado los lazos entre la tierra y el cielo, así como los imaginarios cósmicos que distribuyen la naturaleza según polaridades masculinas y femeninas.

Sobre la base de los grandes logros de la antropología simbólica francófona e hispanoamericana de mediados del siglo xx (Bachelard, Durand, Eliade, Lluís Duch, A. Ortiz-Osés, Mercedes de la Garza, entre otros) alguno de los cuales ha contribuido a traducir y dar a conocer, ha renovado también las categorías generales para la comprensión de los ritos y mitos sobre el cosmos, los hombres y los dioses.<sup>1</sup>

Sus acercamientos al imaginario no se limitan a decodificar imágenes visuales y literarias sino también imágenes sonoras, es decir, elaboraciones en gran medida simbólicas provenientes de la música (tanto del México antiguo como de la música europea y latinoamericana con-

<sup>1</sup> Blanca Solares, *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*, Barcelona: Anthropos / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2007.

temporánea).<sup>2</sup> En el curso de sus trabajos, nuestra autora reconstruye la cosmovisión de las culturas anteriores a la colonización europea, que han sido silenciadas o aniquiladas por la mitología prometeica del progreso lineal, según el cual la humanidad debe objetivar, cuantificar y dominar la naturaleza al margen de lo sobrenatural, la magia y su misterio originales.

A partir de lo anterior, Blanca Solares quiere igualmente comprometerse con la crítica de las ideologías tecnocientíficas mundiales al sugerir que la alternativa ecologista actual, con frecuencia, no hace sino redescubrir las estructuras experienciales y simbólicas de las mitologías extraeuropeas y premodernas. En la encrucijada de las tradiciones más antiguas de la naturaleza y los programas desarrollistas de su dominación y destrucción, la autora esboza un nuevo discurso del método (anticartesiano) a través del cual la humanidad, en un contexto de emergencia ecológica, se nos revela no “como dueña y poseedora de la naturaleza”, sino como su sirvienta y protectora.

Pero, ¿cuáles son los rasgos de esa naturaleza primordial, abarcadora, sagrada (que debe ser tratada cuidadosamente), fundamento del *Homo symbolicus* universal y que reaparece con pequeñas modificaciones en la imaginación ecológica contemporánea? Recientemente, el sucesor de Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola, propuso una nueva tipología de representaciones culturales de la naturaleza en el conjunto de las sociedades.<sup>3</sup> No sólo muestra la relación tecnocientífica de dominación de la naturaleza como una construcción ontológica reciente e inicialmente muy localizada en Occidente (naturalismo), sino otro tipo de relaciones de formas muy distintas: totemismo, animismo, analogismo, etcétera.<sup>4</sup> Occidente, en realidad, debe enfrentarse hoy en día con una

<sup>2</sup> Véase Blanca Solares, *Imaginarios mayas en la música contemporánea. S. Revueltas, A. Ginastera y G. Scelsi*, México: UNAM, 2022.

<sup>3</sup> Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, París: Gallimard, 2005.

<sup>4</sup> En el pensamiento cosmogónico indígena, la categoría de “persona”, como hace notar Descola, engloba espíritus, animales y plantas, todos están dotados de alma y no

diversidad proteica de cosmologías. Pues ya antes de la modernidad que se desarrolló en torno a los monoteísmos bíblicos, están en la memoria los mitos de una naturaleza liberada de un dios único y creador, de su violencia y de sus vulnerabilidades. Así, la edad de oro, el país de Jauja (*terre de Cocagne*) o las utopías bucólicas del siglo XVIII surgieron como imágenes alternativas y más o menos en tensión con el gran mito bíblico de la caída del hombre primordial en la naturaleza creada y su futura redención mesiánico-divina.

Los ejemplos de esos imaginarios (cultivados por las artes europeas durante siglos) muestran, en el transcurso de los viajes de exploración y colonizaciones de territorios no europeos, un cuadro de prácticas relativas a otro(s) cosmos en los que lo sobrenatural visible y lo invisible sobrenatural se ensamblan, donde las fuerzas físicas son al mismo tiempo psíquicas, transmitidas por mediadores (chamanes o curanderos) que aseguran el paso de lo alto a lo bajo, y viceversa. La naturaleza se compone de cuatro o, a veces, cinco elementos primordiales cuyas interacciones conforman el devenir, sus ritmos y sus ciclos. El hombre ha de adaptarse a esta complejidad armoniosa en un ir y venir por la vida y la muerte.

Como podemos ver, el panorama de los imaginarios de la naturaleza comprende variaciones y diversificaciones (trascendencia o immanencia, un creador personal o un juego de fuerzas caóticas, etcétera) sobre un fondo constante y que no varía, una cosmología holística a través de la cual el hombre conduce su vida respetando el orden jerárquico de lo sensible e inteligible.

En este libro, Blanca Solares, reconstruye, pues, los estratos de un llamado imaginario órfico, que se remonta a la antigüedad griega (Pitágoras, Platón, el propio Orfeo), atraviesa el Renacimiento hermético, a la *Naturphilosophie* romántica (Goethe) y permea hasta las ecosofías recientes.<sup>5</sup> El orfismo, cuya historia textual sigue siendo bastante enig-

---

se discrimina entre humanos y no humanos. N. del T.

<sup>5</sup> Véase Georges Gusdorf, *Le romantisme*, 2 vols., París: Payot, 1993.

mática y controvertida, remite a una serie singular de mitos de la naturaleza y de sus agentes (humanos o no humanos) coronados por el simbolismo de los números y los sonidos; expresa un mundo en el que la humanidad experimenta tanto el sufrimiento como la melancolía al atravesar la muerte y participar de la renovación de todo lo que vive (animales, plantas o minerales). El despliegue así de una naturaleza en perpetua oscilación entre la vida y la muerte, en medio de la cual el hombre puede metamorfosearse y perfeccionarse hasta la inmortalidad. Esta religión o en todo caso su poética órfica, de origen mediterráneo arcaico (Egipto, Grecia, Persia), sin duda tiene similitudes con otros imaginarios lejanos (India, África). A lo largo del Renacimiento europeo ha producido hibridaciones o adaptaciones de las que deriva una visión cosmológica y escatológica que va más allá de su adopción por el cristianismo o el paganismo (Goethe).<sup>6</sup> Sin duda, la encontramos también en los mitemas universales de todos los continentes (Asia, Oceanía, la América precolombina).

Al reactivar esta gran metaforología del orfismo, la autora no sólo trabaja como historiadora de las ideas, reconstituyendo algunos de sus aspectos y etapas, sino que busca dar a la ecología contemporánea una inspiración y una matriz consistentes. El orfismo nos recuerda que los destinos del hombre y la naturaleza están vinculados en el tiempo histórico y en el gran Tiempo mítico; que la naturaleza se da a sí misma no como objeto de acaparamiento y posesión, sino como música –armoniosa y soteriológica–, lo que ha permitido al hombre, a través de ritos y mitos, celebrar su belleza poética en contraposición con los meros valores de su objetivación y explotación. Porque la ecología actual, que se presenta como una alternativa frente a nuestra civilización, con frecuencia suele perderse en mitemas mal identificados, mal entrelazados o que suelen revelarse portadores más de ansiedades que de una esperanza de reconciliación ética y estética con la naturaleza. Al tomar

<sup>6</sup> Véase Antoine Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, 2 vols., París: Gallimard, 1986 y 1996.

como estrella polar esta extensa y sutil poética de la naturaleza que es el orfismo, la autora devuelve a la ecología posmoderna una coherencia y consistencia que ya no sólo proviene de la razón tecnicista (la del *Homo sapiens* u *Homo faber*), sino de la imaginación creadora, onírica y simbólica. Esta contribución a una antropocosmología órfica constituye, por lo tanto, un bello recurso que nos abre al imaginario de la naturaleza ya no sólo de Prometeo, sino de Orfeo.<sup>7</sup>

Traducción de Mircea Lavaniegos.

<sup>7</sup> Cabe notar también que se trata de un encuentro, medio siglo después, de temas ya esbozados por la Escuela de Frankfurt (a la que nuestra autora conoce de cerca), en particular por Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* (1968), que termina con una apología de Orfeo.



# Para una genealogía de la imagen simbólica de la naturaleza

## UNA REVOLUCIÓN LLAMADA PIERRE HADOT

Hace unos años, visitando una librería de París, descubrí entre los libros expuestos en la mesa de novedades *El velo de Isis* de Pierre Hadot (1922-2010). Hasta ese momento, Hadot había pasado desapercibido en mis lecturas. Había visto su nombre en una de las compilaciones del Círculo de Eranos traducidas al español, pero no me había acercado con atención a su lectura.<sup>1</sup> El título del libro me resultaba tan atractivo que pensé en comprarlo de inmediato, pero mi memoria lo asoció con la mitología egipcia y me dije que no estaba para leer sobre Egipto en ese momento.

Sin embargo, volví a encontrar el libro en la mesa de novedades de otras librerías y entonces lo tomé. El subtítulo fue como el hallazgo de lo que estaba buscando, dado que precisamente tenía en mente algo relacionado con la ecología y el mito: *Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. No lo dudé más y decidí llevarlo.

Entre 2019 y 2021, tuve la fortuna de poder estudiar este complejo libro en varios de mis seminarios. En realidad, era lo menos que podía dedicarse a un libro meditado a lo largo de más de treinta años por el

<sup>1</sup> C. G. Jung, W. F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard, *Hombre y sentido. Círculo de Eranos III*, presentación de A. Ortiz-Osés, epílogo de Blanca Solares, Barcelona: Anthropos / Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-Universidad Nacional Autónoma de México (CRIM-UNAM), 2004.

connotado pensador e historiador de la filosofía antigua Pierre Hadot.<sup>2</sup> Este libro puede ser leído como una herencia que el autor ha dejado a sus lectores –fue publicado unos seis años antes de su muerte– y que complementará con otro sugerente título, *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*. Sin más, ya que no podemos ocuparnos aquí del conjunto de su obra, hay que decir que se trata de un autor para el que la filosofía no es la construcción de un sistema abstracto de pensamiento, sino la elección de un modo de vida, un ejercicio espiritual que muy en consonancia con la Antigüedad greco-latina consiste, como expresaron los antiguos, en una manera de cobrar conciencia viva, de pertenecer a esa gran cadena del ser que nos hace solidarios con las piedras, los árboles, los animales, los hombres y los astros. Son muchos, dice Pierre Hadot, los que se vuelcan en la militancia política o en los preparativos para la revolución social, pero muy escasos los que como preparativo revolucionario optan por hacerse hombres dignos.<sup>3</sup>

El libro de Hadot, *El velo de Isis*, es complejo y cautivador desde diferentes puntos de vista: en su estructura, en sus argumentos, en sus tesis. Desde sus primeras páginas, ninguna duda cabe de que nos encontramos frente a un riguroso filólogo y gran historiador de la filosofía antigua griega y romana. Especialista en el pensamiento de Plotino y Marco Aurelio, lo acompañan también en su trayecto biográfico Rilke y

<sup>2</sup> P. Hadot, *La filosofía como forma de vida. Conversaciones con Jeannie Carlier y Arnold I. Davidson*, trad. de María Cucurella Miquel, Barcelona: Alpha Decay, p. 88: “intento acabar un estudio, que empecé hace unos treinta años, consagrado al velo de la Naturaleza”.

<sup>3</sup> P. Hadot, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Madrid: Siruela, 2006, p. 23. El pensamiento filosófico de Hadot se halla marcado por dos inflexiones: la filosofía como forma de vida y los ejercicios espirituales. Hadot se queja de que la filosofía como orientación para la vida se haya convertido en mero conocimiento de sistemas filosóficos. En su opinión las causas de este cambio se remontan, por un lado, al desarrollo del cristianismo que comenzó con la adopción y la integración de los ejercicios espirituales paganos, pero que acabó por hacer de la filosofía una “sirvienta de la teología”; por otro, al fenómeno de la universidad europea destinada desde el principio a ser una especie de fábrica de profesionales y no a la formación de verdaderos filósofos. Para Hadot, “ejercicios espirituales” son aprender a vivir, a dialogar, a leer.

Goethe, este último un paradigma en su acercamiento a la naturaleza.<sup>4</sup> A decir del escritor y también filósofo Roger-Pol Droit, “este pensador singular, discreto, casi humilde. [...] bien podría ser, en cierto sentido, uno de los filósofos más influyentes de nuestra época”.

Pierre Hadot dictó sus lecciones en el Collège de France hasta su jubilación en 1992. Además de Plotino y Marco Aurelio, su enseñanza se dedicó cada vez más a la filosofía de la naturaleza, un interés que había recogido de Bergson y Merleau-Ponty, el cual se fijó por primera vez en una conferencia en los encuentros del Círculo de Eranos, de inspiración junguiana, en Ascona, Suiza, en 1967.<sup>5</sup>

Una de las claves, en mi opinión, para entender, la estructura de *El velo de Isis* es la influencia que tuvo en Hadot la lectura del libro de Ernst Bertram *Nietzsche. Essai de mythologie*, originalmente publicado en alemán, en 1918, y que se empeña en reeditar en 2007.<sup>6</sup> En el prefacio, escrito por Hadot mismo, destaca el valor que para él tiene esta investigación: más allá de dedicarse a la exposición rigurosa de la doctrina de Nietzsche, el de revelar al hombre Nietzsche en todas sus contradicciones.<sup>7</sup> El libro tiene la “originalidad”, dice Hadot, de reagrupar todo tipo de detalles o, mejor, “símbolos unificadores” en torno a Nietzsche, por ejemplo, un cuadro de Durero (“El caballero, la muerte y el diablo”), un paisaje de Venecia o un cuadro de Claude Lorrain.

<sup>4</sup> Dice Hadot en *La filosofía como forma de vida*, op. cit. p. 86: “Me interesé por Goethe, sobre todo a partir de 1968 –mi comunicación en Ascona sobre la filosofía de la naturaleza me había llevado a ello–; fui seducido por su comprensión estética de la ciencia y de la naturaleza [...] Me gustó mucho su crítica a la verborrea humana, ociosa y fatua, que se opone al silencio y a la gravedad de la naturaleza”.

<sup>5</sup> “L’apport du néoplatonisme à la philosophie de la nature en Occident”, en *Tradition und Gegenwart, Eranos-Jahrbuch 37*, 1968, pp. 91-132.

<sup>6</sup> *Nietzsche. Essai de mythologie*, París: Éditions du Félin, 2007.

<sup>7</sup> “Creo que este método es fecundo, porque vincula la obra de un autor a sus diversas experiencias, a sus visiones”. Este libro, admirado también por Thomas Mann, fue criticado por los especialistas del pensamiento nietzscheano. Véase P. Hadot, *La filosofía como forma de vida*, op. cit., p. 87.

El *método* de trabajo de este libro para exponer el pensamiento de Nietzsche fascina a nuestro autor porque reúne, más que los conceptos, las “imágenes primordiales” que estructuran la obra del pensador alemán. Un método poco común de acercarse a un filósofo, del que el fundador de los estudios sobre el imaginario simbólico, Gilbert Durand, ya había hablado al referirse a la “mitocrítica”.<sup>8</sup>

### LO IMAGINARIO

Según Gilbert Durand (1921-2012), las imágenes simbólicas, síntesis de intelecto y afecto, y no sólo razón, nutren nuestro imaginario. Estas imágenes –*a priori* en el sentido de E. Kant– influyen en nuestra manera de comprender la vida e incluso determinan nuestras actitudes y comportamientos frente a los hombres, la naturaleza y el cosmos. El hombre nunca ha estado simplemente determinado por su contexto o circunstancias históricas y materiales, sino que siempre ha alterado a través de sus imágenes las relaciones con el mundo que le rodea yendo más allá de los datos que le provee su percepción. De hecho, las imágenes, previas a la acción han sido la fuente y palanca de su largo proceso de hominización.<sup>9</sup>

La novedosa teoría de la *imaginación simbólica* de Gilbert Durand recibe su legado de las obras de Sartre –*L’imagination* (1936) y *L’imaginaire* (1940)–, iluminado desde la fenomenología de Husserl, de Heidegger y, muy especialmente, de la epistemología de vanguardia de G. Bachelard, su maestro, quien a partir de 1938 con la publicación de su

<sup>8</sup> La “mitocrítica” tiene como objeto identificar los temas redundantes o mitemas característicos del mito guía subyacente, en este caso, en la obra de un autor. Véase Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona: Anthropos / FCPYS-UNAM, 2013.

<sup>9</sup> Gilbert Durand, *Lo imaginario*, prólogo de Jean-Jacques Wunenburger, Barcelona: Ediciones de Bronce, 2000.

*Psicoanálisis del fuego* abre la puerta al estudio del simbolismo de los elementos naturales (fuego, agua, aire y tierra), como testimonio del poder y la coherencia semántica de las ensoñaciones humanas sobre el cosmos.

Gilbert Durand, sin embargo, no se limitaría sólo a dar cuenta del poder de la imaginación como categoría gnoseológica. Tal y como lo anota Jean-Jacques Wunenburger, sin duda el mejor conocedor de la obra de Durand, el proyecto durandiano de los años 1950-1960 rebasa esos primeros avances inéditos para profundizar en una noción de imaginario en sentido fuerte.<sup>10</sup>

En el proceso de la imaginación simbólica eminentemente creativo, dice Durand, pueden reconocerse dos regímenes antagónicos (*diurno* y *nocturno*) y esquemas de acción que dan lugar a tres grupos de estruc-

<sup>10</sup> Véase el “Prefacio” de J.-J. Wunenburger a la 12.<sup>a</sup> edición francesa de *Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction à l’archétypologie générale* de Gilbert Durand (París: Dunod, 2016). Siguiendo a Wunenburger, en esta obra se trataba de mostrar: 1) que la imaginación moviliza a la totalidad del hombre, mente y cuerpo, es decir, al conjunto de sus estructuras y comportamientos arraigados tanto en su inteligencia como en sus reflejos y esquemas motores, potencialidades lingüísticas (lenguaje directo, analógico y simbólico), arquetipos y capacidades psíquicas de apropiarse de manera creadora de las grandes narrativas culturales, científicas, artísticas, religiosas o políticas. Para Durand, las producciones humanas derivan tanto de la razón como de la imaginación. De manera que, más que de *imaginario*, habría que hablar de “trayecto antropológico” o proceso de intercambio constante entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas del medio cósmico y social: un ir y venir del ser todo a su entorno todo, de lo bajo a lo alto, de adelante a atrás, del cuerpo al espíritu y viceversa, impregnándose mutuamente; 2) que la imaginación, lejos de reducirse a una simple asociación de imágenes consideradas secundarias o inferiores con relación al concepto, dispone de una fuerza propia productora de formas, símbolos y mitos, de acuerdo a estructuras típicas, plurales y universales. Esta fuerza dinámica de transformación permanente de los temas y motivos imaginados, el campo de *lo imaginario* es, pues, un lenguaje vinculante y al mismo tiempo invariante o, para decirlo en palabras de Bachelard, responde a las leyes de una “física onírica”. Ahora bien, lo imaginario, esta fuerza psíquica al servicio de la *libre* creación de imágenes al mismo tiempo que *regulada* por constantes, está ciertamente expuesto siempre a patologías tanto individuales como colectivas.

turas (*esquizomorfa, mística, y sintética o diseminatoria*). Estas imágenes están ligadas a una rítmica corporal psíquica y fisiológica, así como a tendencias arquetípicas principales o articuladoras. Imágenes (*Sinnbild*) o *símbolos* a través de los cuales los hombres comprenden e interpretan su mundo a la vez que configuran su relación con el entorno histórico-cultural y la naturaleza. Imágenes de sentido en las que las ideas indisociables del tono psíquico-afectivo entretejen los grandes cauces míticos en las distintas épocas históricas.

En la encrucijada mitológica de nuestra época, Durand distingue tres cauces míticos y que se interceptan conflictivamente: el cauce prometeico y el de su crisis, cauce fáustico; el cauce dionisiaco; y el hasta ahora marginal pero potente cauce hermético. Cada uno de éstos fundado respectivamente en el mito de Prometeo, Dioniso y Hermes.<sup>11</sup>

Para decirlo en otras palabras, el entorno material e inmaterial de nuestras sociedades debe ser aprehendido también desde el punto de vista del hombre imaginante y no sólo pensando de manera racionalista. El microscopio, el avión, el arado o la espada, los medios de comunicación y, en general, el conjunto de las producciones e innovaciones del hombre no deberían abordarse de manera únicamente funcional y justificar su uso basándose sólo en evaluaciones cuantitativas y económicas. Son extensiones del cuerpo, los usos y producción de esos objetos técnicos están relacionados con deseos, de manera que su valorización depende asimismo de las características de esos objetos para lograr activar, compartir y transmitir arquetipos, símbolos y mitos que están más allá de la mera utilidad o rendimiento. Se trata de objetos,

<sup>11</sup> Para una síntesis de los rasgos de cada uno de estos mitologemas, véase el artículo de Manuel Lavaniegos, "Hermenéutica del mito y hermenéutica analógica", en B. Solares (ed.), *Actualidad de la hermenéutica analógica*, México: CRIM-UNAM, 2014, pp. 83-111. Así también, Manuel Lavaniegos, "Gilbert Durand: Hermenéutica de *lo imaginario*", en Rosa María Lince y J. Amador (coords.), *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, tomo II, México: FCPys-UNAM, 2013, pp. 203-226.

cosas, herramientas o máquinas cuya recepción y uso no pueden reducirse sólo a la conveniencia práctica, sino a la cualidad que tienen de estar investidos de poderosos y complejos imaginarios que explican su apropiación, valorización y a menudo su idolatría.

El “durandismo”, como dice Jean-Jacques Wunenburger, gozó de cierta notoriedad mediática en la década de 1980 debido sobre todo al predominio de la llamada posmodernidad, afín al retorno mítico de Hermes –dios mensajero que conjuga los opuestos–, la crítica al predominio totalitario de la racionalidad y la revalorización de la experiencia, la intuición, la emoción, los afectos.<sup>12</sup> Sin embargo, ha permanecido marginal, por una parte, dada la preponderancia del carácter positivo y empirista de la ciencia; por otra, debido al uso común de la imaginación entendida de manera banal y peyorativa como ilusión, ficción, fantasía, creencia, sueño, tematizada, pues, como una esfera subordinada de entretenimiento subjetivo. Pero no como facultad creadora y cognitiva fundamental en la configuración de lo real.<sup>13</sup>

Por nuestra parte, en nuestro obstinado intento de avanzar en una genealogía de la imagen simbólica de la naturaleza, son estos horizontes (Hadot y Durand) los que alimentan y guían nuestra interpretación.

<sup>12</sup> Véase J.-J. Wunenburger, “Pour une subversion épistémologique”, en M. Maffesoli (dir.), *La galaxie de l’imaginaire, dérive autour de l’oeuvre de Gilbert Durand*, París: Berg International, 1980.

<sup>13</sup> Véase Blanca Solares, “Apuntes en torno a la noción de imaginario”, en *Merlín, Arturo y las Hadas. Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*, México: CRIM-UNAM, 2007, pp. 13-39. Así también, J.-J. Wunenburger, “Imaginaire et rationalité chez Gilbert Durand. D’une révolution copernicienne à une nouvelle sagesse anthropologique”, en Yves Durand et al. (eds.), *Variation sur l’imaginaire. L’épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations*, Bruselas: E. M. E. / Université Jean Moulin Lyon 3, 2011, pp. 7-20.

## EL VELO DE ISIS

En su libro *El velo de Isis. Ensayo de una historia de la idea de Naturaleza*, Pierre Hadot nos propone dos *imágenes* mitológicas que, según sus estudios, en el mundo occidental de tradición griega y judeocristiana darán pie a dos actitudes dominantes frente a la naturaleza, a dos tipos principales de comportamiento del hombre frente a su entorno (social, material y sobrenatural) a lo largo de la cultura occidental: la actitud *prometeica* y la actitud *órfica* que, podemos decir, corren a la par de los dos regímenes del imaginario que Durand identifica como régimen diurno y régimen nocturno de la imagen.

*El velo de Isis* está estructurado en torno a tres motivos:

- Las transformaciones del aforismo de Heráclito *physis kruptesthai philei*.
- La idea de secreto de la naturaleza.
- La personificación de la naturaleza como Isis.

Estos propósitos nos indican ya un método de trabajo que no es propiamente el de una filosofía de la naturaleza de corte histórico-academicista. Más bien, se trata de descubrir las imágenes simbólicas que influyen nuestra actitud cotidiana, interpretación y comprensión tanto en el mundo de la vida como en el ámbito de la filosofía, las artes y la ciencia. Sería vano encontrar, a lo largo de los ocho grandes capítulos en los que se divide el libro, el seguimiento sistemático de la “idea” de naturaleza, un seguimiento histórico-cronológico de las variaciones de su significado a lo largo de la filosofía occidental. Pues la historia de la cultura no se divide en periodos y mucho menos en fechas que puedan enunciarse con precisión. Como si se tratara de ir de cacería, diríamos con Durand, de lo que se trata es de “cazar” el mito primigenio desde el que miramos el presente, la imagen de la naturaleza que corre a la manera de las aguas de un río, impregnando las formas

de pensar y de actuar de una época, aun permaneciendo muchas veces inconsciente para los propios actores.<sup>14</sup>

Con el sugerente título de *El velo de Isis*, Hadot toma como punto de partida el aforismo de Heráclito que, a la manera de un tema musical, podríamos decir, va a ser interpretado a lo largo de la historia de la cultura occidental bien en clave órfica, o bien prometeica. Seguro que Heráclito, para quien la filosofía todavía era *hieros-logos* y cuya intención no era estructurar un discurso filosófico, sino frases equivalentes a melodías, cadencias musicales que pudieran penetrar fácilmente en la memoria para responder de manera espontánea a distintas situaciones inciertas de la vida (M. Zambrano), no hubiera podido imaginarse el alcance que Pierre Hadot reconocería a su aforismo.

Las traducciones que podríamos dar del aforismo de Heráclito son variables (*physis*: desarrollo; *kruptesthai*: secreto; *philei*: tendencia). La

<sup>14</sup> Sin que podamos desarrollarlo aquí, vemos que G. Durand completa la noción de “mitocrítica” con la noción de “mitoanálisis”. Con este concepto, Durand extiende la investigación de lo imaginario a todas las producciones culturales con objeto de poder realizar una especie de psicoanálisis de las imágenes dominantes en un espacio-tiempo. El “mitoanálisis” le permite, entonces, establecer el diagrama de los mitos dominantes de una época, así como identificar la diversificación de su matriz según “cuencas semánticas” que doblan las “estructuras” invariantes hacia variaciones epifenomenales a la manera de estilos propios o incluso modelos de transformaciones diacrónicas. Se observa así cómo un mismo núcleo mítico puede diversificarse a través de distintas regiones y “cuencas semánticas” según variaciones geoculturales. Otro de los términos de la teoría de Durand es el de “mitodología”, que alude al estudio de las cuencas semánticas y la periodización de grandes configuraciones narrativas (Barroco, Romanticismo, Impresionismo, o bien prometeísmo, hermetismo, dionisismo, etcétera). Los mitos dominantes están, pues, sujetos a actualizaciones y potenciaciones sucesivas, según propone Durand, a un ritmo aproximado de tres generaciones. De esta manera, la historicidad del imaginario da lugar a una nueva intelección basada en un modelo morfogenético que Durand ilustra a través de una metafORIZACIÓN potamológica. La imagen del río le sirve para describir, en su curso, las etapas de desarrollo de un conjunto de imágenes que van desde su “fuente” hasta el “delta”, pasando por el fortalecimiento de las “orillas” y su dispersión final.

que mejor ha circulado a nivel general es *la naturaleza ama esconderse*. Pero, dice Hadot, al respecto:

El sentido original de este aforismo es muy difícil de determinar [...] me parece que este sentido está relacionado con la antítesis entre la vida y la muerte. Dado el sentido de la palabra *physis* en aquella época, esto podría ser o bien: “Lo que hace nacer tiende a hacer morir” o “Lo que ha nacido tiende a morir”. Pero, con la evolución del sentido de la palabra *physis* en los siglos siguientes, el aforismo adoptó sentidos muy diferentes en las diferentes filosofías.<sup>15</sup>

El sentido fundamental de esta frase, pensamos, se ha perdido en Occidente, porque no sabemos unir el principio con el final. Lo que redundaba en una concepción de la naturaleza como recurso inagotable o eterno. Pensamos que nuestra forma de vida debe ser estable, segura, permanente y experimentamos todo cambio de corriente como una amenaza. Sin embargo, como anotara ya Leonardo da Vinci, *toda naturaleza aspira a su muerte*. O bien, según las palabras del médico e inmunólogo francés J. C. Ameisen, la propia ciencia nos advierte que la muerte es un proceso inscrito en nuestras células, que poseen en todo momento el poder de autodestruirse en unas horas.<sup>16</sup>

Por nuestra parte, no vamos a reconstruir aquí los tres motivos estructurantes de *El velo de Isis*, más bien, asumiendo su propuesta de las imágenes predominantes de la naturaleza en la historia occidental que determinan pulsional y culturalmente nuestra actitud frente a la naturaleza como *cifra*, intentamos recrear algunas “capas” o sustratos de significación simbólicas relativas al arquetipo de Orfeo a través, principalmente, de la armonía de las esferas de Pitágoras, el *Timeo* de Platón y la idea de la metamorfosis de las plantas de Goethe.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *La filosofía como forma de vida, op. cit.*, p. 115.

<sup>16</sup> Véase P. Hadot, *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, trad. de María Cucurella Miquel, Barcelona: Alpha Decay, 2015, p. 36.

<sup>17</sup> A lo largo de los presentes ensayos, escribimos Naturaleza con mayúscula cuando se dota a su significado de un carácter trascendental, como divinidad creadora, si bien la

Mientras la *actitud prometeica* es la que se ha impuesto predominantemente en el tratamiento de la naturaleza, me importó aquí tratar de precisar lo que podríamos entender por *actitud órfica*, si bien en tanto que regímenes estructurantes de lo imaginario (G. Durand) ambas *imágenes-pulsiones*, órfica y prometeica (P. Hadot) no pueden separarse. En otras palabras, a partir del desconcierto sin precedente en el que nos hunde el prometeísmo tecnocientífico, me pareció necesario a través de los ejemplos elegidos, así como de una revisión del mito de Orfeo, dar cuenta de lo que podríamos entender por actitud órfica alternativa, que nos recuerda que *la vida no es sólo lo que se nos da como existencia*.

#### COSMOVISIÓN Y ECOLOGÍA

En distintos grados, trátase de países ricos o “en vías de desarrollo”, como se les llama, las poblaciones del mundo entero enfrentamos hoy una innegable crisis ecológica y de reconversión tecnológica que amenaza la sobrevivencia del planeta. Degradación ambiental, desaparición de especies, expulsión de poblaciones y la sistemática violación de los derechos humanos junto con el calentamiento global alcanzan dimensiones planetarias que obligan a tomar medidas, por vez primera también, a nivel global. Muy especialmente el cambio climático, desde el siglo XIX, ha sido producto ya no de los cambios naturales derivados de las variaciones del ciclo solar, sino de las actividades humanas derivadas principalmente de la quema masiva de combustibles fósiles como el carbón, el petróleo y el gas para satisfacer un conjunto de necesidades muchas veces superfluas, por ejemplo, la guerra, y que sólo benefician la voracidad mercantil y geopolítica insaciables de la acumulación y economía del capital y su aliado, el totalitarismo estatal.

---

noción original de *physis* en el pensamiento griego, como se verá, excluye su interpretación como divinidad o entidad personificada.

A la luz de la polémica actual en torno a la era del Antropoceno –término con el que se subraya el significativo impacto de las actividades humanas sobre los ecosistemas–, y la hipótesis Gaia –la defensa de la biósfera como una entidad autorregulada con la capacidad para mantener la salud vital de nuestro planeta a través del equilibrio químico y físico del entorno–, los datos y las informaciones acumuladas sobre los efectos de la crisis ecológica, hacen insostenible la noción de ilimitado progreso economicista y unilateral hasta hoy dominante.

La humanidad, sin embargo, experimenta la crisis no sólo a partir de la información y los graves padecimientos de los desastres medioambientales, sino, como decimos, también desde el sustrato de sus imágenes simbólicas. La concepción occidental predominante de naturaleza, reducida en la modernidad a recurso de explotación y extracción exhaustiva e ilimitada de materias primas, materia muerta o inerte, se muestra enfrentada radicalmente a la comprensión de la naturaleza como organismo vivo o, desde la perspectiva del pensamiento religioso indígena tradicional, como entidad sagrada.

En México, las luchas indígenas por la preservación de sus territorios y la defensa de sus formas de vida, lenguas y creencias frente a las poderosas acciones de los macroproyectos industriales promovidos por el gobierno actual, dan cuenta de dos visiones del mundo hasta ahora antagónicas frente a los retos de la sustentabilidad: una visión extractivista, corporativo-industrial, de empaque y dinámica capitalista, prometeica, muchas veces incluso disfrazada de verde; y otra cosmogónica, relacionada con una comprensión sagrada de la naturaleza y de la Creación, afín al imaginario órfico, mitopoético.

Si bien la elección de las figuras presentadas aquí, afincadas en el corazón mismo del pensamiento de Occidente (Orfeo, Pitágoras, Platón y Goethe) me la fue dando un tanto la escritura misma, a medida que avanzaba en la investigación descubría la convergencia del horizonte órfico con el pensamiento premoderno y el pensamiento indígena actual. El significado de la naturaleza en la tradición órfica incide así en dejar de ver la historia de manera progresiva (pensamiento precientífico-religioso primero y luego científico moderno), para percatarse de que se trata más bien de modos de acercamiento distintos al conocimiento de

la naturaleza con el mismo valor epistémico y que incorpora, además, una dimensión ética y estética de la existencia. No es que las sociedades antiguas no hayan practicado la ciencia o rechacen la tecnología, sino que se trata de una manera distinta de enfocar el acercamiento a lo desconocido, de la práctica de una *ciencia sagrada* puesta en práctica cotidianamente como una técnica o “ejercicio espiritual”, en alto contraste con el conocimiento profano e instrumental de la modernidad. Desde esta perspectiva, la naturaleza es vista como algo trascendente no por sus supuestos poderes supraterrrestres, sino por su propio actuar que, a través de sus ambiguas escabrosidades, fascinantes y aterradoras, se presenta como fuerza unificante y poder destructivo y creativo a la vez.

La concepción de la naturaleza como armonía de las esferas, como “obra de arte” o como entidad viva y anímica nos resultaban, pues, de una sorprendente actualidad, en la medida en que se presentaban como precursoras, en lenguaje moderno, tanto de la lucha medioambiental a favor de los derechos de la naturaleza (M. Serres) como de su descolonización (P. Descola, B. Latour, L. Boff y el mismo papa Francisco con su encíclica *Laudato si'*). Apuntando a una crítica del racionalismo antropocéntrico, estos imaginarios órficos en consonancia con la resistencia indígena subrayan, de manera enfática, una noción de la Creación como belleza y verdad unida a la necesidad de un comportamiento humano fundado en una ascesis, ética del cuidado y respeto de la Otridad (Levinas). ¿Nos encontramos frente al inmenso reto de un cambio civilizatorio?

En especial, la teoría de Goethe de la naturaleza, que tuvo como contexto el Romanticismo, se presentaba como un sabio material para orientar no sólo la ecología y las demandas medioambientales, sino el propio arte contemporáneo y el mismo quehacer científico. De hecho, la vía que Goethe nos propone para acercarse a la naturaleza a través de la *imaginación* como órgano de conocimiento, con el mismo estatuto que la razón y la ciencia, hace de su propuesta una cuestión todavía pendiente en la actualidad.

Cada uno de los imaginarios órficos aquí presentados nos invitaba, pues, a ahondar en nuestra condición humana y forma de conocer y de relacionarnos con la naturaleza como entidad viviente y de nosotros como parte de ésta —compuestos como todas las cosas y seres del univer-

so de partículas subatómicas o filamentos vibracionales, según la teoría de cuerdas de la física moderna—, lo que cuestiona, por lo demás, el principio ilustrado del dualismo cartesiano entre lo humano y lo no humano.

\* \* \*

Cuando terminé de escribir el conjunto de estos ensayos vino a mis manos un pequeño libro del poeta, escritor y calígrafo sinofrancés, François Cheng, *Acerca del alma*. Me entristeció leerlo luego de haber terminado de escribir precisamente sobre el alma en la tradición órfica. Después comprendí que quizá no habría disfrutado tanto a Cheng sin antes escribir estos ensayos, cuyas preguntas eran afines a las que nos proponíamos responder a la hora de escribir. La capacidad de sostenernos en postura vertical, desde el suelo hasta lo alto, anota Cheng, tendría ya que recordarnos que nuestro ser participa tanto de la tierra como del cielo. El entendimiento de la naturaleza nos permite encontrar la belleza ya existente en nuestro interior. Más allá de la división naturaleza-cultura, desde una actitud órfica, nuestra alma nos invita a aceptar el misterio. *¿Por qué esta tierra considerada por muchos como ciega, inconsciente y sin rumbo alguno ha logrado algo tan perfecto como un árbol?*

# Pitágoras.

## La armonía musical del universo

¿Qué es lo más sabio? El número.

¿Qué es lo más bello? La armonía.

Hermandad pitagórica

### 1

A decir de Platón en su diálogo *Timeo*, el demiurgo quiso que el mundo fuera bueno y bello, por eso tomó como modelo cosmológico las *ideas* y los *números*, conforme a la armonía musical.

En este punto, Platón se muestra afín al pitagorismo que sostenía que el origen, *arché* o principio originario de las cosas, eran los números. El personaje central de este diálogo, Timeo de Lócride, conocía las matemáticas y la astronomía mejor que cualquier otro de aquella ciudad italiana donde se desarrolló el pitagorismo y, según Platón, había llegado a la cumbre de la filosofía.<sup>1</sup> De hecho, este diálogo, quizá no de manera tan directa como en el caso de Sócrates, pero, desde nuestro punto de vista, immortaliza a Pitágoras. El *Timeo* podría ser leído como un homenaje al sabio maestro. Homenaje velado, pensamos, ya que Platón, entre otras tantas cosas, tendía a desconfiar de todo lo mántico, chamá-

<sup>1</sup> Platón, *Timeo*, Madrid: Gredos, 2011, p. 44. Asimismo, *Timeo* es mencionado como un cercano y excepcional discípulo de Pitágoras por varios de sus biógrafos, especialmente por Diógenes Laercio.

nico o taumaturgico –rasgos que, a decir de los biógrafos de Pitágoras, emanaban de su figura–, de todo lo cual el ateniense trató de apartarse.

## VIDA DE PITÁGORAS

### 2

Como toda su vida, el nacimiento de Pitágoras está hecho de leyenda. Dicen que nació en el año 570 a. C. en la isla de Samos, un estado floreciente al este del mar Egeo. La libertad y el lujo eran propios de la isla, un verdadero emporio comercial. Muy cerca estaban las Cícladas, consideradas lugar de nacimiento de Apolo y Artemisa y donde también se erigió uno de los muchos templos a Hera.<sup>2</sup>

Pitágoras era hijo de Mnemarco y de Pites. El primero de origen fenicio, descendiente de Anceo –hijo de Zeus– que le mandó fundar

<sup>2</sup> Hay poco sobre la vida de Pitágoras de lo que podamos estar seguros. En lo que sigue me apoyo en la importante traducción y recopilación de todas las biografías de Pitágoras felizmente realizada por David Hernández de la Fuente, filólogo sensible y erudito, especialista en religión griega. Integran este volumen las biografías completas de Pitágoras escritas en el siglo III por Porfirio de Tiro, Jámblico de Calcis, Diógenes Laercio, la más antigua que se conserva, escrita por Diódoro de Sicilia (siglo I a. C.) y la de Focio de Constantinopla (s. IX). Véase *Vidas de Pitágoras*, Girona: Atalanta, 2014. Se han agregado también como fuentes primarias las traducciones de estas mismas biografías, la mayoría de ellas editadas por Gredos (Madrid). Se indicará en nota cuando haya la necesidad de acudir a esta segunda versión.

Por lo demás, si se quiere entrar en una discusión filológica profunda sobre las fuentes y su autenticidad histórica, consultar, entre otros, los siguientes autores: Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trad. de Edwin L. Minar, Jr., Cambridge: Harvard University Press, 1972; Charles H. Kahn, *Pythagoras and the Pythagoreans. A Brief History*, Indianápolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2001; y Leonid Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, trad. de Kevin Windle y Rosh Ireland, Oxford: Oxford University Press, 2012. El lector puede consultar, también, las sintéticas notas en línea de Carl Huffman, “Pythagoras” y “Pythagoreans”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.).

Samos. Otros dicen que fue el mismo Apolo Pítico quien visitó a Pites, en secreto, y engendró a Pitágoras. La relación pites-pítico no es, pues, casual. El mismo nombre de Pitágoras está relacionado con Delfos y con “el dios pítico” (*tou Pythíou*), es decir, Apolo.<sup>3</sup> Así pues, se suele atribuir a Pitágoras un origen doble, humano y divino, mítico e histórico. Los pitagóricos guardarán una especial relación con Apolo, dios de la música, la adivinación y las artes en su advocación como “Apolo Musageta”, conductor de las Musas. Pitágoras, entusiasta estudiante de música y poesía, elegirá como su instrumento preferido la lira, ya que la flauta estaba más bien asociada a Dioniso. Mnemarco envió a su hijo a Tiro para recibir las enseñanzas de los caldeos y de los sabios sirios. Pitágoras se embebió del conocimiento de las ciencias extranjeras y, con el tiempo, desarrolló un nuevo y místico enfoque de conocimiento que fascinó a Platón.

## 3

Algunas fuentes dicen que Pitágoras tenía veintidós años cuando se embarcó hacia Egipto. No es claro si fue una decisión propia o si se le notificó que debía abandonar la ciudad. Había tenido problemas al exponer los principios de la filosofía racional de su maestro Anaximandro, una explicación *física* de la realidad o en términos de elementos, el

<sup>3</sup> Aristipo de Cirene, en su libro *Sobre los filósofos de la Naturaleza*, afirma que Pitágoras era llamado así porque decía la verdad no menos que el dios pítico (*tou Pythíou*), es decir, Apolo de Delfos. Véase Diógenes Laercio (ca. 200-250 d. C.), *Vida de Pitágoras*, Libro VIII, párrafo 21, en David Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, op. cit., p. 216. También, Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, trad. de Luis Andrés Bredlow, Zamora: Lucina, 2010.

Con relación al origen divino del maestro, Jámblico de Calcis (ca. 245-325 d. C.), *Sobre la vida pitagórica*, párrafos 6, 7 y 8, en David Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, op. cit. p. 251. También Jámblico, *Vida pitagórica. Protréptico*, introducciones, traducción y notas de Miguel Periago Lorente, Madrid: Gredos, 2003.

agua o el aire.<sup>4</sup> Según Jámblico, tenía un cuerpo bello y mirarlo era algo sublime. Pero, en realidad, su apariencia es un misterio porque no queda ningún busto de la antigüedad temprana que pueda decirse con certeza que es su retrato. Es posible que como su seguidor Plotino se negara a posar.<sup>5</sup> Algunos probables bustos que dicen representarlo lo retratan con barba y con un turbante oriental, lo que concuerda con sus antecedentes fenicios. Lo mismo dicen que vestía pantalones semejantes a los persas, para esconder una supuesta deformidad física sobre la que corría el rumor de que se trataba de un muslo de oro, señal de que era hijo de Apolo.<sup>6</sup> Pero los pantalones a la persa eran considerados por sus contemporáneos como un signo bárbaro o exótico. Y, en Italia, donde Pitágoras murió, el cabello largo y la barba eran igualmente odiados.<sup>7</sup>

El caso es que las explicaciones filosófico-rationales sobre el universo no eran bien recibidas en Samos, que gozaba de unos ingresos elevados procedentes del populoso templo de Hera. Polícrates, mandatario de Samos, entre 538-522 a. C., fue hijo de un sacerdote que, ya por ese hecho, aunque tirano era considerado un miembro respetable de la comunidad. No así Pitágoras, hijo de un bárbaro rico y afín, además, a las ideas de los filósofos jonios que pensaban que los dioses no eran sino fuerzas cósmicas y abstractas. Pitágoras deificaba el fuego y el número, pero los dioses antropomórficos tradicionales no aparecían con la

<sup>4</sup> Los presocráticos también eran llamados físicos o fisiólogos porque hablaban de la *physis*, es decir, de dónde vienen las cosas, cómo nacen, cómo crecen, en qué sentido la vida viene al ser. Véase Pierre Aubenque, “Physis”, *Encyclopædia Universalis*, disponible en <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/physis/>>, consultado el 25 de septiembre de 2022.

<sup>5</sup> Peter Gorman, *Pitágoras*, Barcelona: Crítica, 1988, p. 48.

<sup>6</sup> Según Diógenes, *Vida de Pitágoras*, parágrafo 11: “Se dice que fue un hombre de apariencia muy solemne y que sus discípulos mantenían sobre él la opinión de que era Apolo [...] es fama que una vez que se quedó desnudo fue visto su muslo de oro. Y muchos van diciendo que cuando cruzó el río Neso, el río le llamó por su nombre”, en David Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>7</sup> El concepto de bárbaro se vincula a lo ajeno; según Plutarco, Heródoto mismo fue calificado de “amante de los bárbaros” debido a su admiración por la “bárbara” religión de Egipto. Véase Gorman, *Pitágoras*, *op. cit.*, p. 54.

misma fuerza en su filosofía. Y como viera que la tiranía de Polícrates era tan implacable, sintiéndose amenazado, decidió abandonar la isla.<sup>8</sup>

Pitágoras era muy joven cuando conoció a los filósofos jonios de su tiempo, Tales, Anaximandro de Mileto, Ferécides de Siros.<sup>9</sup> Se embebió de sus conocimientos. Las enseñanzas de Ferécides, especialmente, tuvieron el efecto de una iluminación, de un modo de percepción prelógico distinto de la sola intelección, se puede decir. Con base en estas enseñanzas e influenciado también por su aprendizaje en Egipto y Babilonia, las principales ideas filosóficas de Pitágoras podrían resumirse así: 1) la inmortalidad del alma; 2) la metempsicosis o transmigración de las almas; 3) el retorno periódico o la idea de que nada es totalmente nuevo, y 4) la creencia de que toda vida está interrelacionada. El resto de sus ideas filosóficas apuntan a su creencia, por encima de todo, en la *armonía de las esferas*. Para Pitágoras y los pitagóricos, los números hasta el diez eran en realidad dioses, los principios esenciales de la creación. No sólo la música cósmica, sino todo cuanto existe es número hecho manifiesto.

Pero, además, Pitágoras se instruyó de otra manera. Aristóxeno dice que la mayor parte de sus enseñanzas sobre ética las tomó de una enig-

<sup>8</sup> Dice Porfirio de Tiro (232-304 d. C., *Vida de Pitágoras*, parágrafo 9): “Pero, al llegar a los cuarenta años —cuenta Aristóxeno— y observar que la tiranía de Polícrates era demasiado severa para que a un hombre libre le fuera cómodo aguantar su intromisión y dominio, realizó, en consecuencia, su partida a Italia”, en *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorent, Madrid: Gredos, 1987, p. 30. Se indica aquí que Aristóxeno de Tarento era musicólogo e historiador, en la versión de David Hernández de la Fuente, se elimina (*op. cit.*, p. 231): “Y como viera que la tiranía de Polícrates era tan implacable que seguramente un hombre libre se vería bajo su yugo despótico, decidió trasladarse a Italia”.

<sup>9</sup> Ferécides había estudiado a los fenicios y, al parecer, fue el primero en creer en la inmortalidad de las almas (Gorman, *Pitágoras, op. cit.*, p. 34), fue el autor de una teoría de la anamnesis. Se le considera padre de las especulaciones cosmológicas sin olvidar su fama como adivino y chamán (Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras, op. cit.*, p. 14). Según Gorman, “El mito en Platón es una versión pitagórica tardía de la cosmología de Ferécides” (*op. cit.*, p. 35).

mática Temistoclea, en Delfos. Y, por su parte, Ion de Quíos, dice que atribuyó algunos de sus escritos al mismo Orfeo.<sup>10</sup>

Todas sus enseñanzas y saberes, matemáticas, astronomía, política, adivinación o medicina estaban en relación con el culto a los dioses; una verdadera teúrgia que no consistía en realizar sacrificios y plegarias para conseguir recompensas, sino en acercarse al saber sapiencial de lo divino. Así, entre sus seguidores, no se permitían los sacrificios cruentos. Para entrar en su comunidad había que pasar cinco años de silencio, no estaba permitido a un iniciado defenderse ante un tribunal y usaban sólo vestiduras de lino y sandalias de papiro. Fue instaurador no sólo de la filosofía, sino de un modo de vida. Una conmovedora muestra del carácter piadoso y de la personalidad del “divino Pitágoras” nos la ofrece Diódoro de Sicilia (siglo I a. C.), quien dice:

Pitágoras, como supiera que Ferécides, el que había sido su maestro, había enfermado en Delos y estaba agonizante, navegó desde Italia a Delos. Allí pasó largo tiempo en el cuidado del anciano y procuró todo lo necesario para que se salvara de su enfermedad. Pero, al ser vencido finalmente Ferécides por su vejez y la gravedad de su dolencia, cuidó de todos los ritos funerarios y, después de rendirle los tributos apropiados, como un hijo a un padre, regresó a Italia.<sup>11</sup>

Peter Gorman no duda en considerar a Platón como un plagiaro de Pitágoras y señalar su “naturaleza totalitaria”. Afirma que le plagió su teoría del alma, de la reminiscencia, las matemáticas y su cosmología.<sup>12</sup> Algunos pitagóricos del imperio romano del siglo III evitarían la

<sup>10</sup> Véase Diógenes Laercio, *Vida de Pitágoras*, parágrafo 8, en Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 211.

<sup>11</sup> Diódoro de Sicilia, “Pitágoras y el pitagorismo” [*Historia* X, 3-7], en David Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.*, pp. 205-206. También Diódoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, 6 vols., trad. de F. Parreu Alasà y J. J. Torres Esbarranch, Madrid: Gredos, 2001-2014.

<sup>12</sup> P. Gorman, *Pitágoras*, *op. cit.*, p. 63. Esta opinión puede apoyarse, por ejemplo, en Diógenes Laercio, quien dice, en su *Vida de Pitágoras*, parágrafo 15, que Platón mandó a comprar los primeros tres libros que se publicaron sobre sus doctrinas (en D. Her-

doctrina de Platón, a quien no consideraban como partidario fiel del maestro.<sup>13</sup>

#### EL SIMBOLISMO SAGRADO DE LOS NÚMEROS

##### 4

Entre las ideas más destacadas atribuidas a Pitágoras, como decimos, estaba su concepción de los “números ideales”.<sup>14</sup> Por medio del número se podía alcanzar la comprensión del cosmos. Es decir que, para Pitágoras, los números no se reducen a meras cifras cuantitativas útiles para el cálculo, sino que poseen un carácter cualitativo eminentemente ontológico y divino. Después de su muerte, los pitagóricos atribuyen al maestro el vínculo entre el número y los astros, entre la matemática y la astronomía.<sup>15</sup> Aristóteles en su *Metafísica* (XIII 4) llega incluso a atribuirle la creencia de que una cierta combinación de números daba, por ejemplo, la justicia, otra el alma y otra la inteligencia. Más que en el fue-

---

nández de la Fuente, *op. cit.*, p. 214). Porfirio de Tiro, *Vida de Pitágoras*, parágrafo 53, señala que los pitagóricos afirmaban que los filósofos, entre ellos, Platón se apropiaron de sus teorías más fructíferas con muy pocas modificaciones; y que reunieron lo más superficial y ligero de su doctrina para calumniarlo o burlarse de sus enseñanzas, por envidia (en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 245).

<sup>13</sup> No hay consenso al respecto. Véase Charles H. Kahn, *op. cit.*, cap. VIII, “The Neopythagorean Philosophers”, pp. 94-138.

<sup>14</sup> Idea en estrecha relación con el lenguaje, tratado por Platón en su *Cratilo*, donde expone la importancia que tenían originalmente las palabras. Para Platón, pensamos, es necesario tomar conciencia de que la esencia de los nombres para fundar lo real parece haberse perdido. Pitágoras, por su parte, quizá con el mismo presentimiento, se esforzaba ya en destacar la importancia del número y el carácter sagrado de las matemáticas.

<sup>15</sup> Las ideas propiamente matemáticas atribuidas “legendariamente” a Pitágoras, se encuentran a todas luces en dos pitagóricos posteriores, Filolao de Crotona y Arquitas de Tarento, cuyos libros supuestamente Platón adquirió y en los que se basó para componer su cosmología. Véase D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.*, p. 148. Por supuesto, véase Burkert, *op. cit.*, en especial su capítulo III, “Philolaus”, pp. 218-298.

go, la tierra o el agua, creyeron percibir en los números una multitud de analogías con las cosas que existen y por lo tanto, que los principios de las matemáticas eran anteriores a las cosas.<sup>16</sup> Si con la ayuda de Porfirio de Tiro, entre otros, intentamos un resumen de los números místicos pitagóricos del uno al diez, tendríamos los siguientes significados:<sup>17</sup>

- Uno. Unidad, identidad, equidad, concordia, simpatía. Permite la concordancia y participación en la causa primera. Unión de contrarios. En otras fuentes, fuego central alrededor del cual giraba la sinfonía planetaria.<sup>18</sup>
- Dos. Díada doble de la diversidad y desigualdad, que es divisible o admite cambio.<sup>19</sup> También número relacionado con Rhea, de *rhein*: fluir; y con Isis, de *isos*: igual, la igualdad de los elementos simples en el dos; *dye*: “sufrimiento”.<sup>20</sup>
- Tres. Origen, punto intermedio y final. *Que seas tres veces feliz o tres veces grande*. Lo que es triforme y está delimitado. Triángulo hilemórfico (fuego, aire, agua). Trípode de Apolo. Número de libaciones al día (tres).

<sup>16</sup> Véase D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 143.

<sup>17</sup> Porfirio de Tiro, *Vida de Pitágoras*, párrafos 48-52, en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, pp. 243-245.

<sup>18</sup> “Los nombres de *Apollon* e *Hyperion* indicaban para el Uno su identidad con el dios sol como origen de la vida en el cosmos. Pero estos nombres pueden no referirse al sol en absoluto, sino al fuego central que también era equiparado al Uno” (P. Gorman, *Pitágoras, op. cit.*, pp. 151-152). Las notas de P. Gorman deben relativizarse, pero lanzan sugerentes hipótesis a explorar, razón por las que se agregan.

<sup>19</sup> Porfirio de Tiro, *Vida de Pitágoras*, párrafo 50, en D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras, op. cit.*, p. 244.

<sup>20</sup> Número asociado con el mal en el cosmos. Sin embargo, tanto Pitágoras como después sus seguidores, Platón, Jámblico, Porfirio, Plotino, combatieron la noción de que el cosmos fuera intrínsecamente malo y rechazaron el dualismo. Esta creencia era más propia del mazdeísmo persa. Ahuramazda era considerado un dios bueno, dios de la luz y el fuego; Ahrimán, el dios del mal, asociado a la oscuridad, la humedad y el frío, características de la tierra a partir de cual se genera la vida corpórea, principio femenino y material. Véase P. Gorman, *Pitágoras, op. cit.*, pp. 74 y 155.

- Cuatro. *Tetraktys*. Símbolo del demiurgo o creador cósmico. Modelo numérico del universo. Al cuatro también se le llama raíces, *rhizomata*, de toda existencia. Los pitagóricos juraban por el sagrado cuatro: *Juro por aquel que ha transmitido a nuestra mente al cuatro sagrado, raíz y origen de la naturaleza en continuo fluir.*<sup>21</sup>
- Cinco. A veces se le llamaba matrimonio por estar compuesto de un varón o número impar y una hembra o número par ( $3 + 2 = 5$ ). Como tal era sagrado y se atribuía a la diosa Afrodita. Simbolizaba las cinco formas atómicas: la pirámide, el cubo, el octaedro, el icosaedro y el dodecaedro, que representaban respectivamente: el fuego, la tierra, el aire, el agua y el éter o la sustancia que el demiurgo usaba para formar el círculo zodiacal.
- Seis. Número perfecto ya que sus productos suman siempre seis ( $1 + 2 + 3 = 6$ ). Sus poderes siempre terminan en productos terminados en seis:  $6 \text{ al cubo} = 216$ .
- Siete. Pitágoras y su futuro seguidor Filolao lo identifican con Atenea, que nació de la cabeza de Zeus, es decir, la mente. Se corresponde con los siete cuerpos celestiales que formaban la música de las esferas.
- Ocho. Es el primer cubo, dos al cubo es igual a ocho y fue llamado *Armonía* como la esposa del legendario Cadmo, y que como Pitágoras era descendiente de fenicios. Por su armonía también se convirtió en símbolo de la amistad.<sup>22</sup>
- Nueve. Fue llamado Okeanos, dios del mar que rodea la tierra, límite de los números de la década; o bien Prometeo, porque

<sup>21</sup> El cuatro era como la raíz de la existencia, cuatro elementos, cuatro clases de criaturas vivientes, cuatro facultades humanas (inteligencia, conocimiento, opinión y sensación). Véase P. Gorman, *Pitágoras, op. cit.* p. 156. También D. Hernández de la Fuente anota que la *tetraktys* o “cuatredad” es el número místico y la figura perfecta o clave de la doctrina pitagórica, que se basa en que el 10 resulta de sumar los cuatro primeros números y que explica matemática y geoméricamente la totalidad de la *physis* (*op. cit.*, p. 404, n. 15).

<sup>22</sup> Sobre el valor de la amistad entre los pitagóricos, véase Diodoro de Sicilia, *Historia X*, parágrafo 4, en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 206.

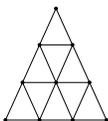
era considerado suficientemente fuerte como para controlar a los otros números de la década.

- Diez. Su importancia se debía, entre los babilonios, a que es la unidad básica para contar. Era la suma de las unidades divinas que mantenían unido al cosmos. Filolao pensaba que el cosmos constaba de diez planetas danzando alrededor del fuego central. Si bien sólo podían verse nueve cuerpos en movimiento, había también la antitierra, que era invisible. Debido a la perfección del diez, Pitágoras lo llamó *panteleia* o “el todo perfecto”.<sup>23</sup>

Este misticismo numérico combinado con la teología astral fue la base de las ideas pitagóricas de la música de las esferas. No hay que perder de vista que todo lo relativo a la geometría, las matemáticas y la astronomía pitagórica ha de atribuirse al maestro sólo en un plano conjetural. Tal y como lo refieren los estudiosos (Burkert, Huffmann, Kahn, entre otros) las relaciones entre matemática, astronomía y música sólo se asentaron tras su muerte. Particularmente, a partir de Platón, cuando Sócrates en la *República* (VII 530d) concuerda con “los pitagóricos” en que las ciencias de los astros están hermanadas con las matemáticas.

Para Pitágoras, insistimos, los números estaban relacionados con los dioses. Se trataba de un saber eminentemente religioso, relacionado con el chamanismo y las religiones místicas. El número no fue una creación de la mente humana, sino que existe por sí mismo fuera de cualquier otra inteligencia. Al no poder enunciar la idea de la existencia de lo inmaterial, Pitágoras empleó el paradigma de los números para expresar la noción de sustancias independientes de los cuerpos sensibles o dimensión sustancial que los organiza y los sostiene, que los sustenta:

<sup>23</sup> Dice Porfirio de Tiro, *Vida de Pitágoras*, parágrafo 52: “Década, como si se tratara de un recipiente. Por ello dicen que el número diez es perfecto, y más aún, el más perfecto de todos, pues contiene en sí toda diferencia de números, todo tipo de razón y analogía”, en D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras, op. cit.*, p. 244. Por lo demás, la figura triangular de la Tetraktys contiene en las cuatro hileras que la forman diez puntos; la década o número perfecto. La Tetraktys, asimismo, representa en sus hileras el uno que es el punto; el dos que es la línea; el tres, la superficie; y el cuatro, el volumen.



Asignó los nombres correctos a las distintas ramas de las matemáticas y empleó demostraciones puras. Por eso, su estilo matemático le condujo al descubrimiento de la realidad última, que se convirtió para los pitagóricos posteriores y la filosofía platónica, en las formas o ideas que eran sustancias inmateriales, denominadas también números ideales. El cosmos material existía gracias a que compartía o imitaba esas formas inmateriales. Su método matemático contribuía a la purificación del alma, puesto que mostraba que el fundamento de la realidad era el número, que fue anterior a cualquier cuerpo tridimensional. El alma se purificaba contemplando las verdades matemáticas y dejando atrás los sentidos y el mundo físico, y pasando a la dimensión del pensamiento para relacionarse con los dioses. Los dioses se comparaban a los números porque eran puros y estaban libres de cambios materiales; poseían una existencia independiente de los cuerpos tridimensionales, que eran mortales y perecederos. Cuando la mente medita sobre los números se está comunicando con los dioses, los cuales no desean otra cosa de los mortales que su completa admiración y contemplación. La contemplación es, por tanto, una forma de oración que no pide ningún favor a los dioses, sino que simplemente adora su belleza y perfección.<sup>24</sup>

Ya desde antiguo muchos músicos (Guillaume Dufay, Gilles Binchois o Josquin Després, como Bach, Reinken y Buxtehude) trabajaron en la idea de la construcción arquitectónica de un edificio que se traza en el mismo momento en que la obra se interpreta. Las notas son capaces de dibujar líneas perfectas o ideales de cuyos cruzamientos y relaciones nace la más sabia armonía.<sup>25</sup> El término latino *numerosus*, además de lo múltiple y numeroso, alude a algo cadencioso y armónico.<sup>26</sup>

Así pues, la recepción de estas ideas sobre el número y las matemáticas fue bien acogida durante el Renacimiento y el Barroco y lo

<sup>24</sup> P. Gorman, *Pitágoras, op. cit.*, p. 147. Véase también D. Hernández de la Fuente, "Pitagóricos: la cuestión del número y la armonía", en *Vidas de Pitágoras, op. cit.*, pp. 141-148.

<sup>25</sup> Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012, p. 1178.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1179.

sigue siendo hasta la actualidad. Diversos compositores, desde principios del siglo xx, en ciertos momentos de su obra han contribuido a dar cuerpo a la significación matemática de la música, unos desde el racionalismo, otros desde una “cosmología mística”, en cuya esfera habría que situar particularmente, las investigaciones sobre el sonido en la música contemporánea: Iannis Xenakis, Luigi Nono, György Ligeti, John Cage, Luciano Berio y, por supuesto, Giacinto Scelsi, sin olvidar a Pierre Boulez y su maestro Olivier Messiaen. Igualmente, las exploraciones sonoras recientes de Jens Brand en su proyecto denominado precisamente *Tetraktys* (Berlín, 2017). Dice Xenakis: “La música es la expresión de las visiones del Universo, de sus olas, de sus árboles, de sus hombres, al igual que las teorías fundamentales de la física moderna, de la lógica abstracta y del álgebra”.<sup>27</sup>

#### EL HUSO DE LA NECESIDAD

##### 5

“La armonía de las esferas” define el principal sentido de las creencias pitagóricas. Según esta teoría, el universo se asienta y organiza en una armónica y divina proporción musical. Cada planeta emite un sonido, según su velocidad y altura con respecto a la Tierra, en estrecha relación interválica. Esta idea expresa una construcción espacio-temporal del universo a la manera de un edificio armónico hecho de sonidos. Por lo demás, los orígenes místicos y mágicos de la música se remontan al alba de nuestra cultura. En la religión hindú, el universo fue generado con el brotar del sonido generador.<sup>28</sup> Según el *Popol Vuh*, libro sagrado que concentra la concepción maya del cosmos, antes de la creación “sólo había silencio”. Los pitagóricos pensaban que las vibraciones del sonido,

<sup>27</sup> Cit. en Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, op. cit., p. 1183.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 213.

estabilizadas a una cierta altura, procedían del movimiento planetario, que guardaba el orden y la armonía del Todo.

El etnomusicólogo M. Schneider (1903-1982) dice que el más antiguo sistema de cosmogonía musical que poseemos se remonta a la cultura china. Según estas primeras especulaciones, los planetas se rigen por un orden de quintas:

Saturno: fa  
 Marte: do  
 Venus: sol  
 Mercurio: re  
 Júpiter: la

La cultura babilónica modificó esta progresión por “razones astrológicas”, dando lugar así al siguiente ajuste:

Sol: fa  
 Marte: do  
 Júpiter: sol  
 Mercurio: re  
 Venus: la  
 Saturno: mi  
 Luna: si

El *Samavidhana-Brahmana* va más lejos y establece una relación entre los seres y los sonidos que se corresponden de la siguiente manera:

Dioses: sol  
 Hombres: re  
 Gandharvas y apsaras: la  
 Ganado: mi  
 Manes: si  
 Asuras y raksasas: fa  
 Hierbas: do<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela, 1998.

Así pues, todos los seres tienen un sonido; por afinidad sensitiva, en algunas culturas, cada planeta fue asociado a una concreta calidad sonora en correspondencia con una específica nota musical. Esta expresión del Todo en términos de sonido y de relación matemática alcanzó en Grecia, primero con Pitágoras y luego con los pitagóricos gran predicamento. En este entramado cada una de las partes tiene igual importancia, como en una composición musical. En la India, un *mantra* –o resonancia de amplitud indecible– participa de la totalidad del firmamento e hilvana cuerpos y elementos en un único y vasto tejido. Aquí, anota también el destacado musicólogo y músico, Ramón Andrés: “Cabe evocar que, en la mitología griega, y sobre todo en los círculos pitagóricos, Perséfone teje un vestido desde el espacio celeste, un elegante y prodigioso peplo que es el firmamento”.<sup>30</sup> Y esta evocación nos hace pensar, nuevamente a nosotros mismos en la mitología náhuatl, donde la diosa Citlalicue, diosa del cielo, lleva también el nombre mismo del firmamento: “Faldellín de estrellas”; pues, el cielo, asociado también a la Vía Láctea, tenía en el México antiguo una valencia femenina con atuendo de preciosa trama.

También Ramón Andrés destaca que Platón establece una cuidadosa analogía entre el universo, el alma tanto cósmica como individual, y el cuerpo humano; en cada uno, sus elementos aparecen en una exacta correspondencia y proporción. Si las cosas existen realmente es porque están compuestas de partes y relaciones perfectas. Las mezclas que forman el universo integran las almas en sus peculiaridades (*Timeo*, 69-80c). La movilidad de las distintas partes del alma y del cuerpo que conforman al hombre es la misma que anima los movimientos de los grandes astros. Todo forma parte de una gran “concordancia”. La armonía de los astros tiene “movimientos de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma” (Platón, *Timeo*, 47d).

Los diagramas de algunos códices medievales y renacentistas ilustran la herencia de esta concepción de la armonía universal que presenta al hombre como medida del universo. Se trata de ilustraciones donde

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 217.

una figura humana de piernas y brazos extendidos aparece enmarcada en una circunferencia, rodeada de círculos concéntricos que describen las órbitas planetarias. En los escritos del legendario Hermes Trimegisto se asegura que el ser humano es capaz de elevarse hasta el cielo y medirlo, el alma y el cuerpo reflejan esas proporciones.<sup>31</sup> Platón asegura que todos los elementos físicos y espirituales están conjugados en su idónea medida. Por ello insiste en que es necesario acercarse al conocimiento de “la armonía y las revoluciones del Todo”, es decir, a la música. Y abrevando nuevamente de la filosofía pitagórica, dice que la música puede explicar la perfecta construcción de la arquitectura celeste y sus grandes arcos que no son sino profundas y equilibradas sonoridades. El mito de Er, el armenio, en su viaje fantástico al trasmundo más allá de la muerte (*República* x 617b) es revelador de la fuerza y energía estructurante que, bajo la influencia de Pitágoras, como decimos, Platón atribuye a la música.

En su viaje a través de las bambalinas de los cielos, Er contempla un haz luminoso que atraviesa el cosmos y que se prolonga en un huso. En este *huso de la necesidad* se mueven ocho espirales concéntricas que se corresponden con los planetas y las estrellas. El huso gira en sentido contrario a los círculos interiores y cada uno evoluciona a una distinta velocidad, de ahí el sonido diferente que emite cada uno. Sobre cada círculo astral canta una sirena y todas componen una armonía única: una realidad simultánea –como anota Ramón Andrés–<sup>32</sup> sobre la cual las diosas hilanderas Láquesis, Cloto y Átropo tejen el destino humano.

La armonía de las esferas resuena a través del éter, su audición interior procura a quien sabe escucharla un estado de catarsis, serenidad y concierto. Según Porfirio de Tiro, el maestro de Samos era el único capaz de oír la consonancia del universo, la sinfonía surgida de la voz

<sup>31</sup> Véase Ramon Andrés, *op. cit.*, p. 219. Nuestro autor nos señala que esta influencia llega incluso al siglo xvii y que es clara en los grabados que integran las obras de Robert Fludd (1574-1637) y Athanasius Kircher (*ca.* 1601-1680).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 220.

entonada de las Musas y la “atadura de todo ello”, hecha por Mnemósine, es decir, la Memoria.

Apaciguaba con ritmos, canciones y ensalmos los padecimientos del cuerpo y del alma. A sus compañeros les aplicaba estas cosas y él podía escuchar las armonías del universo, que acompaña a las esferas de éste, y la armonía de los astros que se mueven a su ritmo y nosotros no podemos oír por la insignificancia de nuestra naturaleza. [...] Afirmaba que las nueve musas eran los sonidos de los siete planetas, de las estrellas inmóviles, y que lo opuesto era la llamada “antitierra” que hay sobre la nuestra. Y a la mezcla de todo junto, como si fuera concordancia y vínculo de todas ellas, la llamaba Mnemósine, de la que cada una era parte y emanación como si fuera eterna y sin nacimiento.<sup>33</sup>

#### LA FORJA DEL HERRERO

##### 6

Para Pitágoras, la música era el puente esencial entre el hombre y el cosmos. El cosmos era una vasta relación armónica; un compuesto de relaciones sucesivas que cuando se juntaban daban lugar a una consonancia universal. Además de tocar la lira, el “nobilísimo filósofo”, como lo llamó Dante (1265-1321) en el *Convivio*, componía melodías originales y al cantar imitaba la música cósmica para educar a sus seguidores. Al respecto, dice Jámblico: “no componía ni creaba nada parecido a melodías al uso para la lira o la voz para que sus acompañantes oyeran, sino que empleaba un método divino de dimensiones arcanas e insondables”, para sumergirse en las proporciones de las corrientes armónicas, geométricas y aritméticas del cosmos. A tal propósito, concentraba sus oídos y su mente en la observación de los astros, uniendo así música y astronomía.

<sup>33</sup> Porfirio de Tiro, *Vida de Pitágoras*, párrafos 30 y 31, en D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.*, pp. 237-238.

Sus biógrafos lo consideran un músico legendario, al lado de Orfeo, Anfión, Arión de Lesbos o Lino. En algunas fuentes, aparece también como hijo de Calíope, lo que haría de él hermano materno de Orfeo.<sup>34</sup> La relación de Pitágoras con Orfeo es innegable, se dice que aprendió de él los misterios y la iniciación, que vencen o al menos paralizan los terrores del reino de la muerte.

Por medio de sus melodías, Pitágoras preparaba a sus seguidores para el día en que tuvieran que reunirse con el coro de los inmortales. Con la lira y con la voz imitaba la música de las esferas a fin de prepararlos para la muerte. La música, en la noble sociedad de Crotona que reunía a muchos de sus partidarios,<sup>35</sup> tenía un papel central, formaba parte de la rutina diaria, no sólo preparaba las facultades mentales de sus miembros para la liberación del alma, también los educaba llamando la atención en los sonidos y las formas bellas para ritmar su cotidianidad.<sup>36</sup> A decir de Jámblico, el primero en introducir la educación musical en Grecia fue Pitágoras. La palabra *mousikee* no se refería sólo a la música, sino a toda clase de expresión que tenía como fin la belleza. Pitágoras enseñaba no sólo bellas melodías, sino la perfección y la simetría de las formas geométricas, entre ellas el círculo y la esfera a las que consideraba las formas de perfección suprema.

Pitágoras, pues, enseñaba la belleza como equilibrio armónico o proporcionado de las partes de un todo; belleza quintaesenciada en la captación del ritmo y el tono. No introducía a sus discípulos directamente

<sup>34</sup> Narra la leyenda que la lira de Anfión le hacía capaz de mover las piedras con las que Tebas fue construida. Arión, a punto de ser lanzado a las aguas por los piratas, llamó con su canto a un delfín que lo llevó a la orilla sobre su lomo. Los delfines, en la mitología órfica, eran vehículos del viaje postrero de las almas a través del océano hasta llegar a las Islas de los Afortunados, el lugar de la inmortalidad. Véanse las diversas entradas a estos personajes en Ramon Andrés, *op. cit.* Algunos han interpretado las rocas, animales y árboles como alegoría de la parte más irracional del alma de quienes Orfeo influenciaba con su interpretación.

<sup>35</sup> Jámblico, *Sobre la vida pitagórica*, parágrafo 29, en D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.* p. 258.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 263-265.

en las teorías abstractas de los números, partía de las sensaciones, de los colores, de las formas, de los sonidos, que daban prueba del poder de la música en el ámbito de la naturaleza.<sup>37</sup> Sólo posteriormente enseñaba las “razones invisibles matemáticas” de esas manifestaciones. La música de las esferas era una realidad física a la que había que abrir los sentidos y la inteligencia. Una música audible de contenido matemático ideal pero audible y que contrasta con lo que registra Platón en la *República*. Para Platón, la música cósmica es audible únicamente en el mundo de las almas que, separadas del cuerpo, cuando están solas y liberadas de la prisión carnal pueden oír su forma ideal. En la *República*, Sócrates habla de una música enteramente matemática sin contenido audible en absoluto. Para Pitágoras, en contraste, la música audible era parte del régimen diario de vida. Desde la mañana –cuenta Porfirio– mantenía conversaciones concordando su voz con el son de la lira y cantando versos de Homero y Hesíodo que consideraba tranquilizadores para el espíritu.<sup>38</sup> La misma alimentación era parte de la formación iniciática, aconsejaba alimentos frescos y acordes al paso de las estaciones. Contra el hambre, los pitagóricos tomaban semillas de adormidera, sésamo, hojas de malva, corteza de cebolla lavada minuciosamente, harina, garbanzos o cebada. Todos estos alimentos eran “troceados en proporciones idénticas” y podían aderezarse con miel silvestre.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Dice Jámblico de Calcis, *Sobre la vida pitagórica*, parágrafo 64: “Como creía que el primer cuidado que debía tenerse de los hombres era el que llegaba por los sentidos, del mismo modo en que alguien contempla hermosas figuras y formas o escucha bellos ritmos y melodías, instituyó a través de la música, mediante ciertas melodías y ritmos, la primera etapa educativa”, en D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>38</sup> Porfirio de Tiro, *Vida de Pitágoras*, parágrafo 32, en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 238. Los pitagóricos podían comenzar el día con música pensada para despertar el ánimo y terminarlo con canciones que inducían una pacífica transición al sueño. Posteriormente, estas prácticas se reflejarían en los oficios cantados por los monjes de las comunidades cristianas, quienes santificarían las distintas partes de la jornada.

<sup>39</sup> Porfirio dice también que la cena era pan de mijo, cebada o vegetales, cocidos o crudos. Para conocer con precisión ese régimen alimentario, véase también el parágrafo 34 de Porfirio en la obra antes citada.

Quedaba estrictamente prohibido el consumo de carne. La matanza de animales para alimento aparece como lo más cercano a un pecado. Para Ovidio, incluso, éste era el punto más importante de la doctrina pitagórica,<sup>40</sup> en la medida en que se oponía a los cultos tradicionales basados en sacrificios cárnicos.

Todos los biógrafos de Pitágoras coinciden en que fue el primero en descubrir los fundamentos matemáticos de la música. Antes de que Pitágoras descubriera las consonancias musicales, los músicos helénicos afinaban sus instrumentos de cuerda de oídas. Ahora bien, para el mismo Pitágoras existía un abismo entre la música audible tocada por los instrumentos y las armonías mentales puras, incluso una vez establecidos los fundamentos numéricos de la música. Pues, dicho de otra manera, la división de una cuerda en dos mitades nunca podría producir igualdad entre ambas, ya que el puente en el monocorde nunca dividía la cuerda en dos mitades exactas; luego, además, estaba el grosor, la calidad y la tensión de las cuerdas materiales. Se podía hacer la división de manera ideal, mentalmente y el resultado matemático ser perfecto, pero dada la complejidad del mundo físico era imposible que el oído humano pudiera escuchar la música ideal. Por tal motivo, para escuchar la música de los dioses que en sí eran números, Pitágoras aconsejaba purificar el alma por la armonía y liberarla por el poder de las consonancias, para trascender las disonancias caóticas a las que estaba expuesta la existencia.

El instrumento básico de la música griega era la lira de cuatro cuerdas o tetracordio afinado de acuerdo a las principales resonancias descubiertas por Pitágoras, cuando por “un golpe de suerte divino sucedió que pasó por delante de la forja de un herrero”. Escuchó los martillos que golpeaban el hierro y se percató de que producían una variada armonía de reverberaciones entre sí, excepto una combinación. Todo esto le llevó al descubrimiento de las escalas musicales.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Véase R. Calasso, *El cazador celeste*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona: Anagrama, p. 209.

<sup>41</sup> Con relación a “Cómo descubrió Pitágoras la armonía y las proporciones armónicas, mediante qué método y cómo transmitió a sus discípulos todo su saber sobre estos

Pitágoras, pues, al parecer, no sólo era un agudo observador de la naturaleza, sino que, sobre todo, sabía *escuchar*. Su actuar se basaba no sólo en el dogma y la costumbre, sino en la investigación y la experimentación que luego en el campo de las ciencias pasará a llamarse “método empírico”. Como hemos dicho, había sido alumno de los *physikoi* jónicos y, pese a ser considerado un místico o mago, adivino, médico e incluso chamán, valoraba el intelecto y la libertad de pensamiento.

Pitágoras fue, pues, una figura ambigua y controvertida, sabio, científico, sacerdote y político al que se reivindicó también como el primer filósofo itálico o de la Magna Grecia, al lado de las burlas o críticas mordaces de las que también fue objeto.<sup>42</sup>

Dio forma a la teoría de la armonía de las esferas y los astros y, en su tiempo fue admirado –insistimos– por su teoría del alma inmortal; por la enseñanza de los ritos y sacrificios traídos de Egipto para cuidar el alma; y por su peculiar modo de relacionarse con la naturaleza. Todo esto lo hacía a los ojos de sus contemporáneos una especie de ser divino,

---

asuntos”, véase Jámblico de Calcis, *Sobre la vida pitagórica*, especialmente, párrafos 115-121, en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, pp. 295-298.

<sup>42</sup> Diógenes Laercio en su *Vida de Pitágoras*, párrafo 1, dice que la filosofía en Italia la comenzó Pitágoras (en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 209). Pero, por otra parte, párrafo 6, señala que Heráclito, por ejemplo, le atribuía un “saber engañoso”: “Pitágoras, hijo de Mnesarco practicó la investigación más que ninguno de los hombres y tras de seleccionar de entre escritos ajenos se procuró su propia sabiduría, una gran erudición y un cierto saber engañoso”. Engañoso a menudo se traduce también como charlatán. Así también, otros le criticaban que practicara la magia y otros más se burlaban de sus hábitos alimentarios. Véanse del mismo Diógenes, párrafos 36, 37 y 38, en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, pp. 211 y 221-222. Con relación a la crítica de Heráclito a Pitágoras, puede consultarse Carl Huffman, “La crítica de Heráclito a la investigación de Pitágoras en el fragmento 129”, en Enrique Hülsz Piccone (ed.), *Nuevos ensayos sobre Heráclito. Actas del Segundo Symposium Heracliteum*, FFYL / DGAPA-UNAM, 2009, pp. 193-223. A través de un análisis filológico, se trata aquí de las razones por las que quizá Heráclito condenaba la filosofía de Pitágoras, relacionadas entre otras cosas con que pasaba “el saber general” como si fuera propio; además de querer distinguir la forma de exposición de su filosofía, a través de máximas breves, de las del propio Pitágoras. Véase también, Christoph Riedweg, *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence*, trad. de Steven Rendall, Ithaca: Cornell University Press, 2005.

descendiente de los dioses, guía y “el más sabio de todos los hombres” (Jámblico), mediador sapiencial entre la comunidad humana y lo divino; y capaz tanto de sanar como de hablar con los animales.<sup>43</sup> La ciudad griega de Crotona en el sur de Italia, donde se agruparon sus adeptos, alrededor del 530 a. C., fue el ámbito elegido para poner cotidianamente en práctica sus ideales de vida.<sup>44</sup>

## LAS MUSAS Y LA LIRA

### 7

La lira fue el instrumento de célebres músicos divinos como Orfeo o Lino (a quien igual se le atribuye su invención),<sup>45</sup> pero también de músicos y cantores terrenos que dieron nombre a la “poesía lírica”. La afinación de sus cuerdas llegó a representar la armonía de las esferas, con propiedades curativas y capaz de disipar la melancolía. Cuenta Eratóstenes (ca. 285/280-194 a. C.) en su *Mitología del firmamento* que la constelación Lira fue colocada en el cielo por Zeus a petición de las Musas, luego de que Dioniso mandara a sus seguidoras, las Ménades, a matar a Orfeo, que había dejado de honrarlo para dirigir sus cantos a Apolo. Las Musas se apiadaron de Orfeo y le dieron sepultura en Libetra y, como no sabían a quién asignar la lira, le pidieron a Zeus que la colocara en el

<sup>43</sup> Porfirio de Tiro, en *Vida de Pitágoras*, párrafos 24 y 25, dice que hablaba con los animales y que recibía a través de ellos mensajes de los dioses. Jámblico, por su parte, en *Sobre la vida pitagórica*, párrafo 108, comenta que “los hacía entrar en razón [...] educándolos con palabras y hechos, pero no educándolos mediante castigos”. Pensaba que el alma de un hombre podía encarnar en un animal. Creía que los animales eran de la misma naturaleza que los hombres y que ambos estaban unidos como en una hermandad; en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, pp. 234-235 y 292.

<sup>44</sup> Diógenes Laercio, *Vida de Pitágoras*, párrafo 3, dice que sus discípulos ascendían a trescientos, que su administración era excelente y que parecían casi una aristocracia; en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 210.

<sup>45</sup> Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, *op. cit.* p. 956.

firmamento, como recuerdo del poeta y de ellas mismas. La nobleza de su sonido –para Pitágoras– estaba fuera de toda duda. Arístides Quintiliano (siglos II o III d. C.), en *Sobre la música*, resume: “los instrumentos que se armonizan mediante nervios [cuerdas] guardan alguna semejanza con la región del cosmos y la parte de la naturaleza anímica etérea, seca y simple”, al margen del aire húmedo que altera su estado; en contraste, los instrumentos de viento guardan semejanza con la región del cosmos y la parte de la naturaleza anímica ventosa, más húmeda, cambiante y que “afeminan en exceso el oído”. Pitágoras comparaba el acorde alma-cuerpo con un *instrumento* bien constituido y afinado. Así, más tarde, diría Plotino (205-270 d. C.) que “cuando el cuerpo no está constituido debidamente, para que el alma realice la acción que le solicita es como cuando la lira no está debidamente afinada para recibir el tono exacto de la melodía” y emitir los sonidos con cadencia.

Para los órficos, los pitagóricos y el mismo Platón, la música fue un ámbito privilegiado de educación en la belleza o en *la naturaleza como armonía de las esferas*. La diferencia principal entre Pitágoras y los seguidores de Zoroastro, como luego de las religiones monoteístas, específicamente el cristianismo, era la convicción de que el cosmos era una bella armonía. Pese a que nuestro sistema solar pudiera ser destruido, el cosmos seguiría repitiendo sus mismos modelos armónicos *ad infinitum*. Muy acertadamente, me parece, anota Gorman: “Esta creencia en la belleza, en el éxtasis estético de la mente helénica, salvó a Pitágoras de ser religioso en el sentido oriental”.<sup>46</sup> Incuestionablemente más cercano a la singularidad egipcia que sedujo al universo griego.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> El zoroastrismo, basado en el dualismo y la lucha del bien contra el mal, despreciaba la belleza visible y estaba muy alejado de la música cósmica de las estrellas y de los planetas, “logro único de Pitágoras”, como dice Gorman (*Pitágoras, op. cit.*, p. 77). Los gnósticos soñaban el día en que el planeta sería destruido y un nuevo cielo descendería a la Tierra, idea muy semejante a la del Apocalipsis cristiano. Por el contrario, para Pitágoras y así también para el posterior neoplatonismo, el mal no era absoluto y, en último término, apuntaba también a la armonía y la belleza.

<sup>47</sup> En Egipto, dice Platón, “las melodías conservadas hasta hoy son obras de Isis”. Así, la diosa sirve de baluarte contra toda novedad. Atenas por el contrario en su “bús-

## CANTA EL COSMOS

## 8

La naturaleza (*physis*) fue, pues, en el siglo VI-V a. C., uno de los principales objetos de reflexión del pensamiento griego. Por naturaleza se entiende la materia animada del universo en el que se habita. La índole de sus interrogantes versó acerca de cómo fue conformada la desbordante *physis*, cuál fue su origen, hacia dónde se orienta, qué rige su existencia. La comprensión de todos estos aspectos llevó a los filósofos jonios (*physikoi*) a tratar de conocer la naturaleza por la vía del pensamiento y la razón y ya no de manera apodíctica, como parecía imponer el anterior pensamiento mítico.<sup>48</sup> Todas las condiciones estuvieron dadas en Grecia para el surgimiento de la *filosofía*, la ciencia de las cosas “divinas y puras”, según Pitágoras, en búsqueda de la clave cosmizadora de la diversidad universal.<sup>49</sup> El genio de Platón, en el *Timeo*, logró darle plena expresión y profundidad. A través de su nuevo discurso filosófico *mítico-racional*, *Timeo* reviste a la naturaleza de una aureola de belleza mágica, de símbolos audibles y visibles, de dioses y del número, para dar cuenta de un orden geométrico matemático y musical que honra la herencia de Pitágoras.

¿Existe algo que podamos llamar música de las esferas? ¿Otra música que da razón de ser a la música audible? Esta pregunta, aunque para una mentalidad racional y desacralizada parezca absurda, ha acompañado a filósofos, astrónomos y científicos desde hace más de 2000 años; y, de hecho, está presente desde el Paleolítico, donde existía ya el interés por relacionar música y cosmos a través de los sonidos del entrecocar de las piedras (verdaderos objetos sagrados en las primeras edades del

---

queda de placer y dolor” constantemente intenta “un nuevo tipo de música”. Véanse las interesantes observaciones al respecto en R. Calasso, *op. cit.*, p. 336.

<sup>48</sup> Descubrir la verdad, para Platón, es la tarea de la filosofía, la misión del filósofo.

<sup>49</sup> Véase Jámblico, *Sobre la vida pitagórica*, parágrafo 59, en D. Hernández de la Fuente, *op. cit.*, p. 270.

hombre), el sonido del viento o el caer de las gotas de agua.<sup>50</sup> Desde Pitágoras hasta Kepler (1571-1650) que, además de escribir *Harmonices mundi*, compuso seis melodías musicales, cada una correspondiente a un planeta diferente, en la música todo queda dicho. Fieles a lo indecible, la voz (el llanto y el gemido del alma, podemos decir también con María Zambrano) antes de articularse en palabra fue modelada por el número.

Así pues, pese a los esfuerzos de la racionalidad científico-técnica moderna por reducir violentamente la naturaleza a mero material inerte de experimentación controlable y explotación de recursos, desafiando ya las reservas de Aristóteles respecto a que los planetas no producen sonidos en sus revoluciones, en el reino del conocimiento imaginativo los sonidos de la lira de Orfeo en las constelaciones celestes siguen vibrando en la materia cósmica hasta el día de hoy. A finales del siglo xx, la misma NASA seguía empeñada en conseguir grabar y reproducir, por medio de las sondas Voyager I y II, los sonidos del espacio. Y, por lo demás, es sintomático, y no quisiéramos dejar de señalarlo, que, más de veinte siglos después de Pitágoras, William Herschel (1738-1822), el descubridor del planeta Urano, además de muchos otros objetos celestes, haya sido, además de astrónomo, compositor y oboísta.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Como anota Joselyn Godwin, gran conocedor de la tradición pitagórica (“La cadena áurea de Orfeo”, Madrid: Siruela, 2009, p. 17), “En cierto sentido, nuestra civilización se ha hecho tan pitagórica que la ligazón entre notas y números resulta hoy un lugar común”. Todos sabemos, por ejemplo, que las notas son causadas por las vibraciones del aire según un mayor o menor número de ellas por segundo, e incluso muchos músicos se aprenden las series armónicas como simples proporciones aritméticas entre sus componentes.

<sup>51</sup> Herschel mismo fabricaba sus instrumentos de trabajo, entre ellos un prodigioso telescopio que le permitió incursionar en el cielo estrellado. Véase el fascinante desarrollo de su descubrimiento y de la personalidad de Herschel y de su hermana Caroline, por lo demás talentosa astrónoma e inicialmente también cantante, en Richard Holmes, *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*, trad. de Miguel Martínez-Lage y Cristina Núñez Pereira, Madrid: Turner, 2012.

# Platón.

## La *physis* como arte divino

“A LOS SESENTA, LA EDAD YA PIDE REMANSO”.

LA *PHYSIS*, SEGÚN PLATÓN

1

Es probable que Platón (427-347 a. C.) pasara los sesenta cuando decidió escribir el *Timeo*. Esta obra fue proyectada originalmente como formando parte de una trilogía que Platón no llegaría a completar.<sup>1</sup> El *Timeo* es un diálogo escrito hacia el ocaso de su vida, como una necesidad quizá que se acentuaba con los años.<sup>2</sup> En la mayoría de las traducciones que nos han llegado sobre este diálogo a fin de abreviar su

<sup>1</sup> Platón se propone abordar en el *Timeo* (358-356 a. C.) un diálogo cosmológico sobre los orígenes. Este diálogo debía ser completado con *Critias* (probablemente nombre de su abuelo), que debía hablar de la historia antigua de Atenas como ciudad ideal, y el *Hermócrates*, que debía hablar sobre la ciudad futura. Véase A. Alegre Gorri, “Estudio introductorio”, en Platón, *Diálogos*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Gredos, 2011, p. LVIII, n. 83.

<sup>2</sup> Su larga vida dio a Platón la posibilidad de reflexionar hacia su final sobre el gran tema de la teleología de la naturaleza del universo. Dice Platón: “Así, la muerte que se produce por enfermedad o heridas es dolorosa y violenta, pero la que llega al fin de manera natural con la edad es la menos penosa de las muertes y sucede más con placer que con dolor” (*Timeo*, en *Diálogos*, introducción y traducción de Francisco Lisi, Madrid: Gredos, 2011, p. 130). Véanse también las interesantes reflexiones de nuestro filósofo sobre el suicidio en su *Fedón*. Por otra parte, quiero aclarar que, aunque se mencionan aquí diferentes traducciones del *Timeo*, en este ensayo trabajamos con la de F. Lisi.

contenido leemos: “De la Naturaleza”.<sup>3</sup> Pero, ¿qué nos dice realmente este diálogo al respecto? ¿Qué entiende Platón por “naturaleza” y cómo entendemos nosotros este concepto hoy en día?

Cuando Platón se refiere a la naturaleza, en realidad, anota el maestro Carlos García Gual, habla del *cosmos*, es decir, del cosmos como orden opuesto al caos. El término *physis* con el que, en apariencia, los griegos del siglo VI a. C. se refieren a “la naturaleza” alude a la cuestión planteada por los primeros filósofos respecto a los fundamentos del universo, de la totalidad de la realidad existente, su origen, causa y materia. ¿Cómo llega a ser el Ser? ¿De dónde vienen las cosas? ¿Cómo nacen y crecen? La palabra *φύσις* (*physis*), de hecho, proviene de *φύεσθαι* (*phyein*), “nacer”, “crecer”, y, sin aludir directamente a ello, se refiere también al morir, a los límites de la vida. Respecto a la pregunta sobre el origen, los “fisiólogos” de Jonia, es decir los presocráticos, buscaron, bajo ese nombre (*physis*), lo que Aristóteles llamará “el primer elemento inmanente del que proviene lo que crece” (*Metafísica*, Δ, 4, 1014b 17-18). Unos dirán el fuego (Heráclito), otros dirán el aire (Anaxímenes y Diógenes), la tierra o el agua y la humedad (Tales).<sup>4</sup> Lo importante –más que el elemento– es el esfuerzo por reducir la pluralidad indefinida de las cosas a un principio (*arché*, *arkhé* o *arjé*, del griego *ἀρχή*, “origen”), a un pequeño número de principios simples o, al menos, homogéneos. Estos principios no permiten tanto clasificar u ordenar las cosas como dar cuenta de la génesis que las hizo lo que son. Su ser es en lo que se ha convertido; de esta manera, hay una infinidad de seres para un pequeño número de principios. *Physis* expresa precisamente esta tensión entre la multiplicidad de seres y la relativa simplicidad del

<sup>3</sup> Según anota Zamora Calvo, desde el siglo IX d. C., la edición de los manuscritos medievales de Platón llevan un título y uno o dos subtítulos. El título corresponde al nombre del interlocutor principal. El primer subtítulo, al tema (*skopós*) y el segundo al carácter o la orientación filosófica. Véase Platón, *Timeo*, trad. de José María Zamora Calvo, notas y anexos de Luc Brisson, Madrid: Abada, 2010, p. 377.

<sup>4</sup> Para Empédocles, estos cuatro elementos juntos. Anaximandro lo llamó el Infinito, Parménides el Uno y los atomistas (Leucipo y Demócrito) dividen este elemento primitivo en una infinidad de átomos.

fondo primitivo unitario del que provienen. Pues, para los primeros filósofos, todo estaba lleno de dioses, detrás de los cuales identificaban una cierta fuerza o energía que daba impulso a su creación.

A decir de Aristóteles, el *Timeo* es en realidad una cosmogonía. Lo que no es un desacierto. Hay quien comenta que en realidad Platón quería ser un Hesíodo o un Homero, fundador de grandes mitos o ejemplares relatos (*paideía*) en los que se educaban los griegos.<sup>5</sup> También hay quien afirma que Platón hubiera querido ser un autor de tragedias, lo que nos habla del alto grado literario que advertimos en su filosofía. Si bien, para otros, este rasgo revela sus celos por los trágicos, lo que da cuenta asimismo de la problemática personalidad de nuestro filósofo y, no menos, del complejo ambiente político y social de su época, que había condenado a Sócrates, “el más sabio de los hombres”, a la cicutu y, ya antes, incendiado la escuela de Pitágoras en Crotona.

El tema central del *Timeo* es, pues, el cosmos, su origen, su ordenamiento, su devenir. Algo que lejos estamos en el mundo moderno de llamar “naturaleza”, término al que más bien entendemos como medio ambiente, especulación de suelos, fuente de extracción y explotación de recursos inagotables o productora de desastres. Pero que, en el caso de Platón, se refiere a la materialidad *viva* y que filosófica y científicamente puede ser en parte conocida. Ésta es su propuesta, en tanto que, para Platón, el único mal verdadero es la ignorancia.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> La palabra “educación” tiene, entre los griegos, un significado de “formación”, más cercano a la palabra *Bildung* en alemán. La *paideía* (παιδεία, “educación” o “formación”) y, a su vez, παῖς, país, “niño”) se refiere al “proceso de crianza de los niños”, entendida como la transmisión de valores (saber ser) y saberes técnicos (saber hacer) inherentes a la sociedad. Al respecto, el maestro Carlos García Gual nos hace notar, por ejemplo, que, para Jasón y la tradición clásica, Medea, la maga, era bárbara porque desconocía los mitos antiguos, por ello no sabía que Teseo abandonó a Ariadna. Si hubiese conocido su historia, habría estado más prevenida. Así pues, para los griegos, un ser civilizado es el que conoce los mitos de su tradición.

<sup>6</sup> Véase *Protágoras o de los sofistas*, en Platón, *Diálogos*, p. 130. Para Platón, el conocimiento es sinónimo de sabiduría, que no es un atributo natural de los hombres. Antes bien, “El hombre de bien tan pronto es malo, tan pronto es bueno” (*idem*).

Este diálogo de Platón, de hecho, nos parece, culmina sus esfuerzos por pensar física y científicamente el *cosmos* (κόσμος) como algo ordenado, de manera que es posible también concebirlo como un modelo de desarrollo espiritual (o anímico). La *physis* de la que habla Platón, pensamos, da pie a ambos desarrollos, tanto en un sentido biológico como profundo o no manifiesto,<sup>7</sup> inherentes a todo lo que ha sido creado en el universo. Así pues, podemos decir que, en el pensamiento de Platón expresado en el *Timeo*, tampoco parece haber escisión entre mito y ciencia. De lo que se trata es de dar cuenta del devenir del cosmos: un devenir espontáneo, al mismo tiempo que regulado por una especie de necesidad interna y oculta, pero no accidental. *Physis* designa la naturaleza profunda de una cosa, lo que la hace existir, lo que la constituye como tal y, al mismo tiempo, lo que la mantiene a través de sus variaciones, es decir, su esencia o sustancia.

La creación es obra de una especie de artesano divino que, al orientar su producción acorde al modelo ideal, la realiza como *obra de arte*.

#### *TIMEO*. SOBRE EL ORIGEN DE LA CREACIÓN

##### 2

Francisco de P. Samaranch, en su preámbulo al *Timeo*, asegura que es uno de los diálogos más representativos del platonismo. Aristóteles, los estoicos, Epicuro, Plutarco, así como los sabios cristianos, árabes y judíos “veneraron este texto casi lo mismo que los textos canónicos”.<sup>8</sup> Los autores medievales lo conocieron a través de la traducción latina de Calcidio en el siglo VI. La escuela de Chartres, en la Edad Media,

<sup>7</sup> A tenor del famoso aforismo de Heráclito, “a la *physis* le gusta esconderse” (fragmento 123).

<sup>8</sup> Francisco de P. Samaranch, traducción del griego, preámbulo y notas al *Timeo o de la Naturaleza*, en Platón, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972, p. 1105.

intentó conciliar la cosmogonía del *Timeo* con los textos del Génesis sobre la creación. En el siglo xvii, filólogos, matemáticos y astrónomos se esforzaban por penetrar el misterio del *alma del mundo* y, aún hoy, cuando nos planteamos la cuestión de *la naturaleza como obra de arte* nos remontamos a la escuela de Platón.

De acuerdo con Samaranch, si comparamos el *Timeo* con el *Fedón* o el *Banquete*, literariamente, se trata de un diálogo menor. Es un diálogo oscuro, dice, o que parece esconder una suerte de mística oculta o sabiduría misteriosa en relación con los iniciados en el pitagorismo. Sobre todo, pensamos, es como si Platón quisiera ofrecer una *summa* definitiva de su pensamiento filosófico, una composición que muestre la estructura o los fundamentos del cosmos; aunque el diálogo está dirigido a gentes ilustradas, éstas no han roto con la tradición mítica. A medida que pasan los años, pareciera como si su autor quisiera dejar asentado con urgencia qué es lo que sustenta el cosmos desde su teoría del ser; qué es lo que hay que aprender y enseñar para actuar de manera virtuosa; mostrando así el porqué de la *filosofía* o la necesidad de un nuevo camino de pensamiento. El propósito del *Timeo* no es sólo presentar los resultados de sus investigaciones físicas y matemáticas sobre la estructura del universo, sino al mismo tiempo *orientar* o dar sólido sustento a la polis (microcosmos), con base en el desarrollo del universal modelo ideal (macrocosmos). El resultado será la exposición de una peculiar narración mítico-ilustrada sobre el origen y devenir del universo. Ejemplo de esta bella y paradójica combinatoria de mito y ciencia en la conformación del cosmos platónico es el siguiente párrafo del *Timeo*:

Cuando su padre y progenitor vio que el universo se movía y vivía como imagen generada de los dioses eternos, se alegró y feliz, tomó la decisión de hacerlo todavía más semejante al modelo. Entonces, como éste es un ser viviente eterno, intentó que este mundo lo fuera también en lo posible. Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que

permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo.

[...] el tiempo imita la eternidad y gira según el número.<sup>9</sup>

Los participantes en el diálogo deciden dar la palabra a Timeo. No parece necesaria ninguna presentación; para todos los presentes parece ser obvia la filiación de Timeo al pitagorismo —que tenemos que entender ya como un movimiento filosófico, religioso y científico promotor de un conjunto de conocimientos racionales, lógico-matemáticos y ontológicos sobre la configuración del cosmos—. “¡Timeo!”, dicen, porque es quien más se ha ocupado en conocer “la naturaleza del universo” y “la naturaleza de los hombres”, quien más conoce de astronomía, por lo que puede hablar del origen de la creación del mundo.<sup>10</sup> El diálogo entonces debería llamarse *Timeo o del origen del cosmos*, pues tratará de cómo nació el cosmos, de si es o no generado, de cómo ha sido compuesto o estructurado. Platón-Timeo, a mi parecer, nos expone aquí un pensamiento en tensión y al mismo tiempo sintético, es decir, que intenta integrar la polaridad metafísica entre Parménides y Heráclito, dos de sus precursores más admirados y respetados por él mismo: Ser y Devenir, lo Uno y lo Múltiple, la Permanencia y el Cambio, el Azar y la Necesidad. Pregunta Timeo: *¿Qué es lo que siempre deviene y qué, lo que deviene continuamente, pero nunca es?*<sup>11</sup>

Por una parte, la filosofía surge como la *contemplación* de lo inmutable sólo aprehensible a través de la razón, logos o inteligencia; por otra, antes que ser presentido como verdad absoluta, es explicado a través de un relato probable y, más que comprobable, “verosímil”. Antes de emprender su tarea, como ya lo hacía Pitágoras, que no marginó como Platón a las mujeres de su sociedad de adeptos, Timeo invoca a los dioses para pedirles que su discurso sea adecuado, comprensible a los que

<sup>9</sup>Todas las citas del *Timeo* que haremos aquí, como hemos dicho en la nota 2, están tomadas de la traducción de Francisco Lisi (Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 2011), pp. 66-67.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>11</sup> *Idem.*

lo escuchan, fácil y claro de expresar en su función de narrador. Mito y rito no estaban separados. Así que, según la costumbre, y de acuerdo con Sócrates, dice Timeo: “También nosotros, que vamos a hacer un discurso acerca del universo, cómo nació y si es o no generado [...] Debemos invocar a los dioses y diosas y pedirles que nuestra exposición sea adecuada”.<sup>12</sup>

*KATÀ PHÝSIN*: “EN CONCORDANCIA CON LA NATURALEZA”

3

Una primera lectura del *Timeo* de Platón nos plantea, desde nuestra actual perspectiva, diversas preguntas. Por qué esa insistencia de Platón en hablar de la naturaleza o del cosmos como orden, por qué recurrir al mito para intentar establecer las bases de una “ciencia” sobre el universo como un todo matemáticamente ordenado. Por qué, tratándose de un discurso que intenta ser filosófico-científico, invocar a las divinidades para que lleven a buen término la narración.

Si bien este diálogo nos interesa a fin de comprender la concepción de Platón sobre la naturaleza o el cosmos, es claro que esta cuestión se relaciona decisivamente con un modo de pensar la vida; se inserta en un contexto inestable de grandes transformaciones y conflictos bélicos y se halla en relación con el pensamiento y los álgidos debates sociales y políticos de su época. Una de las primeras influencias que al parecer impregnan la obra de Platón es el pensamiento de los llamados Siete Sabios y, como hemos dicho, de los poetas Homero y Hesíodo. Pero así también el debate con los sofistas, que tendrá un alcance mayor.<sup>13</sup> Diversos autores –Lenoble, Zambrano, el mismo Zamora Calvo– al hablar de Platón advierten estas influencias en las que, si bien no podemos

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Platón escribe su diálogo el *Sofista*, muy probablemente, en el mismo periodo que el *Timeo*.

detenernos ahora en detalle, tampoco podemos dejar de mencionar. A fin de abreviar, en primer lugar, la herencia decisiva de los Siete Sabios baste un párrafo del ya citado filólogo Carlos García Gual que de manera sencilla nos envuelve en su atmósfera epocal:

Aun cuando la leyenda los canonizó como figuras fabulosas, los Siete Sabios proceden de una época histórica precisa. Todos ellos alcanzaron su madurez —su *akmé* o “florecimiento”— en los comienzos del siglo VI a. C. Todos ellos pudieron presenciar, desde diversas ciudades helénicas, el eclipse solar pronosticado por Tales (el 28 de mayo del 585, según nuestro calendario). Aparecieron en distintas ciudades, todas prestigiosas entonces: Tales era de Mileto, Bías de Priene, Pítaco de Mitilene, Cleóbulo de Lindos (habitantes, pues, de la zona costera de Asia Menor, colonizada por jonios y eolios); Solón era de Atenas, Quilón de Esparta y Periandro de Corinto (es decir, de tres famosas *póleis* de la Grecia peninsular). Según la leyenda, los sabios trabaron pronto relaciones de amistad, y se escribieron cartas y se reunieron en algún “banquete” a charlar, en Delfos, en Sardes o en Corinto. Por debajo de esa ficción curiosa late algo significativo: estos personajes representan un tipo de ciudadanos que traspasan su entorno local y se perfilan como portavoces de un espíritu panhelénico.<sup>14</sup>

A decir de García Gual, los Siete Sabios, pese a sus diferencias, ciudades de origen, geografía y tradiciones, se esforzaron en cultivar el *diálogo*, algo que parece perdido en nuestra época, el arte de conversar. Platón, sin embargo, se empeña en seguir cultivándolo, a tal grado que su filosofía se despliega en forma de diálogos y no adquiere la modalidad de tratado sistemático, por la que sí optará Aristóteles. Los llamados sabios eran figuras de un tiempo bien marcado en el progreso de la civilización antigua, el de la emergencia de la inteligencia política con la organización de las *póleis* en su marco institucional y legal. Se trata de un momento de crisis de valores y convulsiones económicas y sociales profundas, pero también del que surge un nuevo orden que postula la *fé*

<sup>14</sup> Carlos García Gual, *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid: Alianza, 2018, p. 4.

en el logos (λόγος)<sup>15</sup> como medio para entender el *kósmos*. Así pues, se advierten también, diversos cambios significativos de valores:

El valer de un hombre se cotiza ya mediante un patrón lejano al de la época heroica y aristocrática en esta sociedad, arcaica, pero progresista. La “sabiduría” en su praxis cívica es un arma para el medro y el enriquecimiento en estas comunidades abiertas a las técnicas y a las nuevas ideas, con afán comercial y gusto por el lucro y el progreso. El sabio es el que domina una técnica, el que profesa la excelencia de un arte, como dirá Aristóteles (*sophía... aretè tēs téchnēs*, E. N. 1141a 12), y también el político que sabe manejar los asuntos de la *polis* con arte y sagacidad en un trato civilizado. Los sabios son útiles para la economía de las ciudades, como proclama Jenófanes en un famoso poema, reclamando para los sabios –y para sí mismo– honores públicos como los que reciben, con menores méritos, los atletas victoriosos en los grandes juegos. La actuación de los sabios, dice Jenófanes, “contribuye a engrosar los tesoros del pueblo”. Es una buena razón para reclamar un buen pago.<sup>16</sup>

En un tiempo en el que lo intelectual no se disocia de lo político, los Siete Sabios son maestros de una ética cívica, legisladores y constructores del orden social. No tanto profesionales especializados de la filosofía como hoy la entendemos, antes que teóricos eran hombres de acción, de Estado; la sabiduría, para ellos mismos, consistía en saber evaluar las mejores decisiones para el bienestar de las *póleis*. El comportamiento de los hombres, la “buena o mala conducta” –a diferencia de las sociedades regidas por el mito– no se recompensa ni se relaciona con la iniciación, sino que ahora se juzga con base en las leyes (*nomos*) establecidas por los propios hombres. Todas estas ideas flotan en el ambiente y están en la cabeza de Platón al momento de perfilar el trazado del universo por el demiurgo. De alguna manera, podríamos decir que Platón se inserta en

<sup>15</sup> Palabra o discurso meditado, reflexionado. En Heráclito, alude al “decir”, a la “palabra” sensible del maestro. Sin embargo, no a la razón que gobierna todas las cosas. Este sentido último de la razón organizadora se afirma a partir de Platón.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 6.

una época que no tiene ya tan presente el temor a Dios como el “respeto de la opinión pública”, que dirime públicamente. El sabio no se valora ya tanto por su saber de las cosas ocultas como por un saber práctico y útil. La *sophía* que calificaba a los siete famosos, que gozaban de un popular prestigio, estaba al servicio de sus ciudades.<sup>17</sup> Sin embargo, el peso de su valor tendería a disminuir, a medida que fue complejizándose la organización del medio urbano.

Carlos García Gual insiste en que cuando Jenófanes (580-476 a. C.) habla de “nuestra sabiduría” (fragmento 2, 12-14) y Heráclito (535-470 a. C.) de la sabiduría como virtud suprema (en su fragmento 112), practicarla, o en otras palabras “decir la verdad y actuar en concordancia”, iba resultando cada vez más difícil. Más bien, como pensaba Heráclito, la verdad debía buscarse por debajo de las apariencias falseadoras y ser desvelada arduamente por el logos, “sagaz intérprete del sentido críptico”.<sup>18</sup>

En una atmósfera social y política que, a medida que crece la polis, no parece sino hacerse de más difícil realización, Platón pareciera querer restaurar lo que va olvidándose: “la sabiduría consiste en decir la verdad y en obrar según la naturaleza, conformándose a ella” (Heráclito). “Seguir la naturaleza” era el precepto fundamental del pensamiento presocrático sin excepción, incluso como hemos mencionado si se diferiría en el contenido que se debería dar a este requisito (tierra, agua, aire, fuego).

La labor del filósofo, del amante o aspirante a la sabiduría que se halla siempre lejos de poseer, será en consecuencia, instruir a los hombres en el conocimiento de la verdad sin olvidarse del ser.<sup>19</sup> Fijar esta tarea, para Platón, era a todas luces imprescindible: escribir el *Timeo* era para

<sup>17</sup> Para un acercamiento al significado de *sophía* según épocas y contextos culturales, véase Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Madrid: Gredos, 1985.

<sup>18</sup> Carlos García Gual, *Los siete sabios...*, *op. cit.*, pp. 13-15.

<sup>19</sup> Heidegger dirá que el hombre sumergido en la existencia cotidiana conoce el ente y olvida el ser. Véase P. Hadot, *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, trad. María Cucurella Miquel, Barcelona: Alpha Decay, 2015, p. 383.

él una necesidad. El filósofo aparece, en este sentido, como un buen maestro de la *areté* o excelencia en el pensar, y del deseo de actuar *katà phýsin*: “en concordancia con la naturaleza”.

#### LA CONSAGRACIÓN DEL *TÍMEO* A LAS MUSAS

#### 4

Platón es heredero de los sabios griegos y, como hemos dicho, admira a los grandes poetas. Los mitos guardan el saber tradicional, los poetas son los encargados de transmitirlo y los filósofos se encargarán de su discernimiento intelectual. Grecia era un lugar abierto al Egeo, de muchos intercambios comerciales y, por supuesto, de ideas. Al inicio del *Timeo*, Sócrates dice: “¡Ay!, Solón, Solón, ¡los griegos serán siempre niños! [...] Todos tenéis alma de jóvenes, sin creencias antiguas transmitidas por una larga tradición y carecéis de conocimientos encanecidos por el tiempo”.<sup>20</sup> Pobre en tradición, comparada con Egipto o Persia, Platón hará de la limitación de la civilización griega su grandeza.

Ambas influencias, tanto la de los sabios como la de los poetas, están, pues, como trasfondo del *Timeo*, impregnan la atmósfera social, el conocimiento y la valoración del mito. Al revés de la lectura parcial de Platón como racionalista, debemos notar –al menos en este diálogo como en varios momentos cruciales a lo largo de toda su obra– el aprecio del filósofo por la discursividad fantástica del mito, al que recurre tanto por su fuerza persuasiva, grata e incluso catártica, como capaz de alumbrar dimensiones que escapan al mero razonamiento lógico.

En la sociedad griega, los encargados de transmitir los mitos eran los poetas, maestros del saber inspirado por las Musas a las que invocaban en sus cantos. Los poetas, y no los sacerdotes, fueron los educadores más significativos del pueblo griego. Era costumbre consagrar una obra

<sup>20</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, p. 47.

o actividad a un dios. Cuando Platón fundó su academia, la dedicó a las Musas, deidades protectoras del pensamiento y las artes, de la palabra y el canto.<sup>21</sup> Nos vemos obligados a volver a citar a García Gual:

“Profeta de las musas”, como Homero y Hesíodo, el poeta proclama una verdad eterna e inspirada por la divinidad, o bien, como en el caso de los trágicos, propone su visión trágica sobre la condición humana [...].

Es el intérprete del mensaje que le inspiran las musas; no un adivino, sino un “profeta” en el sentido griego del vocablo *prophétes*, el que da expresión métrica a los dictados de las diosas o de Apolo.<sup>22</sup>

Además, y no debemos dejar de advertirlo, los griegos son de origen indoeuropeo, migrantes que vinieron a asentarse sobre una cultura a la que sometieron, en el mejor de los casos, adaptándola a su visión guerrera y mezclándose con los cultos de las deidades autóctonas de carácter específicamente matricial. La cultura griega no poseyó un “libro sagrado” en el sentido que tiene la Biblia para la religión judeocristiana o el Corán para los islámicos.<sup>23</sup> Sus poetas mayores son hombres que invocan a las Musas, hijas de Zeus y Mnemósine, personificación de la memoria divina. Sabemos que hubo una cultura anterior en la zona, para ese momento prácticamente negada y destronada.<sup>24</sup> Sin embargo, algunos de sus cultos y tradiciones se mantienen latentes. Sócrates, en el *Timeo*, quiere ligar su discurso con los vestigios de la tradición más

<sup>21</sup> Leemos en el *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (Barcelona: Acantilado, 2012, p. 1107) de Ramón Andrés que muy especialmente protegían a los músicos, rapsodas y poetas, aunque también a todo el que desempeñara una actividad intelectual “que debía ser gobernada y distinguida por el equilibrio”, cualidad muy apreciada por Platón.

<sup>22</sup> García Gual, *Los siete sabios...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>23</sup> Véase David García Pérez, “Aspectos del pensamiento religioso de los griegos antiguos”, en Blanca Solares (ed.), *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*, México: IIA / FCPYS-UNAM / Itaca, 2018, pp. 231-246.

<sup>24</sup> Para una mirada a ese proceso, véase el capítulo III, “La influencia indoeuropea”, de Joseph Campbell, *Diosas. Misterios de lo divino femenino*, trad. de Cristina Serna, Girona: Atalanta, 2017, pp. 111-130.

antigua y, así, al inicio de su discurso evoca a Neith, diosa-madre de la sabiduría de la que se dice que estuvo actuante en la creación del cosmos y a la que estaba consagrado el templo de Sais, en Egipto; asociada entre los griegos con Atenea y, más tarde, entre los romanos, con Diana, a la que asimismo tanto honrarán en el siglo XVIII los románticos alemanes.<sup>25</sup>

## PLATÓN, EL PESIMISTA

### 5

Como sabemos, Platón vivió en la Grecia ilustrada del siglo V a. C. La palabra *mythos* en los textos homéricos aludía a “palabra, discurso, relato, narración, fábula o cuento”. Más tarde, pasó a designar “relato tradicional” o narración figurada y dramática; finalmente, tal y como hoy lo hacemos, es usada como ilusión falaz opuesta al discurso razonado, lógico o científico.<sup>26</sup> Platón aquí no desprecia al mito. No sólo aparece como un excelente narrador de mitos, sino como un auténtico inventor de historias fantásticas, las cuales no se oponen a la dimensión inteligente de la razón. Muy conscientemente usará al mito como elemento de persuasión y de comprensión espiritual a lo largo de su obra.<sup>27</sup> En el caso de un discurso como el *Timeo* –relato sobre el origen del mundo

<sup>25</sup> En el siglo XVIII, los románticos alemanes identifican el templo de Sais como lugar de culto de la diosa Isis. Novalis escribe *Los discípulos en Sais*; Goethe, el poema “Diana de Éfeso”.

<sup>26</sup> Carlos García Gual, *Mitos. Platón*, Madrid: Siruela, 1992, p. 10. En la búsqueda de la verdad podemos distinguir entonces: a los sacerdotes y a los poetas (1), a los sabios (2), a los filósofos (3) y los científicos actuales (4).

<sup>27</sup> En su introducción a los *Diálogos* de Platón, antes citada, A. Alegre Gorri explica el uso de los mitos –ya sea de la tradición o de su propia invención– para poder captar con inteligencia intuitiva el mundo de la *ideas* o arquetipos, al cual es imposible acceder sólo por la vía del conocimiento deductivo. Así, Platón recurre al *mythos* para la comprensión de las ideas o verdades noéticas.

que anuncia una cosmología, es decir, que nos remite a la investigación científica de su época sobre la organización matemática de la materia—, mito, ciencia y religión no son antagónicos como lo piensa el racionalismo moderno, sino, antes bien, se entretajan y se complementan.

Podemos entender al *Timeo* como una búsqueda mítica y epistémica a la vez del saber y de la razón divina sobre la vida y el mundo: de este mundo, el mundo presente, el de la incapacidad de los hombres para vivir juntos, según el creciente pesimismo de Platón. Todavía en su lecho de muerte, escribirá las *Leyes*. Pues el orden de la ley, dice Roberto Calasso, más tarde *law and order*, era la defensa última de Platón para diferenciar al hombre de los “animales más feroces”.<sup>28</sup>

El mito habla de la naturaleza como conjunto de fuerzas divinas entreveradas con el orden social, del espíritu con la materia, del alma con el cuerpo. Lo que crece no se distingue de lo que hace crecer. Habla de las fuerzas ocultas y esenciales de las cosas, de las fuerzas cósmicas y de las divinas, recoge las huellas de los primeros hechos heroicos que marcaron el mundo posterior. Es un “saber tradicional”, amparado por la autoridad de la costumbre, lo que quiere decir, como dice Raimon Panikkar, *apodíctico*; cuenta por qué el mundo es como es y “no está permitido seguir preguntando”.<sup>29</sup> Pero Platón pretende también fundar la filosofía, pertinaz en el interrogar. Lo suyo es el “amor a la verdad”, lo opuesto al dogma de los sacerdotes o el relativismo pragmático de cualquier embaucador o sofista. Como los presocráticos, usa la palabra *sophía* para designar un saber general y crítico frente a la tradición, basado en el logos —ahora una especie de “instancia científica”—, más allá del miedo, la aceptación de lo irrevocable, la ofuscación o la “ceguera del alma”. Es en ese sentido que la filosofía de Platón, si bien no lo rechaza

<sup>28</sup> R. Calasso, *El cazador celeste*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona: Anagrama, p. 254.

<sup>29</sup> R. Panikkar, “Sobre el sentido del mito”, en Yves Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, vol. v, *Las mitologías de Asia*, Barcelona: Destino, 2001, pp. 19-55.

totalmente, trata también de diferenciarse del mito y de la poesía; su postura distanciada no deja de ser paradójica y ambigua.

En uno de sus aspectos, *physis* es también la traducción filosófica de la noción popular de *moira* (μοῖρα), que designa la parte o la suerte, impartida a cada ser por un poder superior o divino, pero que a partir de ese momento se convierte en la ley interna de su existencia o, como se suele decir, de su destino. El mundo ha sido creado de manera perfecta, armónica, sabia y calculada; estos atributos impregnan el universo todo y sus partes. A diferencia de otros mitos cosmogónicos que refieren una falta primordial como origen de la creación, Platón no habla aquí de la intervención de algún dios para castigar a los hombres, muchas veces producto de su arrogancia o *hybris*, como ocurre en el universo homérico y de los trágicos. El universo, para Platón, es la imagen sensible del dios inteligible. Ese demiurgo no es Zeus, sino un creador impasible que realiza la *techné* (“saber hacer”) según los arquetipos ideales.

#### LA ATLÁNTIDA, EL MITO COMO RECURSO PEDAGÓGICO

##### 6

En el prólogo a otro más de sus libros, *Mitos. Platón*,<sup>30</sup> Carlos García Gual destaca tres de los mitos presentes en el *Timeo*: la Atlántida, el demiurgo y la creación de los hombres. Es significativo que no mencione el mito de la creación del universo, que es propiamente el tema central del *Timeo*. Pero, además, ¿por qué Platón comienza este diálogo con el mito de la Atlántida? ¿A cuenta de qué hablar de la Atlántida cuando de lo que se trata es de presentar la naturaleza del cosmos?

Si bien es cierto que el mito explica muchos misterios, en cambio, para Platón —como para sus contemporáneos—, lo que hay que entender es la vida en la tierra. Decepcionado de la política, Platón canta la

<sup>30</sup> C. García Gual, *op. cit.*

gloria de la Atenas de tiempos remotos, no la caótica e injusta de sus contemporáneos. Propone una política *acorde con la naturaleza*, o sea, con los principios del logos, de las matemáticas celestes como discurso del Ser y la armonía. Porque, para Platón, el logos es un atributo de la naturaleza misma, válido para todos los hombres. Sólo más tarde el logos será identificado con la razón o *ratio*, reducido a cálculo; y mucho más tarde, en la sociedad tecno-industrial, con la “razón instrumental”, como la denominan Theodor Adorno y Max Horkheimer (abocada al dominio y al control de la naturaleza y de la sociedad), o “racionalidad con arreglo a fines”, en la terminología de Max Weber.<sup>31</sup>

Según el mito, en épocas remotas, Atenas derrotó a los invasores venidos de la misteriosa Atlántida, una enorme isla más allá de las llamadas Columnas de Heracles. Los atlantes crearon una espléndida civilización de hombres audaces y belicosos que quisieron, asimismo, invadir Europa. Pero fueron derrotados por los griegos acaudillados por los atenienses. Ese triunfo no duró mucho, pues un catastrófico sismo arrasó la ciudad y sumergió la isla bajo las aguas del Atlántico. Ello sucedió unos nueve mil años antes de la época de Solón y sólo perduró en la memoria.

No es, pues, casual que Platón comience su cosmogonía evocando la Atlántida —una espléndida y belicosa civilización acaudillada por los griegos “de otra época”—. Un mito también del que los atenienses podían servirse para legitimar la invasión de la Grecia arcaica. El mito nos habla de una “edad de oro” o “paraíso perdido”, de una Grecia remota, virtuosa y audaz a cuyo espíritu Platón quiere remontarse. Platón ya

<sup>31</sup> La noción de *logos* como rector del cosmos y ley de su desarrollo histórico, análogo a lo que rige la evolución de un germen —*logos spermatikos*—, procede del estoicismo. En la tradición cristiana, a partir del Evangelio de Juan (1, 1-5), *logos* es Palabra de Dios, segunda hipóstasis de la Trinidad, inteligencia divina organizadora del mundo que emana de Jesús. El recorrido de esta noción, especialmente bajo la forma latinizada de *Verbum*, marca toda la tradición patrística, la teología medieval e incluso el cartesianismo. Véase Lucien Jerphagnon, “Logos”, *Encyclopædia Universalis*, disponible en <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/logos/>>, consultado el 23 de septiembre de 2022.

es mayor y vive desengañado de los desmanes de la democracia de su tiempo. Casi podríamos decir que era ese desengaño el que, ya desde muy joven, lo había llevado a la filosofía.

La evocación nostálgica de ese pasado mítico y glorioso empujaba a Platón a reanimar su recuerdo como inspiración de lo que aún podría ser una auténtica república griega, un proyecto de ciudad ideal con un régimen político modélico. De hecho, esta añoranza inaugura todo un tipo de ciudades imaginarias: la Utopía de Tomás Moro (1516), la Panquea de Evémero (250 a. C.), o las Islas del Sol de Yambulo, que Diódoro (siglo I) ubica en el océano Índico, al sur de Arabia o de la India. Descontento con la democracia de su tiempo, marginado de la política y el poder, el viejo Platón imagina otra ciudad y combinando la reflexión lógica con la imaginación mítica narra la creación del universo, la constitución necesaria y no azarosa de su existencia, por medio de fundamentos matemáticos sofisticadísimos afines al pitagorismo y propios de una mente entrenada en el pensamiento abstracto.

Pero el mito es también aquí un recurso para hablar de lo que trasciende la argumentación “científica”, o como dice C. García Gual, “Platón utiliza los mitos para avanzar más allá de las fronteras del sobrio logos”.<sup>32</sup> Funda la filosofía como ciencia y quiere dar cuenta de la realidad a partir del despliegue del principio único y unificado de la *arché*, sin embargo, advierte que, en última instancia, todo sigue siendo un misterio. El mito rememora esa verdad y, además, juega aquí un papel didáctico y de seducción, sirve para adentrarse con agrado en problemas complejos y decisivos, pues hay que instruirse en los números y el cálculo, pero la imaginación del mito permite también ir más allá. O, asimismo, como dice aquí Sócrates, hay que correr el “hermoso riesgo” de confiar en esos relatos para orientar nuestra vida.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> C. García Gual, “Prólogo”, en Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 2010, p. XIII.

<sup>33</sup> Es importante, asimismo, señalar la marcada tendencia que presentan las figuras míticas utilizadas por Platón en sus escritos como representaciones alegóricas del plano inteligible y conceptual de las ideas.

## FILOSOFÍA (LOGOS-MYTHOS) VS. RETÓRICA SOFISTA

## 7

La teoría de la naturaleza se relaciona en Platón con la posibilidad de su conocimiento (*episteme*). Al respecto, para Platón, al contrario que para Aristóteles, nunca tendremos una ciencia verdadera de la *physis*: *a*) porque sólo los dioses conocen sus operaciones, y *b*) porque esos procesos están en perpetuo *devenir*; no son eternos como la idea de justicia o de verdad. Para acercarnos a la verdad no tenemos más recursos que el intelecto y el mito, según se establece en el *Timeo*, “a fin de hacer agradable el camino” hacia el conocimiento. En el *Timeo*, pensamos, Platón trata de dejar de lado la tensión entre poesía y filosofía presente a lo largo de su obra; antes que contraponerse, como hemos insistido, el mito colabora con la filosofía en el acercamiento a la verdad. Pero R. Calasso no dejará pasar sin más estas afirmaciones sobre el mito. Por el contrario, advertirá que la desavenencia entre poesía y filosofía —que Platón había ya expresado al expulsar a los poetas de la República— abrirá la perspectiva al político “que no podrá sino escuchar las sugerencias susurradas por el sofista”, precisamente a las que Platón pretende oponerse con el *Timeo*.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Calasso pone sobre la mesa dos textos de Platón en referencia al mito, la *República* y las *Leyes*. El *Timeo* se ubica entre ambas obras. Platón ha dicho que mitólogos y poetas son “engañadores”. En las *Leyes* dice que “La estirpe de los poetas no sabe reconocer de modo adecuado las cosas buenas de las que no lo son”, en pocas palabras precisa lo que en la *República* se había atrevido a decir de forma nítida: “la estirpe de los poetas es sencillamente incapaz de distinguir el bien del mal”. Por eso debe ser tratada con suspicacia y cautela. Hay cosas de las que “el legislador sabe más, como conviene, que todos los poetas juntos” (Platón, *Leyes*, cit. en Calasso, *op. cit.*, p. 238). Para Calasso, la “antigua desavenencia entre poesía y filosofía” tiene un fundamento ético: la poesía no puede sino perseguir sus fines obedeciendo a sus propios fines internos, a un impulso irresponsable, según Platón. Por eso, los trágicos son excluidos de la ciudad. Precisa Calasso: en el *Sofista*, el sofista es aquel que sabe dar respuesta a todo; en la *República*, el poeta es aquel que sabe transformarse en todo. En ese sentido, los trágicos son seres “prodigiosos” que no tienen nada de “sano” y que están más cercanos al “mago” que al

Pero volvamos a la cuestión del conocimiento. Según la filosofía del *Timeo*, al mundo superior se accede a través de entidades matemático-geométricas, cuya forma de conocimiento es la *dianoia* (conocimiento deductivo); o bien de los *archaí*, cuya forma de conocimiento es la *nóesis* (νόησι: intuición o percepción originaria). Hay que tratar de ascender hasta el conocimiento, propio del demiurgo, pero a sabiendas de que no es ni directo ni de fácil acceso.<sup>35</sup> En su estudio introductorio a los *Diálogos* de Platón, Antonio Alegre precisa esta idea de manera afortunada: “Así pues, ¿qué es el ser (ontología) y el conocer (epistemología)? Ni el ser es sólo la materia, ni el conocimiento es sólo el sensorial (materialismo/sensualismo) –tesis de Heráclito y sus continuadores–, ni es sólo el ser uno aprehensible únicamente por la razón –tesis de Parménides–”.<sup>36</sup>

El *Timeo* dejará claro que no hay un solo tipo de conocimiento (Heráclito y los materialistas), ni se llega a lo Uno sólo a través de la razón (como postulaba Parménides). El conocimiento es sensual e intelectual, simultáneamente *logos* y *mythos*. La filosofía, para Platón es una ciencia superior a los autores de tragedias, está más allá de la retórica sofista, la conjetura e incluso la imaginación en primer grado,<sup>37</sup> a las sombras que

---

sabio. En el poeta se reconoce el legado chamánico, con el sofista se abre la perspectiva a alguien –el político– que deberá dar respuesta a todo. Pero así, tal y como Platón ha puesto las cosas, el político escuchará las sugerencias del sofista. Véase Calasso, *op. cit.*, pp. 242-243.

<sup>35</sup> Además, en la Grecia del siglo v, el “conocimiento” no se logra mediante un sistema legal positivo, sino mediante la educación (*paideia*), un tipo de esfuerzo que originalmente significa autocontrol y formación en las ideas. En este sentido –dice Alegre Gorri, *op. cit.*, p. LVII–, es que debemos leer toda la magna obra de Platón y, en particular, la *República*. Los magistrados o gobernantes deben hacer un gran esfuerzo e incluso violencia sobre su propia personalidad para no abusar de su posición privilegiada.

<sup>36</sup> A. Alegre Gorri, *op. cit.*, p. XLVIII.

<sup>37</sup> Para Platón, un primer grado de conocimiento de la realidad alude a la imaginación (*eikasia*). Este grado de conocimiento es el más alejado de la verdad, pues los *eikones* son mero reflejo del mundo exterior sensible. Dice: “Llamo imágenes en primer lugar a las sombras, luego, a los reflejos en el agua y en todas las cosas” (Platón, *República*, vi, 509d/510a). Véase el estudio introductorio de A. Alegre Gorri, *op. cit.*, pp. L y LI.

no superan el ámbito de la *doxa*, de las meras opiniones. Esta tendencia hacia la polarización *mythos-logos* en el discurso platónico prevalecerá, no sin consecuencias, en el desarrollo de la filosofía occidental.

## LA NATURALEZA COMO ARTE Y EL ARTE COMO NATURALEZA

### 8

De acuerdo con el mito cosmogónico de los antiguos nahuas, el universo estaba condenado a ser creado y destruido una y otra vez. El sol que iluminaba el cielo era el Quinto Sol; cuatro astros solares habían brillado antes que él y todos habían sido destruidos. El universo se pensaba como un ámbito cambiante, dinámico y violento, sujeto a sucesivas destrucciones. Los mismos principios cósmicos que regían la creación y la destrucción de los soles regían también la vida cotidiana de los hombres. La metáfora “flor y canto” era una bella y sabia síntesis de la visión trágica de la existencia en el México antiguo.<sup>38</sup>

En contraste, para el pensamiento filosófico griego en ciernes, hacia la segunda mitad de siglo VI y primera del siglo V, el universo se considera eterno.<sup>39</sup> Según Heráclito (563-470 a. C.), “Este cosmos [el mismo de todos] no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que *siempre* fue, es y será fuego eterno, que se enciende según medida y se

<sup>38</sup> La concepción del tiempo en el pensamiento náhuatl del México antiguo es todo un tema de exploración. En el último periodo de esta cultura dominada por los aztecas, el Quinto Sol, quinta edad o Sol de movimiento era el fin de la lucha de las fuerzas cósmicas que habían dominado las edades anteriores, aire, fuego, tierra y agua, simbolizadas por diferentes dioses y que había dado pie a los cataclismos anteriores. El Quinto Sol, según la nueva y atrevida concepción del tiempo y del espacio forjada por los *tlataminime*, introducía etapas de predominio dentro de la misma edad, lo que ponía término a las luchas y daba paso a la armonía. Véase Miguel León-Portilla, *Toltecatoytl. Aspectos de la cultura náhuatl*, quinta reimpresión, México: FCE, 1995, p. 187.

<sup>39</sup> Empédocles usa la palabra *physis* para decir que “no hay nacimiento [φύσις] de nada, sino sólo mezcla, intercambio de cosas mezcladas”.

extingue según medida”.<sup>40</sup> Heráclito propone una concepción “material” del universo cuyo origen habría sido una “llama”, un fuego que en el hecho de consumirse encuentra su ser y su sustancia. Parménides de Elea (ca. 540-470 a. C.), si bien ha sido visto como opuesto a Heráclito, comparte con él una visión cercana del universo, en el sentido de estar regido por una verdad a la que, igualmente, considera *eterna*. En su poema *Sobre la naturaleza*,<sup>41</sup> Parménides habla de una revelación que le fue dada desde lo más profundo del tártaro y del corazón de Gea, “ahí donde están las puertas que guardan los caminos de la Noche y el Día”: *el Ser es Uno, inmóvil y eterno*. También Timeo insiste al respecto:

A todos les es absolutamente evidente que [el artífice del universo] contempló el eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél la mejor de las causas. Por ello, engendrado de esta manera, fue fabricado [el universo] según lo que se capta por el razonamiento y la inteligencia y es inmutable.<sup>42</sup>

*Nous*: “inteligencia, espíritu, mente, pensamiento”. Para Anaxágoras (500-428 a. C.), “La mente gobierna las cosas que tienen vida, tanto las más grandes como las más pequeñas. La mente gobernó también toda la rotación, de tal manera que comenzó a girar en el comienzo”.<sup>43</sup> Para Platón, de la misma manera, el *nous* explicaría por qué el mundo es racional, por qué existen las leyes del universo y el orden. Pero piensa además en su teleología, en el fin al que está destinado y que no puede ser la destrucción, sino alcanzar la plenitud y la belleza en un eterno presente, pese a que el desorden y la maldad parecieran haberse extendido por toda la tierra. Dice Timeo según la cosmología idealista de Platón:

Digamos ahora por qué causa el hacedor hizo el devenir y este universo. Es bueno y el bueno nunca anida ninguna mezquindad acerca de nada. Al

<sup>40</sup> Cit. en A. Alegre Gorri, *op. cit.*, p. LVIII.

<sup>41</sup> La mayoría de las obras de los presocráticos llevan el mismo título: *Sobre la Physis*.

<sup>42</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, pp. 55-56. Platón sienta, pues, las bases del dios del pensamiento que luego adquiere la connotación del “motor inmóvil” de Aristóteles.

<sup>43</sup> Véase cita 82 de A. Alegre Gorri, *op. cit.* LVIII.

carecer de ésta, quería que todo llegara a ser lo más semejante posible a él mismo [...] Como el dios quería que todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, tomó todo cuanto es visible, que se movía sin reposo de manera caótica y desordenada, y lo condujo del desorden al orden [...] Pues al óptimo sólo le estaba y le está permitido hacer lo más bello.<sup>44</sup>

El artífice fija su mirada en el modelo. Por eso, el universo es bello. Porque su modelo es el modelo eterno y su creador es bueno. El universo es *forma* y cualidad. Dice Platón: “Cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello”.<sup>45</sup> Y más adelante, continúa: “si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno”.<sup>46</sup>

A decir de A. Vallejo Campos, la diferencia entre “el modelo” sobre el que se da luz a las formas y “el principio actuante” sobre el devenir, que es el demiurgo o la inteligencia, parece consolidada en el pensamiento de Platón. “Timeo dirá que Dios ordenó el mundo, sirviéndose de formas y números”.<sup>47</sup>

A partir de ahí, la filosofía de Platón, dice también Vallejo Campos, y estamos de acuerdo con su interpretación, es una “filosofía de la forma”. La *forma* es lo que le permite al creador cumplir la finalidad de su verdadera naturaleza. Ahora bien, “Sólo podemos comprender la naturaleza y la forma de algo cuando entendemos el modo en que ésta le permite ejercer la función a la que está destinada”. Este planteamiento de Platón es tan profundo (la filosofía de la forma), que más tarde dará lugar, por ejemplo, en Johann Wolfgang von Goethe, a una “nueva ciencia”, la morfología. Según Goethe, la morfología, basada en una “historia natural” de los fenómenos, abrirá la posibilidad de observar, en la naturaleza, la posibilidad de un *perfeccionamiento ilimitado* a tra-

<sup>44</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> Cit. en A. Alegre Gorri, *op. cit.*, p. LIX.

vés de la recepción, reacción y recreación siempre nuevas de sus *formas* primordiales. Esta función de la forma proporcionará un goce elevado y decidirá la fortuna de la vida, *si obstáculos internos o externos no se oponen a su bello transcurso hasta su culminación*.<sup>48</sup>

## 9

La concepción del demiurgo como artista supone, pues, la organización equilibrada de todo lo que existe, de ahí que el universo como producto del arte (*techné*) esté conformado de manera proporcional y armónica. Este universo Uno y Único, y que incluye a todos los seres inteligibles, está compuesto de una mezcla proporcionada y precisa de fuego, tierra, agua y aire: “La composición del mundo incluyó la totalidad de cada uno de estos cuatro elementos”.<sup>49</sup> Un todo perfecto que por su composición “no envejece ni enferma”. Luego dio a ese todo una *figura* conveniente y adecuada: “Por lo tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró muchísimo más bello lo semejante que lo disímil”.<sup>50</sup>

A este “todo perfecto” y esférico –y que incluye en sí, latentes, todas las figuras geométricas, producto de la divina inteligencia y de su aplicación técnica– le imprimió un movimiento giratorio circular, “el más cercano al intelecto y a la inteligencia de los siete”. Se entiende, de los planetas o de los siete sabios; pero se vincula también con la idea de que en los primeros siete años de la vida cae la semilla y transcurre

<sup>48</sup> J. W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, Madrid: Tecnos, 2007, pp. 3-4. Así también sus trabajos preliminares sobre morfología en el mismo libro.

<sup>49</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, p. 60. Asoció a cada uno de estos elementos con un sólido regular (cubo, octaedro, icosaedro y tetraedro). Pero la materia existe eterna e independiente y su carácter es la indeterminación.

<sup>50</sup> *Idem*.

la niñez (Teón de Alejandría, 335-405 d. C.). También análogamente, de acuerdo con la filosofía taoísta, en ese periodo del recién nacido la virtud seminal está intacta y dibuja la perfecta armonía.<sup>51</sup> En contraste tanto con las tesis materialistas (Heráclito) como metafísicas (Parménides) de los presocráticos, Platón asienta de una vez por todas que el universo es *producto del arte* y no del azar. Asimismo, que está provisto de inteligencia, lo cual se refleja en el mismo carácter de su forma y de su movimiento. El demiurgo ordena la materia, eterna e independiente, usando las ideas como paradigmas del cosmos. Además, exclama, todo “lo engendró como un dios feliz”.<sup>52</sup>

Platón asegura también que, antes de crear el universo pleno de cuerpos vivientes, el artífice creó el alma. Mientras el cuerpo material del universo nació visible, el alma fue engendrada como algo invisible y “partícipe del razonamiento y la armonía”.<sup>53</sup> El dios la compuso de “la naturaleza de lo mismo, de lo otro y del ser”.<sup>54</sup> Es decir, animada y corporal, inmortal y mortal a la vez. Por eso el alma participa del conocimiento noético,<sup>55</sup> de la Idea (sabiduría) y de un principio trascendental a ella. El alma participa de la eternidad de lo Uno.

La imagen eterna marcha según el número. Es, era y será son predicados de la generación del tiempo. El tiempo imita la eternidad y gira según el número. El tiempo nació con el universo. Fue hecho según el modelo de la naturaleza eterna para que este mundo tuviera la mayor similitud posible con el ideal. Con el tiempo surgieron el sol, la luna y los planetas. La noche y el día. El mes y el año. El universo es lo más semejante posible al ser vivo perfecto y gira según el número; esto es, según medida y modelado ritmo. El tiempo nació con el universo. Fue

<sup>51</sup> Lao Tse, *Tao Te King*, versión castellana y comentarios de Gastón Soubllette, Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990, parágrafo LV, p. 173.

<sup>52</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 66. *Noético* (de νοητικός), relativo a la facultad de intelección y de *noiésis* (νόησις), concebir o percibir intelectualmente una cosa.

hecho según el modelo de la naturaleza eterna para que este mundo tuviera la mayor similitud posible al ser vivo perfecto e inteligible *en la imitación de la naturaleza eterna*, conjuntando por tanto la necesidad de las causalidades de la naturaleza orientada de acuerdo a la inteligencia de la fuente divina.<sup>56</sup>

Luego creó las distintas especies: los dioses, las aves, los peces, los animales terrestres. Construyó la tierra. Todo el panteón griego (Gea, Urano, Océano, Tetis, Cronos, Rea). El demiurgo encargó a los dioses la tarea de crear tres generaciones mortales que no debían igualarse a él.

Plantó la simiente divina y se la entregó a los hombres *para que entretajeran lo mortal con lo inmortal*. Pero la naturaleza humana es doble. El hombre es una mezcla de amor mezclado con ira y temor, si los domina con la razón vivirá con justicia y después de su muerte retornará al astro que le fue atribuido. Si falla, cambiará a “naturaleza femenina” en una segunda generación;<sup>57</sup> y si, aun así, no logra abandonar el vicio, adoptará una naturaleza animal;<sup>58</sup> plásticamente, Platón narra este transcurso de la metempsicosis o reencarnación del alma, herencia del orfismo, en el mito de Er, el armenio, en la *República*. El alma es el “único ser” que tiene inteligencia. Al contrario del fuego, el agua, la tierra y el aire, es invisible. El espíritu y la ciencia, se entiende la filosofía,

<sup>56</sup> En principio, en Platón, el “hombre de arte” no era más que el *agente* de una naturaleza en sí misma creativa. Sin embargo, no sólo hay seres naturales, sino seres que no deben su constitución al desarrollo de un principio inmanente, que existen debido a un error no deseado o por efecto de una iniciativa deliberada y externa. Estos últimos pueden ser también productos del arte o de la técnica (τέχνη), palabra que tiene el mismo significado en griego. Pierre Aubenque, “Physis”, *Encyclopædia Universalis*, disponible en <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/physis/>>, consultado el 25 de septiembre 2022.

<sup>57</sup> Lo femenino aquí es claramente un castigo. Alude al aspecto ambiguo de lo femenino en Platón, ya que, por una parte, habla de la *khôra* como receptáculo y “nodriza” de toda generación de la vida (*Timeo*, *op. cit.*, p. 71), pero, por otra, minusvalora lo femenino en referencia a lo inteligible ideal identificado con lo masculino superior.

<sup>58</sup> Según la tradición órfico-pitagórica de la transmigración de las almas, el alma humana podía encarnar en un animal, de ahí que Pitágoras no permitiera el maltrato a los animales y mucho menos comer su carne; los animales son también seres con alma.

deben en primer lugar investigar las causas de la “naturaleza inteligente”. ¿Tiene alma todo el universo? ¿Es el alma una e indivisible, existen varios tipos de alma? ¿Radica la superioridad del hombre en el alma? ¿Qué relación existe entre el alma y la sabiduría? *El alma y lo eterno son indisolubles.*

Para Platón, la forma del universo es la forma de lo generado: corpóreo, visible, tangible y *animado*, en una mezcla proporcionada de elementos: “La proporción es la que realiza esto de la manera más perfecta”.<sup>59</sup> La creación del demiurgo, artista o artesano modela *la naturaleza como obra de arte*. Para los hombres, se trata de ir con la naturaleza, de aprehender su fuerza creativa. Afín a la tradición presocrática, a la que, insistimos, quiere restaurar, Platón no concibe la dualidad arte-naturaleza como una oposición, sino, por el contrario, como proceso de culminación conjunto o poético. Heráclito llamaba “artesano” o “artista” al mismo fuego primordial y, según los médicos de tradición hipocrática, el arte consistía en dejar que el poder curativo de la naturaleza (*vis medicatrix naturae*) se ejerciera sin obstáculos. Así lo entendía Platón y así siguen entendiéndolo muchos artistas hasta la actualidad. Por ejemplo, en el campo de la pintura, Wassily Kandinsky (1866-1944) trata de alcanzar los fundamentos geométricos y cromático-abstractos, es decir, proporcionales del cosmos;<sup>60</sup> de la misma manera que, en el ámbito de la música, Giacinto Scelsi (1908-1988) explora en sus investigaciones sobre el sonido, la relación con el tiempo como *imagen móvil de la eternidad*, en el sentido de Platón.

En la media en que la proporción de lo creado es *concordante* alcanza la unión y se vuelve indisoluble. El universo es el resultado de una fuerza (*dynamis*) que se traduce como “amistad”, pero que también podríamos llamar *armonía*, en concordancia con el pitagorismo velado de Platón. Con Timeo, Platón nos sumerge en un medio hilozoísta

<sup>59</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>60</sup> “Representado en un gráfico, la vida espiritual sería como un triángulo” (W. Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, traducción y nota preliminar de Meliana Trento, Buenos Aires: Libertador / Andrómeda, 2003, p. 21. Véase especialmente el capítulo II, “El viraje en el rumbo espiritual”).

(del griego *hyle*, materia, y *zoe*, vida). La *physis* es concebida plenamente como algo vivo, *animado* y divino.

Por medio del razonamiento [el hacedor] llegó a la conclusión de que entre los seres visibles nunca ningún conjunto carente de razón será más hermoso que el que la posee y que, a su vez, es imposible que ésta se genere en algo sin alma. A causa de este razonamiento, al ensamblar el mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza. Es así que [...] debemos afirmar que este universo llegó a ser verdaderamente un viviente provisto de alma y razón por la providencia divina.<sup>61</sup>

La noción de *physis* en Platón nos remite de modo ineludible a su vínculo con el mundo de lo sagrado: *la vida* del hombre en la tierra aspira a ser copia del cielo. De manera sutil e inusitada aproxima el conocimiento del mito a un nuevo método de conocimiento o de indagación: la filosofía, un nuevo camino para ir hacia todo lo que hay —la realidad que es pura palpitación, germinación inagotable—, al mismo tiempo que trata de distanciarse de las teogonías y de las cosmologías tradicionales. Ciertamente, esta tensión o ambigüedad hace que la *phy-*

<sup>61</sup> Platón, *Timeo*, *op. cit.*, p. 57. La teoría del alma en Platón aquí apenas se menciona, sin embargo, según su cosmología general, alma y política están íntimamente ligadas. El alma logra restaurar en ella un orden perturbado contemplando las revoluciones del cielo y viviendo en una ciudad justa, es decir, que pueda ofrecer las condiciones para orientar las tendencias opuestas que la constituyen. Como el alma no es una cosa, ni una forma fija, Platón recurre nuevamente al mito para dar cuenta de su destino y de su naturaleza (*Gorgias*, *Fedón* o *República*): Fedro lo compara con un auriga que intenta dirigir un carro alado arrastrado por dos caballos. En la *República* se asemeja a la unión monstruosa de una hidra, un león y un hombre. El alma se compone de innumerables apetitos, de agresividad como de racionalidad o inteligencia. Por naturaleza, el alma es un movimiento que se mueve a sí mismo, ésta es la verdadera razón de su inmortalidad. Puede moverse hacia lo peor o hacia lo mejor. El cuerpo no es malo en sí mismo. La excesiva complicidad con las pasiones del cuerpo es lo que llena al alma de prejuicios obtusos o absurdos. Atrapada por ellos, el alma puede volverse fácilmente malvada y tiránica. Véase Platón, *Fedón o del alma*. Asimismo, Monique Dixsaut, "Platon", *Encyclopædia Universalis*, disponible en <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/platon/>>, consultado el 6 de septiembre 2022.

sis en el *Timeo* pueda ser leída, para usar la terminología de nuestro maestro y amigo Andrés Ortiz-Osés,<sup>62</sup> como un discurso de la *implicación*. Sin reparos, de manera sorprendente y audaz, Platón mantiene y desarrolla aquí la afinidad de la filosofía con el mito, la moral, el arte y la religión. Un horizonte que, sin más, al plantear a la naturaleza como *unión* indisociable de lo físico y lo psíquico, la materia y el alma, *physis* (Φύσις) y *psyché* (ψυχή), filosofía y poesía, pone sobre la mesa la actualidad de una *nueva* ontología o tratado del Ser.

## 10

Tratemos, pues, de puntualizar la concepción de naturaleza en el *Timeo* de Platón:

- La *physis* —ya que “naturaleza” es un término latino tardío— es un *arte divino*. El proceder intradivino de la creación escapa a la observación, concepción afín al aforismo de Heráclito “la naturaleza ama esconderse”.<sup>63</sup> La naturaleza como misterio posee siempre un remanente que es inaccesible. Por ello, la filosofía de Platón no teme partir de axiomas indemostrables ni de utilizar elementos míticos para hacer *verosímiles* sus principios (*archai*) primordiales: la nodriza, el demiurgo, la *khôra*.
- Para Proclo (412-485 d. C., *Comentarios sobre el Timeo*, vol. 11, p. 215), afín a Platón, todo lo que se pueda decir sobre la naturaleza son “conjeturas”. ¿De dónde vienen los truenos, los vientos, las tempestades, la lluvia, el granizo? Sólo pueden hacerse suposicio-

<sup>62</sup> Véase Luis Garagalza, Michael Marder y Andrés Ortiz-Osés, “Las raíces de la *physis*”, *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 24, núm. extra 1, Universidad del Zulia, Maracaibo, 2019, pp. 67-75.

<sup>63</sup> Véase M. Marcovich, *Heraclitus: Greek Text with Short Commentary*, Sankt Augustin: Academia Verlag (International Pre-Platonic Studies 2), 2001.

nes. Ésta es también la postura de Séneca (4 a. C.-65 d. C., *Cuestiones naturales*), de Marco Aurelio (121-180 d. C., *Meditaciones*) y de Galeno (129 d. C.-216 d. C.). Los neoplatónicos tenderán a considerar la naturaleza, ahora, como una realidad “derivada”, si bien sensible, difícilmente cognoscible y de la cual sólo puede obtenerse un conocimiento aproximativo. “Sólo los dioses poseen la ciencia de lo verdadero. Los hombres son ignorantes” (Séneca). Aristóteles situaba el *Timeo* en el orden de la poesía y no de la historia. Su desdeñosa interpretación del pitagorismo de Platón —que no admite ni a la música ni a las artes del número en el territorio del ser— impregnó al pensamiento occidental.

- En otras circunstancias, varios siglos después, Descartes por temor a la Inquisición, retoma el mismo método del *Timeo* y presenta su tratado científico sobre los fenómenos de la naturaleza, *El mundo. Tratado de la luz*, como una fábula. Sus descripciones, dice, sólo son hipotéticas. Conforme avanza el siglo XVIII, Dios o el principio metafísico que de acuerdo a la *physis* presocrática era el sabio sustento del cosmos, para el desarrollo de la astronomía y la física como ciencias del saber técnico-científico en general, dejará de ser una “hipótesis necesaria” (Laplace). Trátese del Dios geómetra de Platón o del Eterno geómetra de las luces, los modelos matemáticos —ya desacralizados— tratarán de dar cuenta de los fenómenos bajo la idea de que la materia tiene una “estructura calculable”. La hipótesis inverificable en Platón deviene con el cartesianismo cálculo riguroso y mecánico, susceptible de verificación experimental. La única verdad acerca de la naturaleza es la verdad científica conceptual.
- Pero el *Timeo* de Platón sigue resguardando hasta la actualidad otra lectura que es la que hemos querido destacar aquí. La *physis* es un movimiento creador. La mejor manera de conocerla es la poesía, acercándose al conocimiento de su proceso productivo interno (*poiético*). El Creador, es decir, el Demiurgo, es un artista divino, un artesano-poeta, en estrecha relación con la Naturaleza desplegándose como *divinidad creadora*.

Tal y como lo sostiene Pierre Hadot, en su historia de la idea de naturaleza, Platón nos permite descubrir, especialmente en el *Timeo*, un modelo de actitud *órfica* en el conocimiento de la naturaleza. Decepcionado de la pervisión de la democracia griega que condenó a Sócrates a la muerte, Platón compuso su filosofía para inmortalizarlo. Pero, menos abiertamente, escribió también el *Timeo* para honrar el orfismo de Pitágoras. Se trata de una lectura que, ciertamente, no prevalecerá en el devenir científico de la modernidad. Pues, tal y como ya lo había insinuado Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), las palabras del maestro (Pitágoras) habían sido sabias, “*sed non et credita*”: pero no fueron creídas.<sup>64</sup>

## 11

Antes de concluir estas líneas sobre el *Timeo*, unas pocas precisiones que pensamos pueden ayudar a ubicar mejor la comprensión de la *physis* platónica. Como hemos tratado de mostrar, Platón emprende un agotador esfuerzo y se propone con el *Timeo* recuperar el significado primero de la palabra *physis*. Afín, por una parte, al pensamiento presocrático, profundiza tanto en el pensamiento de Parménides (sobre lo Uno eterno) como de Heráclito (todo fluye siempre), aunque no considere a diferencia de ellos que la naturaleza sea algo que se enciende o se extingue a perpetuidad de manera espontánea, ni el resultado de una permanente confrontación. Para Platón, antes que un proceso ciego y sin reflexión de los elementos (agua, fuego, tierra, aire o materia primordial), está la *inteligencia* (Anaxágoras) que se mueve por sí misma y que actúa desde los confines del universo. La *physis* es un arte divino y, por lo tanto, su acción debe ser entendida como permanente creación a partir del modelo de una verdadera obra de arte.

No encontramos en griego una palabra para designar a la “naturaleza”. La palabra *natura* (que viene de *nasci*: nacer) fue la traducción

<sup>64</sup> R. Calasso, *op. cit.*, p. 211.

que los romanos hicieron de ese término y que ciertamente recogía otros significados. Sobre todo, esta noción se encontró involucrada, desde sus primeros usos, con una serie de oposiciones: naturaleza (*physis*)-alma (*psyché*); naturaleza-gracia; naturaleza-libertad. Es necesario llamar la atención en el hecho de que los griegos tampoco contaran con una palabra para “cultura”. Más bien, la cultura se asociaba a la *paideía* (παιδεία), a la intención de crear una “segunda naturaleza” y en la medida en que la noción de *physis* se secularizaba.

En el correr del siglo v a. C., aparece, entre los llamados sofistas, un nuevo sentimiento de oposición entre la *naturaleza*, que proviene de Dios (o que, en todo caso, es autónoma), y la *ley*, que proviene del hombre. Si la constitución del orden que reina en el mundo deriva, como dice principalmente Demócrito (460-370 a. C.), de una combinación fortuita de elementos materiales, es necesario, como lo defendían los sofistas, contraponer el *nómos* a la *physis*. Platón criticaba a los sofistas que pretendieran enseñar la virtud como si se tratara de un saber externo. Sustituyendo la reflexión sobre el cosmos por la reflexión sobre el hombre y la sociedad. Maestros de la retórica, desarrollaban un razonamiento cuyo objetivo era la eficacia persuasiva, no la verdad, a decir de Platón. Por “ley” (νόμος) se entiende todo lo que es del orden de la convención y que no sólo se añade a la naturaleza, sino que a veces la contradice y la aliena, la concibe como entidad subordinada. Esta oposición se utilizaba, sobre todo, en un sentido polémico, para discernir lo que en las instituciones y en las costumbres derivaba de la naturaleza de las cosas y del hombre, de aquello que tenía por justificación ser transmitido sólo por una tradición, cuya misma diversidad de un lugar a otro mostraba su carácter muchas veces artificial y arbitrario.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Calicles, en el *Gorgias* de Platón, se opone a lo verdadero y bello según la naturaleza, es decir, al despliegue espontáneo de la fuerza vital y, asimismo, a los múltiples obstáculos que, bajo el nombre de “leyes”, la coalición de los débiles establecía para impedir la justa dominación de los fuertes. Pero la noción de *physis*, que aquí sólo tiene un valor funcional, puede recibir contenidos muy diferentes. Por ejemplo, en la *Antígona* de Sófocles, es una “naturaleza” más humana y relacionada con los afectos fraternos y

El libro x de *Leyes*, a partir de la tripartición azar, naturaleza y arte, establece que el orden no puede provenir del azar. Naturaleza y azar pueden confundirse, pero por encima de ello hay que poner el arte de un ser tanto inteligente como bueno. Platón no se resigna a situar fuera de la naturaleza el principio de todas las cosas: un arte, aunque sea divino, si no está arraigado en la materia, sólo es artificio; de la misma manera que un orden que no se apoye en la naturaleza, resulta un orden vacío. La “verdadera naturaleza” no se opone ni al arte ni a la ley, antes bien, funda y justifica a ambos. La *physis* no tiene necesidad de normas que le sean exteriores, puesto que ella misma tiene un carácter inmediata e intrínsecamente normativo (*Timeo*). La *physis*, además, es para cada ser el límite de su devenir, un límite que no puede ser superado o transgredido sin daño grave a la integridad e incluso a la identidad del ser considerado. Aparte de la *physis*, sólo hay monstruosidad en el orden biológico, así como en el orden humano hay exceso y nocivo artificio. *Physis* no es sólo un hecho universal (ya que hay hechos en el mundo que contravienen la *physis*), sino una norma universal, que intenta en todas partes realizarse (si bien sin tener éxito siempre), y a la que todo ser consciente debe hacer un esfuerzo por conformarse. “Seguir la naturaleza” es el precepto fundamental de la sabiduría presocrática con la que Platón se identifica pese a marcar sus diferencias con ella. El Platón filósofo condenaba implacable al Platón poeta y él mismo amante de las “fábulas”.

Platón no deja de oponer a la naturaleza empírica, dominada por el azar (y de la que no puede haber ciencia, *Timeo*), la “naturaleza verdadera” que es el mundo de las ideas (*República*, x, 612a) o, mejor aún, la finalidad cósmica suspendida del *alma del mundo* (*Timeo*). Pero, de esta manera, si bien salva la noción presocrática de naturaleza, al mismo tiempo niega la cualidad que hasta entonces también le había reconocido, su carácter interno normativo (*Timeo*). Anuncia, así, el devenir de la metafísica occidental, una inevitable ruptura entre las naturalezas

---

la piedad privada, que se opone a la arbitrariedad y la crueldad de las leyes de la ciudad (*idem*).

imperfectas del mundo sensible y las naturalezas verdaderas y perfectas del mundo inteligible (*Leyes*). En otro vocabulario, que aún no es el de Platón, esta oposición se convertirá en la dualidad objeto-sujeto, cuerpo-alma, objetividad-subjetividad, física-metafísica, naturaleza-cultura. Este dualismo recalcitrante daría a luz el “platonismo vulgar”, que más tarde Nietzsche denunció como una filosofía impulsada por el resentimiento hacia la inmediatez natural y la espontaneidad.

Así pues, la concepción del *nómos* como *convención* –que R. Calasso nos hace advertir en sus reflexiones sobre Platón– fue una novedad “explosiva” que los sofistas introdujeron en Atenas. Era algo extraño a la *physis* e independiente de ella. La “naturaleza” se arriesgaba por primera vez a quedar subordinada al *nómos tyrannos*, a la “ley tirana” de la que habla Hippias en el *Protágoras*. Al mismo tiempo que la convención se declaraba indispensable para la vida de los hombres (*Leyes*), se convertía en la primera arma de quien quiere tener poder, en tanto presupone el arbitrio. “Suspendido, siempre renovado –dice Calasso–, el conflicto entre *nómos*-convención y *physis* (cualquiera sea el significado que se le dé a ‘naturaleza’) se volvería crónico, a la espera de alcanzar cimas ulteriores de exacerbación, que todavía están por venir”.<sup>66</sup> Fue una sacudida que no dejaba nada intacto, y la obra de Platón puede ser leída como una prolongada respuesta a esa sacudida, tendencialmente antropocéntrica. Estamos de acuerdo, y en ese mismo horizonte nos atrevemos a agregar que en especial el *Timeo* sigue siendo uno de los principales legados de Platón para afrontar el presente, la propuesta de una *actitud órfica* frente al conocimiento de los misterios de la naturaleza: una nueva forma de hacer ciencia y de vivir la vida del alma. El misterio requiere de iniciación, las matemáticas de aprendizaje; y, no obstante, afín al pitagorismo de *Timeo*, ese aprendizaje sigue siendo iniciático.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Véase, R. Calasso, *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>67</sup> Véase también el sensible y lúcido ensayo de María Zambrano, “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, en *El hombre y lo divino*, segunda reimpresión, México: CCE, 1993, pp. 78-124.



# Goethe.

## Seducción por la naturaleza

GOETHE CIENTÍFICO

1

Poeta, filósofo y hombre de Estado, Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) es conocido sobre todo como hombre de letras. Los escritos de Goethe marcaron las tendencias estéticas de su época y forman parte imprescindible de la literatura universal. Sin embargo, el impacto de su obra literaria opaca sus ideas científicas, así como el entusiasmo y las actividades que Goethe dedicó hasta los últimos días de su vida a la observación y la experimentación en ciencias naturales. De su gran producción, reunida en ciento treinta y tres volúmenes, catorce de ellos están dedicados a temas relacionados con las ciencias: las plantas, el color, los minerales, la luz e incluso los fenómenos atmosféricos y la acústica. En ese sentido, Rosa Sala, destacada estudiosa de la cultura alemana, no duda en afirmar el lugar decisivo que ocupa la investigación científica en el conjunto de la obra goethiana; *work in progress* a lo largo de su vida, desde muy joven hasta su muerte.

Por lo demás, Goethe tiene plena consciencia del poco interés y seriedad con la que se reciben sus escritos científicos, tal y como si procedieran de un mero aficionado, por no decir diletante. A propósito de su primera publicación científica –*Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790)–, observa de manera lacónica y no sin humor: “El público se sorprendió porque, en su deseo de verse bien servido de un modo uniforme, pretende que cada uno permanezca en su especialidad [...] que no se aleje de su ámbito, y que no dé saltos bruscos hacia lo

que le queda demasiado lejos. Si uno se atreve a esto, no se le agradece, y si llega a hacerlo bien, no se le otorga ningún aplauso especial”.<sup>1</sup> Pero este hombre, polifacético y prolífico, se sabe a sí mismo un hombre de espíritu inquieto. No existe para el público, sino para sí mismo. Tiende su mirada por todas partes y ejerce su actividad con insaciable curiosidad y placer. La vida, para él, está compuesta de seriedad y juego juntos. El más sabio, el más feliz es el que sabe moverse en equilibrio entre ambas cosas y que para tener el todo, aun sin proponérselo, desea hasta lo opuesto de sí mismo. Así que no encuentra reparo, sin ser físico, en querer investigar la historia de un fenómeno prodigioso y que persiste en repetirse a través de los tiempos (la salida cotidiana del sol, el constante crecimiento de los árboles, la resistencia y maleabilidad de ciertos minerales). Cree que investigar esos fenómenos puede resultar una bella y digna empresa. ¿Por qué rechazarla? Al contrario, dice con confianza: *Agradecemos el provecho que con esto podemos obtener.*<sup>2</sup>

¿Qué mueve la vida? ¿Podemos hablar de “leyes” físicas o naturales? ¿Qué hace que una *naturaleza orgánica* esté dispuesta a vivir? ¿Podemos identificar regularidades en la naturaleza que rijan también para los hombres? ¿Sigue el devenir temporal de la vida algún plan ideal?

Es claro que estas preguntas no son propias de la operatividad de las ciencias naturales establecidas hoy en día, oficialmente, en la academia. Pero sí de las investigaciones científicas de Goethe tal y como él entiende la ciencia, como búsqueda al servicio de la comprensión de la experiencia humana y conocimiento del ser. A esta concepción de la ciencia y de la naturaleza es a la que aquí vamos a tratar de referirnos. Goethe, dice Rudolf Steiner –editor de los escritos científicos de Goethe y uno de sus más penetrantes estudiosos–, vivía “seducido” ante todo lo que la naturaleza revelaba a sus sentidos. Experimentaba una felicidad tan grande que la situaba por encima de sus dotes de poeta. En este sentido, si se quiere comprender su obra –y en particular su

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, 2013, p. 78.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 80.

poesía, compleja y difícil de traducir—, es necesario acercarse a sus estudios sobre la naturaleza. En otras palabras, “Es imposible sumergirse en las profundidades del arte goetheano sin conocer las observaciones del Goethe naturalista”.<sup>3</sup>

De entrada, debemos decir que la concepción de Goethe de la ciencia y de la naturaleza es una inflexión en la historia del pensamiento occidental. Si revisamos la concepción de la naturaleza de Goethe, casi estamos obligados a decir que el conocimiento del entorno natural exige una reforma epistemológica de los sistemas de investigación científica y educativos vigentes, quizá aun cuando nos refiriésemos a una institución tan prestigiosa como la Universidad Humboldt de Berlín. Lo que supone —como argumenta el antropólogo Philippe Descola— revisar radicalmente la concepción de la naturaleza en Occidente, consensualmente reducida a ámbito de manipulaciones y fuente de extracción ilimitada de materias primas.<sup>4</sup> En el caso de Goethe se trata de una manera de entender a la naturaleza como universo *viviente*, que se sustenta en sí mismo; y, por lo tanto, de una ciencia que parte del reconocimiento del otro como realidad viva y que nos sobrepasa. Darse la oportunidad de salir de sí (ser capaz de extraviarse) para ir hacia el *ser* (Emmanuel Levinas). Pues, como dice Albert Béguin, para Goethe, “el universo es divino, sin que haya necesidad de suponerle un creador”.<sup>5</sup>

En tanto realidad viva —y en medio de la crisis medioambiental de niveles planetarios por la que atravesamos—, la filosofía de la naturaleza de Goethe nos resulta de una sorprendente actualidad. Pues, como también lo afirma R. Steiner, “Hay en el pensamiento de Goethe, gérmenes que la ciencia moderna debería llevar a su madurez”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, trad. de Julia Hernández Sans y Rafael Martín Artajo, Madrid: Rudolf Steiner, 1989, p. 12.

<sup>4</sup> Véase, entre muchos de sus trabajos, Philippe Descola (dir.), *Les Natures en question*, París: Odile Jacob, 2018.

<sup>5</sup> Véase Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, tercera reimpresión, México: FCE, 1992, pp. 88-89.

<sup>6</sup> R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, p. 15.

## 2

Podría decirse que la concepción de Goethe de la naturaleza atraviesa dos momentos. El primero está relacionado con sus propios estudios de medicina en Estrasburgo y su vínculo con el prerromanticismo del *Sturm und Drang* (Tempestad y Empuje o Ímpetu).<sup>7</sup> En esta ciudad, asiste a clases de medicina y anatomía, presencia disecciones en el anfiteatro y pasa a consultas con su profesor en un hospital. A decir de Rafael Cansinos Assens, importante traductor y biógrafo de nuestro personaje, hay que notar que, desde su nacimiento, Goethe fue muy enfermizo.<sup>8</sup> Por lo que solía practicar diversos deportes al aire libre (patinaje, alpinismo, pedestrisimo) para combatir una tuberculosis latente, al tiempo que se acogía en la poesía, la música, la plástica e incluso la arquitectura para canalizar su nerviosismo y salir de sus crisis de desaliento. Esta fase se caracteriza también por su adhesión a un círculo de literatura arcana y lectura de obras herméticas (Teofrasto, Paracelso, Valentín). Incluso se somete a una terapia que le cura de un síndrome gástrico y se aficiona a los estudios de química a tal grado que monta en su propia casa un pequeño y rudimentario laboratorio. Es posible también que en esta fase se forje su interés por el hermetismo, gnosticismo o neoplatonismo, que no lo abandonará a lo largo de su vida y cuya influencia puede advertirse metafóricamente en su *Fausto*.

Una segunda fase, que abarca hasta los últimos días de su vida, pasa por el tamiz de sus estudios científicos. Uno de los rasgos más destacados del siglo XVIII, como el mismo Goethe señala, fue la difusión del “estudio apasionado de la naturaleza” del que también él es presa

<sup>7</sup> Movimiento literario que surgió y se desarrolló en la oleada de los setenta del siglo XVIII, recibió su nombre de un drama del escritor Friedrich Maximilian Klingler (*Sturm und Drang*, 1775). Formaron parte de este movimiento August Wilhelm von Schlegel, Friedrich Schiller, Carl Gustav Jacobi y Johann Gottfried von Herder, entre otros.

<sup>8</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Obras completas*, tomo 1, *De la actividad científica de Goethe*, recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogo y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid: Aguilar, 1991, pp. 16-18.

en grado mayor. Goethe incursiona y se interesa a profundidad por los vertiginosos descubrimientos que estaban realizando las ciencias naturales. Revisa los trabajos de los científicos de su tiempo y consulta obras como las de H. B. Ruppe (1688-1719), botánico y médico; de Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), naturalista, además de filósofo y filólogo; o bien de J. Georg Batsch (1716-1802), biólogo y director del Jardín Botánico de Jena.<sup>9</sup> Lee tratados especializados y con títulos a nuestros ojos extravagantes, por ejemplo, *Flora subterránea. Ensayo para la representación geognóstico-botánica de la flora del mundo prehistórico*, de Kaspar Maria von Sternberg; o bien *Sobre el origen de los monolitos dispersos por las regiones arenosas septentrionales de Alemania*, de Raoul Hausmann. No deja de estar en contacto con científicos y, sobre todo, mantiene una intensa correspondencia con los hermanos Humboldt, especialmente con Alexander von Humboldt (1769-1859) –explorador de Siberia y Sudamérica, a cuya instancia Simón Bolívar manda hacer mediciones del istmo de Panamá–, naturalista y, más tarde, gran admirador de la teoría goetheana de la metamorfosis.

### LINNEO Y LA BOTÁNICA

#### 3

Por la época, comenzó a estar en boga el ordenamiento de las colecciones de la naturaleza de los príncipes. Goethe tiene veintiséis años. El duque Carlos Augusto, de dieciocho años, y la duquesa madre Ana Amalia, de treinta y seis, le ofrecen un puesto en su corte. Goethe acepta y se traslada a Weimar. Adopta la costumbre de ir de cacería y hacer largas caminatas acompañado de jóvenes científicos:

<sup>9</sup> Véanse notas de Diego Sánchez Meca a Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.* pp. 22-25.

Desde mi llegada al noble círculo de vida weimariano, tuve el privilegio inestimable de poder alternar el aire de casa y de la ciudad con la atmósfera de los campos, de los bosques y de los jardines. Ya el primer invierno pude sentir los azarosos goces de la caza, y para descansar de ellos, pasábamos las largas tardes, no sólo contando toda clase de extraordinarias aventuras de la vida en los bosques, sino también con charlas sobre la necesaria selvicultura.<sup>10</sup>

Mientras cumple sus tareas administrativas como inspector de parques, bosques, minas y diversas tareas del ducado, planta y cuida con regularidad un huerto junto a la casa que el duque le regala en las afueras de la ciudad.<sup>11</sup>

A lo largo del siglo XVIII, la botánica del gran taxonomista sueco Carl von Linneo (1707-1778) adquiere amplia fama entre los naturalistas en virtud del uso de una nomenclatura clara y simple de los seres vivos por género y especie. Goethe vive bajo la égida de Linneo. Estudia los *Fundamenta botanica* e incluso llega a escribir: “Por ahora, reconozco que, después de Shakespeare y de Baruch Spinoza, la mayor influencia sobre mí procede de Linneo, pero más que nada en virtud

<sup>10</sup> J. W. Goethe, “Historia de mis estudios botánicos”, en *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>11</sup> Desde su llegada a Weimar en 1775 hasta su viaje a Italia en 1786, Goethe pone su energía al servicio de este pequeño Estado. Se encargó de la dirección de las minas de Ilmenau que, sin embargo, tuvieron que ser cerradas a causa de las continuas inundaciones. En 1779, se encargó de la Comisión de Guerra y de la Comisión de Construcción de Caminos; en 1782, aceptó la presidencia de todas las Cámaras y su administración. Se preocupaba asimismo del desarrollo del joven duque. Goethe supo transformar este servicio en un gran saber humano para sí. Su fuerza, su alegría de vivir, su participación sin reservas en las tareas pendientes hizo decir a Wieland, consejero de la duquesa: “Como una estrella surgió Goethe en Weimar”. Véase J. W. Goethe, *Alrededor del amor. Correspondencia íntima*, ordenada y anotada por Ernst Hartung, México: Leyenda, S. A., 1945, p. 180.

de la posición polémica a la que éste me empujaba”.<sup>12</sup> Goethe profesó un inmenso respeto y admiración por el talento y la paciencia de Linneo para la clasificación del ingente número de especies, pero piensa también que tanto él como sus seguidores se habían comportado en su actividad a la manera de legisladores; pues más que compenetrarse en las mismas especies, lo que les preocupaba era resolver el problema de “cómo tantos seres indisciplinados y propensos a lo desmedido pueden de alguna manera vivir juntos”.<sup>13</sup> Para Goethe, la clasificación de Linneo, claramente valiosa, tiende a convertir la “continuidad vital” en un mosaico geométrico y cuantitativo muy bien acomodado, pero que sacrifica la comprensión del organismo en su desarrollo y cambios cualitativos. En su opinión, Linneo nombra y enumera la ingente variedad de flora y fauna, sin embargo, de manera artificial y mecánica, con una terminología superficial, es decir, que no se adecúa a la variabilidad estructural de los organismos y, más bien, de alguna manera, la mata.

Sus diferencias con Linneo y un viaje por la exuberante vegetación italiana, comparada con el duro clima alemán, reafirmarán sus intuiciones sobre la vida vegetal.<sup>14</sup> En 1790, en una edición sencilla y de pequeño formato, publica por primera vez los resultados de sus observaciones bajo el prudente título de *Ensayo sobre la metamorfosis de las plantas*.<sup>15</sup> Esta modesta obra, dice el historiador Robert J. Richards, “sentó las bases de una revolución en el pensamiento que transformaría la ciencia biológica del siglo xx”.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> J. W. Goethe, “Historia de mis estudios botánicos”, en *Teoría de la naturaleza*, op. cit., p. 21.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>14</sup> J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, trad. de Manuel Scholz y Angela Ackermann, Barcelona: Ediciones B, 2017.

<sup>15</sup> Escrito en el otoño de 1789, fue publicado en 1790 y reimpresso en 1831.

<sup>16</sup> Robert J. Richards, *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 407.

## NATURALEZA Y ARTE

## 4

Fue durante su viaje por Italia (1786) que Goethe entró en contacto directo con las obras del arte griego, lo que para la época no era, como hoy en día, algo normal o, en cierta medida, al alcance de la mano. A través del contacto con el arte griego, descubierto a través del trabajo arqueológico de Johann J. Winckelmann, Goethe observa o, mejor dicho, se le revela lo que considera “el fundamento del conocimiento”. Descubre que es en la producción artística donde la naturaleza obra a un nivel superior. Las creaciones del arte son las creaciones supremas de la naturaleza. Percibe que arte y naturaleza se superponen; de manera que la actividad artística no difiere esencialmente del conocimiento de la naturaleza. Por el contrario, ambos se entrelazan. Si el artista añade a su trabajo el conocimiento de la botánica, el de las partes y el crecimiento de una planta, su gusto no reflejará ya una simple elección del motivo de su representación, además, nos maravillará e instruirá con una correcta interpretación de sus propiedades. Por lo tanto, para Goethe, dice R. Steiner: “la obra de arte será tanto más perfecta cuanto mejor refleje la ley existente en la obra de la naturaleza”.

La concepción filosófica unilateral del platonismo dominante en la época separa entre ciencia y arte; ve ambos procesos de manera opuesta. Tal y como ha prevalecido desde el siglo XVIII, considera el arte como producto de la fantasía y de los sentimientos y a la ciencia o pensamiento abstracto como el único camino de acceso a la verdad. Por el contrario, cuando Goethe dirige su mirada a la Naturaleza recoge de ella una suma de ideas.<sup>17</sup> El elemento ideal no habita fuera del objeto o más allá del mundo sensible. Por el contrario, se devela sin ambages a la experiencia individual si se tienen los ojos abiertos.

<sup>17</sup> Especialmente en este apartado, usamos Naturaleza con mayúscula cuando se dota a su significado de un carácter personal o trascendental, como divinidad creadora.

El filósofo como el científico tratan de retener ese componente ideal, lo elaboran a través del pensamiento y lo expresan cada uno en su discurso específico, pero, a la vez, necesariamente complementario. Mientras que el filósofo muestra la naturaleza tal como ésta se presenta ante la observación del pensamiento, el artista *trasmuta* su contenido ideal en contenido perceptible, es decir, *crea* imágenes sensibles a la par que inteligibles de la naturaleza. Muestra el aspecto visible que tendría la naturaleza más que limitarse sólo a registrar las regularidades de las fuerzas que la animan. Se trata, pues, de dejar que crezcan los frutos poéticos con la misma necesidad con la que florece la flor.

Sentir como planta era algo que a Goethe se le daba. Sentía la manera en cómo la naturaleza engendraba sus criaturas, lo que no le parecía distinto de la manera en cómo el espíritu producía en él la obra de arte. Separar la materia de lo espiritual, o bien tratar de contemplar el mundo de las ideas limpio de toda experiencia sensible o afectiva le parecía una aberración, producto de un platonismo unilateralmente entendido entre los filósofos ilustrados de su tiempo.

Goethe no podía concebir la *Idea* separada de la experiencia. Más bien, trataba de acercarse a la Idea que vivía en los objetos y que hacía aparecer todas las particularidades de la experiencia como emanando de un todo vivo. Dice así: “Las grandes obras de arte son al mismo tiempo las más grandes de la Naturaleza que el hombre ha creado según leyes verdaderas y naturales. Toda arbitrariedad, toda quimera se derrumba; ahí está la necesidad; ahí está Dios”.<sup>18</sup>

No podemos aquí dejar de pensar en su teoría del color y de asociar la búsqueda del color y la luz a lo trascendente en la obra tanto del pintor inglés del carácter cambiante del cielo y el mar, J. M. William Turner, como de Mark Rothko, en su búsqueda de la experiencia de la unidad, de la naturaleza y del ser.

<sup>18</sup> Cit. en R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, op. cit., p. 53.

SOBRE *LA METAMORFOSIS DE LAS PLANTAS*

## 5

Goethe se encuentra en plena madurez. Luego de viajar dos años por Italia, regresa a Weimar y compone su *Ensayo sobre la metamorfosis de las plantas*. Este libro es el resultado de sus observaciones al aire libre, dice, por “el reino de la forma” (Roma, Nápoles, Palermo, Sicilia). A lo largo de su viaje, guarda una estrecha comunicación con J. G. Herder, a quien escribe: “Debo confiarte que me he aproximado mucho al secreto de la reproducción y de la organización de los vegetales”.<sup>19</sup>

La tesis central que Goethe defiende en su breve y a la vez penetrante ensayo sobre las plantas es que todas las manifestaciones botánicas no son más que la *metamorfosis* de un órgano único y fundamental. Por un lado, identifica a este órgano como la “hoja”, una especie de proto-planta; por otro lado, y al mismo tiempo asociado a la hoja, acuña el término *metamorfosis*, que tendrá un alcance universal en su comprensión del mundo.

Goethe denomina “metamorfosis de las plantas” al proceso por el que la hoja adquiere la forma de cotiledones, pecíolos, sépalos, estambres, etcétera. Dice: “De pronto reparé en el auténtico Proteo capaz de ocultarse o revelarse a sí mismo en todas las formas vegetales”.<sup>20</sup>

Por una parte, podemos considerar ya que el núcleo o eje de su método de trabajo se articula en torno a la noción de metamorfosis, el resultado más valioso de sus investigaciones. Lo real no es algo fijo o inmóvil, dado de una vez y para siempre, sino la continua *metamorfosis* de lo existente. Pero, por otra parte, se trata también de otro aspecto no menos profundo. Si bien la hoja de una palmera es distinta de una hoja de hinojo, pese a sus diversas estructuras, ambas sugieren una *unidad* de

<sup>19</sup> Carta a Herder, escrita desde Nápoles el 17 de mayo de 1787, en J. W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>20</sup> Proteo, mitológica deidad griega del mar que tiene el poder de metamorfosearse en cualquier forma (vegetal, animal) o elemento (agua o fuego); posee además dones proféticos.

forma. Goethe vislumbra así la existencia de una dimensión profunda en la vida vegetal, un reino primordial, suprasensorial, arquetípico,<sup>21</sup> o más allá de lo que empíricamente puede verse, tocarse o clasificarse, y que impulsa y guía la formación o la transformación de las formas materiales. Por ejemplo, en el caso de la planta, el tallo, las flores, el fruto. El conjunto de sus investigaciones empíricas le hizo persuadirse de que sin esta “dimensión primigenia” no era posible explicar ni la unidad de la gran multiplicidad de plantas, ni la similitud entre las distintas partes de ésta.

La investigación empírica de las ciencias exactas (Linneo) se concentra en el registro del aspecto externo y material del fenómeno y en el análisis de sus componentes. Pero, para Goethe, se trata de entender también el proceso interno, *ideal*, o el *sentido* primigenio de los fenómenos naturales.

Goethe observa que las hojas del tallo o del follaje ofrecen a menudo una clara evidencia de las transiciones en el desarrollo de la planta, que en su estructura y en su coloración anticipan su estado subsecuente. Todos esos cambios son una meta en el proceso formativo esencial. El término *hoja* tiene un significado común y convencional que Goethe quiere rebasar. Se trata de la hoja como forma primordial y ligada a su dinámica interna. En otras palabras, de la hoja como “el arquetipo dinámico interno” de la planta o “campo vibrante de fuerzas formativas”. Esta fuerza es la característica propia del carácter proteico de la hoja, el órgano ideal de la planta.<sup>22</sup>

En tanto fenómeno interno y primigenio, Goethe descubre que para acercarse a ese campo es necesario emplear no sólo los ojos del cuerpo, sino los ojos del espíritu; tanto la percepción sensorial como la percep-

<sup>21</sup> *Urform* suele traducirse como arquetipo. También equivalente a protoforma o profenómeno.

<sup>22</sup> Hoy sabemos que la hoja es el campo donde acaece la transformación nada menos que del bióxido de carbono en oxígeno, esencial para la vida en el planeta. Goethe intuye esa energía, que sigue siendo un misterio para la ciencia.

ción intuitiva. Pensamiento y percepción, par de ingredientes básicos del universo *en armonía constante y espiritual*.

Es fácil asociar la *metamorfosis* con la transformación de la oruga en mariposa o del renacuajo en rana, pero Goethe amplía esa noción a las plantas, con lo cual sugiere la presencia de un *proceso que opera de diferentes maneras en todo el reino de la naturaleza*.

Goethe –nos dice el biólogo Gordon L. Miller– tenía buenas razones empíricas para describir el órgano fundamental de la planta como “hoja”. Pues, a menudo, las hojas del tallo o del follaje ofrecen una evidencia clara de las transiciones en el desarrollo de la planta, es decir, efectivamente, anticipan, ya sea en su estructura o ya sea en su coloración, su estado subsiguiente. Pero a Goethe le preocupa además lo que acaece en el interior de este proceso. Dice: “Así como hemos tratado de explicar los diferentes órganos, aparentemente diversos, de la planta en estado de desarrollo y floración a partir de uno solo, la *hoja*, [...] así también nos hemos aventurado a derivar de la forma foliar los frutos que la semillas suelen encerrar en su interior”.<sup>23</sup>

Al leer el *Ensayo...*, subraya Gordon L. Miller, es importante en todo momento no perder de vista que la intención de Goethe es que el conjunto de sus partes, divididas en ciento veintitrés párrafos, sean un solo relato completo y fluido del proceso de las formas florales. Algo así como lo que Goethe señala a Eckermann:

Si quiere una metáfora para el transcurso de este relato, imagínese una planta que brota de la raíz, después pasa un tiempo echando fuertes hojas a ambos lados de un tallo robusto y al final genera una flor. La flor es inesperada y nos sorprende, pero tenía que brotar. Es más, el sistema entero de hojas existía únicamente por ella y, de no haber florecido, no habría merecido la pena que creciera.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> J. W. Goethe, párrafo 119 de *La metamorfosis de las plantas*, edición y fotografías de Gordon L. Miller, traducción de Isabel Hernández, Girona: Atalanta, 2020, p. 143.

<sup>24</sup> J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, edición y traducción de Rosa Sala, Barcelona: Acanalado, 2005, p. 249.

Goethe, además, enfatizó que este proceso metamórfico permitía ver tanto hacia adelante como hacia atrás (intuir de alguna manera tanto la protoplanta como las plantas que podrían llegar a existir): “Es obvio que necesitamos una palabra común con la que denominar este órgano metamorfoseado de modos tan diferentes para poder comparar así *todas* las formas en que se manifiesta [“las que existen como las que no existen”, había precisado a Herder con anterioridad]; por el momento hemos de contentarnos con aprender a confrontar entre sí, progresiva y regresivamente, los distintos fenómenos”.<sup>25</sup>

El pensamiento de Goethe, señala R. Steiner, alcanzó su más alto grado de madurez cuando descubrió el significado de las dos grandes ruedas motrices de la naturaleza: *gradación* (intensificación) y *polaridad*.<sup>26</sup> Entiende por *intensificación* “un estado de pugna constante [del Ser] por evolucionar” hacia una mayor complejidad o perfección. En palabras de Gordon L. Miller, es la expresión más acabada posible en los fenómenos físicos y empíricos del potencial inherente a la idea de lo que Goethe llama “protofenómeno” o *Urphänomen*. Goethe veía la prueba de ello en la transición de las hojas del tallo, rudimentario, simple, vegetativo, a los pétalos más finos y coloridos. Un proceso que requiere de un progresivo refinamiento de la savia en el desarrollo de la estructura de la planta.

La *polaridad*, por su parte, se refiere, como en el campo de la electricidad y el magnetismo, a “un estado constante de atracción y repulsión”, de manera general, implica una interacción creativa y dinámica de polos opuestos (aspirar-expirar; contraer-expandir). Goethe identificó seis niveles de expansión-contracción en la metamorfosis de la planta.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> J. W. Goethe, *La metamorfosis...*, *op. cit.*, parágrafo 120, pp. 143-144. Por lo demás, tiempo después, el cinematógrafo vino a corroborar la acertada intuición de Goethe al permitirnos observar los lentos ritmos de crecimiento de las plantas, cuando proyecta a velocidad acelerada las largas tomas de sus diferentes momentos. El director Andrey Tarkovski manifestó acerca de esto que era uno de los milagros que desde la infancia le fue revelado por el tiempo del cine, aquello que G. Deleuze llamó “imagen-tiempo”.

<sup>26</sup> Véase R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>27</sup> Véase el parágrafo 73 de *La metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 103.

Como biólogo, Gordon L. Miller nos explica de modo claro este proceso: 1) expansión desde la semilla hasta la hoja del tallo; 2) contracción desde la hoja del tallo hasta los sépalos del cáliz; 3) expansión desde los sépalos hasta los pétalos; 4) contracción desde los pétalos hasta el pistilo y los estambres; 5) expansión desde los órganos reproductores hasta el fruto, y 6) contracción desde el fruto hasta la semilla. A través de estados constantes de complementariedad de los opuestos, dice Goethe, la naturaleza pervive y se reproduce a eternidad o, en otras palabras, “lleva a cabo con tenacidad su eterna labor de propagar la vegetación a través de los dos sexos”.<sup>28</sup>

En una breve nota sobre la polaridad, Goethe agrega: “Lo que integra el fenómeno (luz-tinieblas, ser-deseo; sensibilidad y razón; Dios-mundo; intelecto y fantasía) se debe separar sólo para manifestarse fenoménicamente. Lo que está separado se busca de nuevo y puede de nuevo reencontrarse y reunirse”.<sup>29</sup>

La pugna de los elementos en el proceso de intensificación, este ritmo alternante de la naturaleza, alude para Goethe al impulso universal que desde una materia relativamente informe asciende “por una escala en cierto modo espiritual hasta la cima de la naturaleza” que avanza imparables desde la semilla hasta la fecundación.<sup>30</sup>

Esta alternancia, sin embargo, no es tan rígida como para terminar siempre en un punto predeterminado. Como lo indica también en el párrafo 24, la estructura de una hoja puede verse afectada por la humedad o la sequedad del hábitat: “más lisas y menos refinadas cuando crecen en lugares profundos y húmedos”, más ásperas y trabajadas de manera menos detallada, en zonas más altas. Asimismo, agrega en el párrafo 30, “Se ha observado que una alimentación frecuente impide la floración de una planta, mientras que una alimentación mesurada, incluso pobre, la acelera”.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>30</sup> Véase párrafo 6 de *La metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 42.

Aunque Goethe observa una relación entre organismo y entorno no ve en su desarrollo un propósito necesariamente predeterminado. Para alcanzar la visión más satisfactoria de la arquitectura de este proceso formativo hay que estudiar “cómo la naturaleza se expresa a sí misma” por todos los rincones y en todas las direcciones mientras realiza su “trabajo creador”.

Ernst Haeckel, biólogo alemán que acuñara el término “ecología” y promotor de la teoría de la evolución de Darwin, fue también un defensor de la “teoría de la adaptación” de Goethe, en función de su ley interna y potencial creativo. La importancia de esta idea queda más clara si la consideramos de cara a la clasificación de Linneo. De alguna manera, a Goethe no le resultaba fructífero buscar en formas tan variadas la esencia imperecedera de la vida de las plantas. Más bien, según su pensamiento, ésta debía residir en el reino de los arquetipos dinámicos; más allá del mundo de las especies fijas de Linneo, en el mundo en transformación y evolución de la naturaleza vibrante.

Frente al empirismo convencional, propio del enfoque cartesiano, Goethe, en cambio, abogaba por un empirismo “delicado”, si podemos decir así, o peculiar, cuya base fuera poder seguir con precisión la evolución y los cambios sutiles, casi imperceptible del fenómeno observado (la planta, la luz, el color). Incluso Darwin, en *El origen de las especies* (1859), hace varias referencias a la teoría de Goethe de la *metamorfosis*. No obstante, en el devenir de la ciencia correcta –como dice Gordon L. Miller– lo proteico se volvió prosaico. El “arquetipo suprasensorial” de Goethe terminó por reducirse a concepto material, histórico o evolutivo.<sup>31</sup> Para Goethe, por el contrario, la observación consciente de este proceso proteico debía llamar, de por sí, a una experiencia de las formas externas de la naturaleza a través del vivo poder interno de la imaginación; o, para ceñirnos mejor a su pensamiento, a lo que llamó

<sup>31</sup> Véase la introducción de Gordon L. Miller a la edición de J. W. Goethe, *La metamorfosis...*, *op. cit.*, p. 27.

la *imaginación sensorial exacta*.<sup>32</sup> La verdad no está fuera, sino dentro y se revela cuando el mundo exterior y el mundo interior se reúnen armónicamente. Si observamos el mundo con el frío desapego del científico (excluyendo lo subjetivo) sólo captamos hechos inertes. Pero si logramos captarlo con la sensibilidad del artista, el mundo revela gozoso sus secretos. Para ello es necesario un “pensamiento activo” y aprender a captar la realidad íntima del mundo tan firmemente como percibimos su realidad física.

LA FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA DE GOETHE.  
CONTEMPLAR, INTUIR, RITMAR

6

Quizá, como afirma Diego Sánchez Meca, lo más valioso de la teoría de la naturaleza de Goethe, para la actualidad, no son tanto sus aportes científicos<sup>33</sup> como su *modo* de acercarse al conocimiento de los fenómenos naturales o de comprender y practicar la ciencia. Diego Sánchez Meca, brillante especialista en filosofía alemana, edita, agrupa y traduce bajo el título *Teoría de la naturaleza* una serie de escritos publicados por el poeta en distintos momentos de su vida. Con base en estos escritos, trataremos de extraer los rasgos principales del peculiar modo de nuestro poeta de acercarse al conocimiento de la Naturaleza y dejaremos para un capítulo final las implicaciones de su método para la actualidad.

<sup>32</sup> Para Goethe, la observación consciente de este proceso proteico debería llamar a la identificación del hombre con la naturaleza como vía, incluso, para su propio conocimiento, y no sólo a una experiencia de las formas externas de la naturaleza. Más adelante, vamos a tratar esta noción central en la filosofía de la Naturaleza de Goethe. Aquí, sólo cabría retener que, para Goethe, esta identificación está basada en la unidad entre el espíritu humano y el espíritu de la Naturaleza.

<sup>33</sup> Hay, sin embargo, quienes argumentan favorablemente sobre sus estudios de botánica, en particular sus aportes sobre la disposición de los órganos reproductores de las plantas y su estructura interna.

Como preámbulo a lo que conocemos como *La metamorfosis de las plantas* –integrado en esta edición– Sánchez Meca reúne, en una “Primera parte. Formación y transformación de las naturalezas orgánicas”, un conjunto de breves notas en las que Goethe trata de introducirnos en la historia de sus estudios de botánica, su interés por las plantas, la recepción de su ensayo luego de su publicación y los horizontes que abre su trabajo con relación a una “morfología general”. Luego, en una “Segunda parte. Teoría general de la naturaleza”, Sánchez Meca realiza una selección de distintas notas que integran desde las reflexiones de Goethe sobre la filosofía de la naturaleza, especialmente de Spinoza y Kant, hasta sus anotaciones sobre meteorología, química y matemáticas. Con la ayuda de estos trabajos y los reunidos por R. Cansinos Asséns,<sup>34</sup> procedamos, pues, a acercarnos a las ideas principales de la teoría de la naturaleza de Goethe y los rasgos principales de su método de conocimiento.

## 7

*Contemplar.* Goethe remite la comprensión de los fenómenos observables a su esencia *ideal*. No importa tanto descubrir el origen del fenómeno como la *génesis* de su proceso. Sin embargo, la *metamorfosis* de las plantas, como nos lo indica, es un fenómeno que no puede verse, es necesaria una “superintuición”. Dicho lo anterior, sus aportaciones suelen colocarse bajo la etiqueta de una “morfología idealista”. Es correcto. Pero debemos subrayar que este “método” se diferencia tanto del pensamiento ilustrado de Kant (que supone la imposibilidad de conocimiento del *a priori* y, por ende, de la “cosa en sí”) como del misticismo y sensualismo al que propenden los románticos, como lo veremos adelante. En unas anotaciones que llevan por título “Justificación de la empresa” Goethe declara:

<sup>34</sup> J. W. Goethe, *Obras completas*, tomo 1, *De la actividad científica de Goethe*, op. cit.

Cuando el hombre, inducido a una *viva observación*, comienza a mantener una lucha con la naturaleza, siente ante todo el impulso irrefrenable de someter a sí mismo los objetos. Sin embargo, muy pronto éstos se le imponen con tal fuerza que siente cuán razonable sea reconocer su poder y respetar su acción. Apenas se convenza de este influjo recíproco caerá en la cuenta de un doble infinito: por una parte de los objetos, la multiplicidad del ser, del devenir y de las relaciones que se entrecruzan de un modo viviente; por parte de él mismo, la posibilidad de un perfeccionamiento ilimitado en la medida en que sea capaz de adaptar, tanto su sensibilidad como su juicio, a formas siempre nuevas de recepción y reacción.<sup>35</sup>

A diferencia del método de Newton que elimina todo rastro de experiencia viviente, o “subjetiva”, y limita la observación al comportamiento externo del fenómeno como obstáculo a vencer, para Goethe, la naturaleza es vida y debe ser captada en tanto que tal. Por lo demás, guarda también la convicción de que “muchas veces lo indómito e inconquistable se domina mejor por medio del amor y de la piedad que de la violencia”.<sup>36</sup> Rehúsa así una comprensión de la naturaleza como exterioridad a vencer, someter o reducir a obediencia. Por el contrario, para él, *sentir* el influjo de la naturaleza en nosotros es más importante que apropiarse de ella. Por lo tanto, el punto de partida de la investigación científica tendría que ser descubrir su multiplicidad, su devenir y las relaciones que establece de un modo vivo con todo el universo en el que se expresa. No es una esencia inmóvil, sino una realidad *viva y animada*.

El descubrimiento de esta fuerza indomable, de este *infinito perfectible*, dice, abre otro: “la posibilidad del propio perfeccionamiento ilimitado del hombre en la medida en que forma parte de esa misma fuerza fundamental con la que está en relación”.

Goethe, pues, no considera al hombre separado de la naturaleza, ni mucho menos superior a ella, sino como parte de esa fuerza que precisamente hace posible que pueda identificarse con ella y en ese grado

<sup>35</sup> J. W. Von Goethe, en *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>36</sup> Véase J. P. Eckerman, *op. cit.*, p. 249.

contactar con su energía para alcanzar su propio perfeccionamiento, *ad infinitum*. Esta visión del mundo concede una importancia central a la observación directa, participativa, y muestra una desconfianza manifiesta por el pensamiento abstracto o demasiado especulativo. Diego Sánchez Meca tiene, así, mucha razón cuando dice que Goethe nunca se definió como un “filósofo de la naturaleza”, sino como un *Naturschauer*, un *contemplador de formas* captadas tanto en su concreción como en la armonía que las une.<sup>37</sup>

## 8

*Intuir*. La vía de investigación de Goethe, por otra parte, más que causal puede caracterizarse como *intuitiva*. Se trata de aprender a *sentir*. De alcanzar la visión o experiencia de lo divino o espiritual en sus continuas y múltiples creaciones en la medida en que se participa de él. Hacer *theoría* es poder acercarse a la *visión de Dios*.

La vida es movimiento. Ese impulso responde a una fuerza interior. La manera que tenemos de acercarnos a fenómenos como la gemación (o la proliferación) es tratar de ordenar su desarrollo “de la manera más *intuitiva* posible”:

Observando el tipo vegetal, enseguida situamos en él un arriba y un abajo. La parte inferior está constituida por la raíz, cuya acción se desarrolla en la tierra y pertenece a la humedad y la oscuridad, mientras, en sentido diametralmente inverso, el tallo, el tronco o lo que ocupe su lugar, se levanta hacia el cielo, el aire, la luz.

Cuando observamos esta maravilla y el modo en que se produce, aprendemos a mirar... encontrándonos con otro importante principio fundamental del organismo: que ninguna vida puede prosperar sobre la

<sup>37</sup> Véase Diego Sánchez Meca, “Estudio preliminar”, en J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. xxiii.

superficie y exteriorizar por sí misma su fuerza productiva; la energía de la vida necesita de un envoltorio que la proteja contra los rigores externos, ya sea el agua, el aire o la luz, defendiendo su delicada existencia de modo que ésta pueda llegar a cumplir lo que específicamente corresponde a su interioridad.<sup>38</sup>

Es por ello que cuando se trata de conocer a la naturaleza es indispensable aplicar la intuición porque, según lo subraya Goethe, todo lo que ha de tomar vida está *a cubierto*. La energía de la vida necesita para desarrollarse de un envoltorio. Este embalaje, que puede aparecer como corteza, piel o concha, alude a un principio tanto de crecimiento como de desgaste: “Y todo lo que está vuelto al exterior, poco a poco, precozmente, va hacia la descomposición y hacia la muerte”.<sup>39</sup>

Todo lo que está vuelto al exterior, las cortezas de los árboles, las membranas de los insectos, las plumas de los animales, e incluso la piel del hombre, son envoltorios eliminándose, abandonados a la no vida. Esta observación se relaciona íntimamente también con la idea griega de *physis*, todo lo que nace tiende a morir: “Pero detrás de ello siempre se forman nuevos envoltorios y bajo éstos, la vida, más superficial o más profunda, va tejiendo su trama creadora”.<sup>40</sup>

La naturaleza se nos revela como un constante vivir-morir-renacer, como la historia ejemplar que nos revela también el mito del eterno retorno; como la misma Isis que —en cuanto diosa de la naturaleza—, simbólicamente, se nos aparece siempre velada o protegida por su manto. Goethe lo expresa también de otra manera: “Lo eterno vive en todo; si se inmoviliza unos instantes, es sólo en apariencia, pues todo se deshace y se aniquila cuando trata de persistir en el ser”.<sup>41</sup>

Así, no se trata de extraer de manera violenta y mecánica lo que está escondido detrás de la apariencia para fines de expolio, ni de acometer a la naturaleza contra su modo de funcionamiento o de afectarla a través

<sup>38</sup> J. W. von Goethe, en *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>41</sup> Cit. en A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, *op. cit.* p. 89.

de mecanismos artificiales y *contra natura*. El “método científico” de Goethe exige una reforma completa de los procedimientos establecidos de hacer ciencia. En lugar de partir del aspecto exterior del fenómeno, a la manera del método experimental, su “metodología” consiste en descubrir a través de la *intuición* el *sentido* interior que anima a la Naturaleza: el *Urp̄hänomen*, fenómeno primigenio que nos acerca a la progresión de sus formas, que importan más que su origen.

## 9

*Ritmar*. Cierta día, Goethe recibe un viejo manuscrito, adscrito a su autoría, que procede del legado epistolar de la duquesa Ana Amalia. Observa que está escrito de la mano del señor Seidel que por entonces fuera su secretario. Le pone un título y lo publica: “La Naturaleza”.<sup>42</sup> Se trata de una brevísima nota que, en un tono un tanto exaltado, expresa una visión a todas luces panteísta de la naturaleza. Años después, se siente obligado a darnos una “Explicación”, título de ese ensayo aforístico. No para justificarse –dice–, sino para afirmar lo que “cincuenta años de progresos” corroboran sobre la *Naturaleza*, su esencia inescrutable, incondicionada e incluso humorística y capaz de contradecirse a sí misma.

¡Naturaleza! Por ella estamos rodeados y envueltos, incapaces de salir de ella e incapaces de penetrar más profundamente en ella.

Sin ser requeridos y sin avisar nos arrastra en el torbellino de su danza y se mueve con nosotros hasta que, cansados, caemos rendidos en sus brazos.

<sup>42</sup> En el periódico *Tiefurter* (1782). Véase R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, p. 56.

Crea eternamente nuevas formas; lo que aquí es, antes aún no había sido jamás; lo que fue no vuelve a ser de nuevo. Todo es nuevo y, sin embargo, siempre antiguo.<sup>43</sup>

A partir de su ensayo sobre la metamorfosis de las plantas, descubre un camino fructífero para el conocimiento de la naturaleza orgánica que no hace sino confirmar sus intuiciones. Dice: “Porque al presentarme la vegetación, paso a paso, su modo de proceder yo no podía equivocarme, si no que, dejándola hacer, yo no tenía más que descubrir los caminos y medios por los que ella sabe llegar poco a poco desde el estado más velado hasta su apogeo”.<sup>44</sup>

Para conocer la naturaleza hay que hacerse capaz de penetrar en su propio *ritmo* interno de crecimiento “paso a paso, dejándola hacer” –“poco a poco desde su estado más velado hasta su apogeo”–, como *Natura naturans* y como *Natura naturata*. Para acercarnos a su conocimiento no sólo hay que aprender a mirar y a sentir, sino a sintonizar con su propio ritmo. Por supuesto, no el ritmo altamente contrastante de la acelerada velocidad de la vida en las sociedades modernas, sino la del instante sereno del brotar de una flor. Una concepción viviente de la naturaleza, poseedora de consciencia (inteligencia) y de un lenguaje propio.

“COMO SI SE TRATARA DE ‘UN CIERTO DON DE DIOS’”.

EL SPINOZA DE GOETHE

10

A decir de Rosa Sala y Diego Sánchez Meca, la teoría de la naturaleza de Goethe está basada en una particular concepción religiosa de

<sup>43</sup> J. W. von Goethe, “La Naturaleza”, en *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>44</sup> Cit. en R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, p. 57.

la unidad entre Dios y Naturaleza.<sup>45</sup> A su parecer, esta idea deriva del estudio de la *Ética* de Baruch Spinoza (1632-1677). Cada cual por su parte opina que Goethe tomó la idea de “ciencia intuitiva” de Spinoza y que luego la adaptó a su propio método de investigación en ciencias naturales como “intuición fenomenológica” o morfología intuitiva. El propio Goethe escribe en una carta a Fritz Jacobi del 5 de mayo de 1786: “Dices que en un Dios sólo se puede creer; yo, por mi parte, doy gran importancia al intuir, y las palabras de Spinoza cuando habla de *scientia intuitiva* [...], me animan a consagrar toda mi vida a la contemplación de las cosas”.<sup>46</sup>

Ciertamente, intuir y contemplar, para Goethe, forman parte esencial del proceso de conocimiento. En su “Estudio sobre Spinoza”, Goethe comienza por afirmar que el ser (*Dasein*) y la perfección son un mismo concepto.<sup>47</sup> De manera que, si se profundiza en esto, tanto cuanto nos sea posible, puede uno acercarse al infinito. Afín también a la filosofía de Platón y de Kant, Goethe subraya:

Pero el infinito, o la existencia perfecta, no puede ser pensado por nosotros.

Podemos pensar sólo cosas que, o son limitadas, o las limita nuestra alma. Por tanto, tenemos un concepto del infinito en la medida en que podemos pensar que hay una existencia perfecta fuera de la capacidad de aprehensión de un espíritu limitado.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Hay que señalar que, de hecho, en el horizonte de los pensadores y artistas del Romanticismo tiene lugar un significativo viraje en el modo de concebir a Dios, a la Naturaleza y en general a la religión, que rompe con las versiones religiosas canónicas prevaletentes y que tendencialmente se orienta hacia una comprensión que se podría denominar “cosmoteísta” o “cosmodeísta” de la naturaleza y del mundo. Para esta temática, véase A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit.

<sup>46</sup> Véase nota de D. Sánchez Meca en J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, op. cit., p. 142.

<sup>47</sup> Véase J. W. von Goethe, “Estudio sobre Spinoza” en *Teoría de la naturaleza*, op. cit., pp. 139-143.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 139.

De hecho, más que una afinidad puntual con Spinoza, Goethe va conformando su singular modo de *ver* el mundo. De manera que afirma: “Que no se piense que yo pudiera haber firmado sus escritos [los de Spinoza] ni que me hubiera declarado partidario suyo al pie de la letra”.<sup>49</sup> Goethe, más bien, revisa los postulados de la filosofía de la naturaleza de Spinoza para ofrecernos su propia y peculiar concepción del vínculo entre la Naturaleza y Dios. Como venimos diciendo, lo que a Goethe más le importa destacar en el proceso cognoscitivo es la acción recíproca que se ejerce entre *idea* (psíquica) y *percepción* (realidad), que para él es como “la respiración del espíritu”; dicho de otra manera, el vaivén *idea-observación*.<sup>50</sup>

Así, en el mismo trabajo sobre Spinoza que hemos referido, Goethe insiste en que la medición de una cosa es una acción grosera en los cuerpos vivientes. Pues una cosa que existe “de un modo viviente” no puede ser medida por nada que le sea externo. Si fuera necesario medirla, ella misma debería dar la unidad de medida, “la cual es sumamente

<sup>49</sup> Cit. en R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>50</sup> Porque, para Goethe, la naturaleza es “un desarrollo que parte de un todo vivo y misterioso” que desemboca en los fenómenos múltiples y especiales que llenan el espacio y el tiempo. El misterioso todo es el mundo de la Idea. La Idea es eterna y única. El obrar de la naturaleza parte de ese todo, que es la forma ideal, para llegar a lo particular, que es el objeto real de la percepción. El observador debe capacitarse para poder “reconocer en lo real lo ideal y apaciguar el malestar que le causa lo finito, elevándose a lo Infinito” (R. Steiner).

De esta manera, si el hombre consigue realmente elevarse a la Idea, para a partir de ella comprender los hechos de la percepción, hace el mismo trabajo que la naturaleza realiza cuando hace nacer a sus criaturas del Todo misterioso. Si el hombre no siente la influencia y la creatividad de la Idea, el simple razonamiento se queda aislado de la naturaleza viviente. Capta objetos o hechos muertos y no su proceso de devenir, que es lo que nos interesa, cómo ha llegado a ser, sus metamorfosis, sus cambios. El pensamiento, ciertamente, se confina en su actividad subjetiva, proyección de una imagen abstracta de la naturaleza. Es necesario, más bien, que sienta vivir y actuar la Idea en su interior, observarse a sí mismo y a la naturaleza como un todo penetrado por el espíritu, haciendo que cese la contradicción sujeto-objeto. Véase R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, pp. 59-60.

espiritual y no puede ser encontrada por los sentidos: ya en el círculo no se puede adoptar la medida del diámetro para medir su circunferencia”. Sin embargo, ésta es la manera en la que ya desde los tiempos de Goethe se ha venido midiendo científicamente la “regularidad” de la naturaleza, como si su proceder fuera uniforme o mecánico.

Según Goethe, en todo ser (*Wesen*) viviente hay lo que llamamos partes inseparables del todo que ellas mismas son. Ni las partes deben ser adoptadas como medidas del todo, ni el todo como medida de las partes. No se debe perder de vista, más bien, que un ser viviente limitado es parte del infinito, es decir, “que tiene algo infinito en sí” y que *participa* del mismo infinito que quiere conocer. Ahora bien, “Hay una inmensa cantidad de cosas que percibimos, de las cuales nuestra alma es capaz de captar numerosísimas *relaciones*. Almas que tienen una fuerza interior para expandirse comienzan a ordenar los objetos para facilitarse el conocimiento, y comienzan a conjuntarse para alcanzar el placer”.<sup>51</sup>

La armonía del cosmos depende de esas relaciones vinculantes y de cooperación. Según Goethe, si queremos conocer una cosa con seriedad, comprenderla e, incluso, llegar a disfrutar de su belleza, es necesario limitar el conocimiento de esa *existencia* y *perfección* a nuestra naturaleza *limitada* de pensar y de sentir. Su *fenomenología de la intuición* deriva así hacia la percepción de lo *sublime*, la impresión de lo *grande*, el conocimiento de lo *verdadero*, aunando, como dice V. Nabokov, belleza más piedad.

Cuando el alma percibe una relación casi en su germen, cuya armonía, si estuviese enteramente desarrollada, no la podría descubrir o sentir enteramente de una vez, llamamos a esta impresión *sublime*, y es la más noble de aquellas en las que el alma puede participar.

Cuando divisamos una relación que en su total despliegue basta con la medida de nuestra alma para descubrirla o captarla, llamamos a esta impresión *grande*.

<sup>51</sup> J. W. von Goethe, “Estudio sobre Spinoza”, en *Teoría de la naturaleza, op. cit.*, p. 141.

Hemos dicho antes que todas las cosas que existen de manera viviente tienen sus relaciones en sí mismas, de modo que la impresión que causan en nosotros, tanto ellas solas como en relación con otras, cuando nace sólo de su perfecto ser (*Dasein*) la llamamos *verdadera*. Si éste es, en parte, limitado a un modo por el que podemos aprehenderlo con facilidad, y está en una relación tal con nuestra naturaleza que lo podemos captar con placer, a este objeto lo llamamos *bello*.<sup>52</sup>

Lo *sublime* alude así a la percepción de una relación “casi en su germen” o forma originaria (*Urform*). Lo *grande* se mide en relación con la capacidad limitada de nuestra alma para captarlo (“el alma debe hacerse cada vez más simple y tender sólo hacia un punto”). Cuando la cosa viviente (*Wesen*) se expresa en su conexión con los demás seres a partir de su propio vínculo con el Ser perfecto (*Dasein*), la captamos en su verdad; y si su conocimiento lleva a la felicidad, captamos su belleza y un sentimiento que nos recuerda hasta qué punto es precaria nuestra existencia y, al mismo tiempo, hasta qué punto es preciosa e irremplazable.

Conocer –captar las transformaciones de los fenómenos– es así también ser capaz de percibir la *conexión* de las cosas; la *forma* de una totalidad en función de sus relaciones. Somos seres limitados. Es un don divino poder sentirse en plena armonía con la propia *limitación*.

## 11

Según Goethe “ningún fenómeno se explica por sí mismo y en sí mismo”.<sup>53</sup> No piensa a la naturaleza de manera estable y delimitada (como el racionalismo), sino como *formas dentro del tiempo*.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>53</sup> Véase Diego Sánchez Meca, “Estudio preliminar”, en J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, pp. XXVI-XXVII.

De manera que los esfuerzos analítico-cuantitativos de conocimiento de los fenómenos naturales pueden presentar también grandes desventajas. Pues resulta que, luego de descomponer las partes instrumentalmente, olvidan devolver el cuerpo a la vida, integrar su validez en relación con el todo del que son parte. Goethe propone otro camino: tratar de conocer las “formaciones vivientes en cuanto tales” (a), tratar de comprender las mutuas relaciones de sus partes externas y tangibles considerándolas como indicaciones de su *interior* (b), y a través de la *intuición* (c) no perderlas de vista como *totalidad* (d).

La aprehensión de las *formaciones* vivientes como expresiones de su *interior* es, por lo demás, observa Goethe, no sólo una aspiración científica (o moderna, podríamos decir nosotros), está relacionada íntimamente –desde el principio de los tiempos– con el impulso imitativo o artístico del hombre para comprender los fenómenos de la Naturaleza, el canto de un ave, el movimiento de un animal, la regularidad de la propia naturaleza. En este sentido, el devenir tanto del arte como de la ciencia apelan, para Goethe, a la constitución de una *morfología*. El idioma alemán designa con la palabra *forma*, *Gestalt*, la complejidad existente de un ser real. Sin embargo, esta palabra fija lo que es móvil, suele aludir a la forma como algo establecido y acabado.

Las *formas* de la naturaleza, por el contrario, dice Goethe, fluctúan en un continuo devenir. De ahí que la palabra clave y, de hecho, la actitud en el hacer científico –con toda humildad– debiera ser, más bien, *Bildung* (formación). Esta palabra designa tanto lo que ya se ha producido como lo que está en vías de producción. En otras palabras, como lo ya formado pronto se transforma de nuevo, si se quiere alcanzar una intuición viviente de la naturaleza, *tenemos que mantenernos flexibles y en movimiento, según el ejemplo que ella nos da.*<sup>54</sup>

La tarea deberá ser partir de un enfoque metodológico resultado de un amplio y delicado conocimiento empírico, pero en unión con la más estricta imaginación o intuición del devenir interno del fenómeno. Se trata, pues, de poder captar las impresiones que suscita el crecimiento y

<sup>54</sup> J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 7.

la transformación de las criaturas orgánicas o inorgánicas a través tanto de la percepción como de la imaginación, el proceder audaz de la naturaleza exuberante. Por ejemplo, la fotosíntesis (Gordon L. Miller), a través de la cual toda planta *nos forma* a la vez que nos muestra ser *capaz de reproducirse con facilidad e incluso de superarse a sí misma*.

CHRISTIANE VULPIUS:

“¿NO ESTÁ SU FOLLAJE UNIDO A MÍ, COMO SI FUERA MÍO?”

12

El 28 de enero de 1787, Goethe escribe desde Roma: “supongo que ellos [los griegos] procedían según las mismas leyes que aplica la naturaleza, tras el rastro de las cuales yo me encuentro”.<sup>55</sup> Como es propio de su tiempo, Goethe no deja de idealizar la Grecia clásica, “la privilegiada nación griega” que desarrolló en el ámbito de la polis “el arte más elevado” y en cuyas obras Goethe se encuentra inmerso en su viaje a Italia.<sup>56</sup> Por lo demás, es de notarse el vínculo que hace entre sus investigaciones científicas sobre las plantas y su concepción de la naturaleza como productora de *formas* o modelos artísticos. Dice: “Por otra parte, creía haber aprendido de la naturaleza cómo siguiendo una ley, pone manos a la obra para producir configuraciones vivientes, modelos de todo arte”.<sup>57</sup>

Entre el 17 y 18 de junio de 1798, teniendo en cuenta ese viaje que tan significativo fue para él, Goethe escribe la elegía “La metamorfosis de las plantas” (“Die Metamorphose der Pflanzen”). El título es muy semejante a su primer trabajo científico sobre botánica publicado en 1790. Pero no se trata ya de un ensayo científico, sino de un “poema

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 75, véase nota al pie de página.

<sup>56</sup> Primer viaje a Italia, del 11 de septiembre de 1786 al 18 de julio de 1788.

<sup>57</sup> J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 75.

científico” y de amor dedicado a Christiane Vulpius.<sup>58</sup> Vive con Christiane, primero en secreto, a su retorno a Weimar; luego, entre 1806 y 1816, permanecen casados hasta la trágica muerte de ella.

Goethe tiene casi cuarenta años y Christiane veintidós. La relación que Goethe establece entre su relación sentimental y la metamorfosis de las plantas es un canto a la vida, una manera quizá de sublimar su cercanía con Christiane, a los ojos de su círculo intelectual “una carga inútil” porque no tenía ni el estatus ni la cultura para estar a su lado y, más bien, poco a poco fue perdiendo sus encantos hasta volverse “fea y vulgar”. Pero Goethe quiere hacerla *floreecer*. Dice así en el poema al que aludimos: “modélico cambia el hombre incluso la forma prescrita”.

La concepción de la naturaleza de Goethe, ni mística ni analítica, si por una parte no hace más que afinarse a lo largo de su vida, por otra se confunde también con su propia experiencia amorosa personal. La naturaleza no es un conjunto de cosas inertes, sino una activa fuerza

<sup>58</sup> Goethe conoce a Christiane (1765-1816), llamada “la florista de Weimar”, en junio de 1788, después de su primer viaje a Italia. En Roma, había trabado una intensa relación amorosa con Faustina, posadera y joven viuda con la que mantuvo deliciosas sesiones de erotismo y encanto de lo vedado, y quien se confunde con Christiane en las *Elegías romanas*. Se citan en la casa que el duque Carlos Augusto regalara a Goethe en las afueras de la ciudad. Christiane, dice R. Cansinos Asséns, lo movió a rimar también el poema del que hablamos, en su opinión, una “lección de botánica sentimental, sin lágrimas”, y que, más tarde, “la crítica germánica considera única y magistral”. Véase J. W. Goethe, *Obras completas, op. cit.*, tomo 1, p. 140. Cansinos Asséns llama la atención en el tono pedagógico del poema. Por mi parte, opino que el poema expresa la concepción del amor de Goethe, en relación con Christiane, pero también más allá de ella. En el poema “Hallada” que también está dedicado a Christiane, podemos leer la misma idea del amor como una planta: *Paseaba por el bosque, ensimismado / y no buscar nada tenía pensado. Pero en la sombra vi una quieta florecilla / con un astro lucía, con ojitos linda. / Cortarla yo quise y me dijo muy fina / ¿para que me marchite, me quieres partida? / Con todas sus raíces la desenterré / y al jardín de mi casa con ternura la llevé / la planté de nuevo en un tranquilo lugar / ahora tiene ramas y florece sin cesar*. Este poema, agrega su traductora, Rosa Sala, suele recopilarse, en Alemania, en los libros de poemas para niños. Su profundidad, sin embargo, es eminente si se le contextualiza.

inmanente a la *forma*. El amor, como la semilla, puede llegar a *metamorfosearse* en el fruto más sublime:

El sagrado amor  
aspira al más alto fruto, a que, por sentimientos semejantes  
y puntos de vista semejantes, en armónica intuición  
la pareja se una y encuentre el mundo superior.<sup>59</sup>

En 1817, por sorprendente que parezca, Goethe inserta en el primer volumen de sus escritos científicos lo que a primera vista dijimos parece un poema de amor. Pues está convencido de que, más allá del significado personal que puedan tener estos versos, serán más comprensibles si los edita en el contexto teórico científico de su pensamiento que en un delicado y apasionado poemario.<sup>60</sup>

El poema integra la visión del mundo de Goethe sobre el amor, la voluptuosidad, la vida y sobre la naturaleza, a la vez que explica su búsqueda científica de la forma primordial:

Todas las formas son análogas, y ninguna se asemeja a la otra;  
así indica el coro una ley oculta, un sagrado enigma.

Para Goethe, el misterio de la naturaleza –con certeza la del atractivo sexual– es de una profundidad insondable:

¡Oh, si yo pudiese, querida amiga,  
transmitirte al instante la feliz palabra que lo desvela!

Hace del amor la alegoría del devenir de la planta, “gradualmente guiada” hacia su transformación en flor y fruto; del desarrollo de la semilla en el seno de la tierra al estímulo de la luz. En eterno movimiento, *las hojas desarrollan su delicada estructura*.

Goethe nos invita a amar con la fuerza de la semilla que conserva a cubierto la vida plena, hoja, raíz y brote. Confirma la tendencia de la

<sup>59</sup> Vamos a utilizar aquí la versión de Diego Sánchez Meca, “La metamorfosis de las plantas (poema)”, en J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, pp. 83-85.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

semilla a *irrumpir hacia lo alto*, casi una ley de la vida, *confiada en la humedad y la noche que la envuelve. La primera forma de su aparecer se mantendrá y definirá su retoño*. En términos amorosos, es como si se tratara de la epifanía del otro revelada en el primer beso. Como si su fuego se renovara siempre desde la primera forma, “pero no siempre la misma”:

pues de muchas formas se produce  
 mira siempre la siguiente hoja formada,  
 más amplia y más marcada, más dividida en puntas y partes,  
 antes contenidas envueltas en el órgano inferior.  
 Y así alcanza la más alta perfección predeterminada,<sup>61</sup>  
 que en muchas especies te mueve a asombro.

Pero también, en un lenguaje poético en referencia al amor, Goethe subraya las cualidades que debiera tener todo investigador en ciencias naturales al acercarse a lo otro, paciencia, delicadeza, capacidad de observación y una imaginación profunda. Asimismo, el saber guardarse en el plano del amor y de la fecundidad más allá de la muerte exime también del retorno a sí. El inherente impulso de las plantas hacia la perfección muestra al ser humano y al científico un perfeccionamiento en sentido espiritual:

Muy lobulada y dentada, sobre la superficie más tersa,  
 la riqueza de impulsos parece ser libre e infinita.  
 Pero aquí la naturaleza, con poderosas manos, detiene la formación  
 y dulcemente la conduce a la más alta perfección.  
 Con más moderación dispensa ahora la savia, constriñe los vasos,  
 y la forma muestra los efectos más delicados.

Muy sutilmente, nuestro poeta y científico resalta el doble impulso de la Naturaleza hacia la *intensificación* y la *polaridad* (dos leyes de la

<sup>61</sup> Como indicamos anteriormente, seguimos la versión de Diego Sánchez Meca de “La metamorfosis de las plantas (poema)”. No obstante, esta oración nos hace más sentido en la versión de Isabel Fernández, incluida en la edición de G. L. Miller de J. W. Goethe, *La metamorfosis de las plantas, op. cit.*, p. 36: “Y así es como alcanza la perfección primera y bien definida / que en algunas especies te llenó de asombro”.

naturaleza de las que ya nos ha hablado) a fin de llevar a cabo con tenacidad su eterna labor de propagar la vegetación a través de los *dos* sexos.

Silencioso se retrae el impulso de los bordes anhelantes,  
y el nervio del pecíolo se forma más completamente.  
Pero sin hojas y rápido se levanta el tallo más fino,  
y una forma maravillosa impresiona al que la observa.  
En círculo se ponen ahora, contadas y sin número,  
las hojas más pequeñas junto a sus semejantes.  
Alrededor del eje hinchado se define el cáliz que esconde,  
y a la forma más alta prodiga coronas de color.

¿Tiene el amor más término que la persona? “El amor apunta al Otro, lo señala en su debilidad [...] Amar es temer por otro, socorrer su debilidad. [...] el Otro es Otro, extraño al mundo, demasiado grosero y demasiado hiriente para él”.<sup>62</sup>

Así la naturaleza resplandece en la apariencia más elevada y plena,  
y muestra, superpuestas, articulación sobre articulación.  
Siempre de nuevo te sorprende, apenas la flor alrededor del tallo  
ondea sobre la ligera armadura de hojas alternas.  
Pero la magnificencia será proclamación de nueva productividad.  
Sí, la hoja coloreada siente la mano divina,  
y se contrae rápidamente; las formas más finas  
tienden dobles hacia adelante, determinadas a unirse.  
Se unen íntimamente las parejas afines, juntas  
se ordenan en círculo alrededor del consagrado altar.  
Himeneo ronda por allí, y magnífica fragancia, con fuerza  
dulce olor, afluye, reavivándolo todo alrededor.  
Ahora aislados se llenan gérmenes infinitos  
envueltos en el seno materno del fruto que se hincha.  
Y aquí el anillo de las fuerzas eternas de la naturaleza se cierra;  
aunque enseguida otro más nuevo se coge al precedente,

<sup>62</sup> Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de Daniel E. Guillot, Salamanca: Sígueme, 1977, p. 266.

pues la cadena se proyecta hacia adelante a través de todos los tiempos.  
Y así viven tanto el individuo como el todo.

El fin de toda relación es la fecundidad entendida como plenitud, la única ley eterna. El lenguaje de la naturaleza, identificada como divinidad femenina, se cifra en un alfabeto especial o, mejor, música celeste. Pues si prestamos oído, cada ser –trátese de una oruga, de una mariposa o de una flor– suena con un *acompañamiento* distinto.

Vuelve ahora, oh amada, la mirada al abigarrado hormiguelo  
que mueve al espíritu que no se conturba más.  
Toda planta te proclama ahora leyes eternas.  
Toda flor te habla más y más claro.  
Pero descifra aquí las sagradas letras de la diosa,  
vislúmbrales por todas partes, incluso con acompañamiento distinto:  
la oruga que se arrastra titubeante, la mariposa apresurada,  
¡Cambie el hombre mismo de un modo flexible su forma determinada!

Hasta aquí, las estrofas nos van acercando a la clave de la concepción goetheana de la existencia que no es sino la transformación (*Verwandlung*), el anhelo de la vida expresándose a través de formaciones (*Bildung*) que, siguiendo un paradigma morfológico entre las partes y el todo, en el ciclo del eterno retorno, tratan incluso de superarse a sí mismas. Se trata de dar lo mejor de sí más allá de determinismos, ataduras o supuestas estructuras fijas. *Goethe sueña metamorfosis*, dice Fritz Cassirer.

¡Oh, piensa cómo del germen del primer conocimiento  
poco a poco brota en nosotros la buena costumbre,  
la amistad se descubre en nuestro interior poderosamente,  
y cómo el amor finalmente produce flores y frutos!  
Piensa cómo de muchos modos la naturaleza,  
que se desarrolla en calma, presta a nuestros  
sentimientos ya está en aquella forma.  
¡Alégrate también por los días presentes! El sagrado amor  
aspira al más alto fruto, a que, por sentimientos semejantes  
y puntos de vista semejantes, en armónica intuición  
la pareja se una y encuentre el mundo superior.

Con relación a su vínculo con Christiane Vulpius, todos a su alrededor –Herder, Schiller y, por supuesto, su culta y refinada amiga la baronesa Charlotte von Stein– se preguntaban qué hacía Goethe viviendo en concubinato con su cocinera, una mujer vulgar, sin estirpe ni refinamientos y sin cultura intelectual ni artística. Nunca lo sabremos de parte del mismo Goethe. Hay cosas que no pueden explicarse. Christiane era jovial, alegre, sencilla, vital y sólo amor y fidelidad para con su amado; lo que demostró en no pocas ocasiones, una vez salvándole la vida.<sup>63</sup> Goethe no trata de dar explicaciones para justificar su comportamiento. Nunca lo hizo. En sus conversaciones con Eckermann, hacia el final de su vida tiene más calma para explicarse sus propios impulsos o pasiones, intelectuales o amorosas, y transformarlas en poesía. Dice: “En general, en cuanto poeta, no era mi estilo aspirar a la encarnación de algo abstracto. Sentía en mi interior impresiones, impresiones que podían ser sensuales, llenas de vida, agradables, multicolores y de cien tipos distintos, tal y como pudiera ofrecérmelas mi ardiente imaginación”.<sup>64</sup>

Pero lo cierto es que su relación con Christiane, de alguna manera, deja ver también su concepción del mundo femenino. El *eterno femenino* al que honró bajo todas sus formas e incluso por el que vivió atormentado hasta después de sus setenta años, cuando se enamoró de una adolescente. Su tarea como poeta era “sentir” y dar forma a las impresiones que le ofrecía su “ardiente imaginación” sobre el significado que podría tener la relación con quien fungió también como su ama de llaves y, finalmente, esposa y madre de su único hijo. Podríamos decir que Goethe, incursionando en su propio inconsciente, intuye que, si bien la naturaleza puede ser femenina, es también un Todo transexual. Y podemos aquí volver a citar a Levinas, cuando señala que, si la biología nos da los prototipos de todas las relaciones, esto prueba, ciertamente,

<sup>63</sup> En 1806, después de la batalla de Jena, los soldados de Napoleón ocupan Weimar y se entregan al pillaje. Atacan la casa de Goethe. Con coraje y energía, Christiane hace que se retiren. Véase P. Hadot, *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid: Siruela, 2010, p. 111.

<sup>64</sup> J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe, op. cit.*, p. 717.

que *la biología no representa un orden puramente contingente del ser*, sin relación con su producción esencial. Esas relaciones se liberan de su limitación biológica sin prescindir de su corporalidad. Se implantan en la fraternidad en la que el otro aparece a la vez como solidario de los otros. Constituyen el orden social que hace desembocar lo erótico en la vida ética y social-familiar. Lo erótico y la familia aseguran una vida en la que el yo no desaparece, sino que *es prometido y llamado a la bondad*.<sup>65</sup> Goethe, por su parte, asegura: “Como poeta, prácticamente lo único que me quedaba por hacer era redondear y dar forma artística en mi interior a todas estas impresiones y puntos de vista, sacándolos a la luz por medio de una plasmación vivaz, de modo que, al escuchar o leer lo que había escrito, otros pudieran compartirlo”.<sup>66</sup>

Más allá de las intrincadas encrucijadas amorosas, siempre complejas, llenas de misterio y que podemos dejar aquí, pues no son materia de este ensayo, a Goethe lo que en verdad le aqueja con amargura son las alusiones despectivas y las imágenes guasonas con las que se sigue aludiendo a su *Ensayo sobre la metamorfosis de las plantas*. En el círculo de científicos de su época, el escrito fue leído como una extraña novedad, la impresión general –dice Goethe– fue “que no se llegaba a ver qué quería decir”.<sup>67</sup> Por otra parte, en el círculo de poetas, sus amigos tampoco estaban contentos con su “jardinería abstracta”.<sup>68</sup>

En realidad, dice Goethe y es también aquí lo que nos interesa subrayar, el problema era que “nadie quería admitir que ciencia y poesía fuesen compatibles. Se olvidaba que la ciencia se había desarrollado a partir de la poesía, ni se consideraba que, con el cambio de los tiempos, ambas podían encontrarse otra vez sobre un plano superior para beneficio mutuo”.<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Véase E. Levinas, *Totalidad e infinito...*, *op. cit.*, cap. 4 “Más allá del rostro”, especialmente pp. 287-288.

<sup>66</sup> Cit. en J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, *op. cit.*, p. 717.

<sup>67</sup> J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>69</sup> *Idem.*

Más allá de los comentarios autobiográficos a los que nos ha remitido la dedicatoria del poema “La metamorfosis de las plantas” en la integración de sus escritos científicos, hemos de destacar aquí la visión de Goethe con relación a la necesidad de un nuevo tipo de ciencia al que apela con urgencia. Acercarse al conocimiento de la Naturaleza poéticamente, es decir, amorosamente, es *Ser-para-el-otro*. Existiendo para el otro se existe de otro modo que al existir para uno solo, se trata de *la moralidad misma que envuelve por todas partes mi conocimiento del Otro*.<sup>70</sup>

En sus *Conversaciones con Eckermann*, Goethe comenta que “La gente quiere veracidad, y con eso estropea la poesía”.<sup>71</sup> Lo real no tiene valor por sí mismo, sino por el *placer* que genera un mejor conocimiento de las cosas *para la vida*. ¿Es el sujeto sólo un sujeto de saber y de poder? ¿No se presenta como sujeto en otro sentido? ¿La búsqueda de placer no tiene también una significación a la vez estética y ontológica?

La originalidad absoluta de la relación erótica permite que el sujeto entre en relación con eso que es absolutamente otro. Con una alteridad de un tipo imprevisible en lógica formal, “con lo que permanece otro en la relación sin convertirse jamás en *mío*”, porque la voluptuosidad está hecha de dualidad.

El verdadero beneficio que tiene un conocimiento reside en lo ideal surgido en el *corazón* del poeta y en el saber transmitirlo a sus semejantes: la concepción del amor como si fuera una planta y del cuidado de la planta como si fuera un ser. El trabajo poético y literario de Goethe es el reflejo de un modo de conocimiento de la naturaleza que ha convertido su fecundidad en categoría ontológica.<sup>72</sup> De esta manera dice:

Nunca he contemplado la naturaleza movido por fines poéticos. Pero como los dibujos paisajísticos de mi juventud y, más adelante, mis investigaciones científicas me incitaron a contemplar constantemente y con gran precisión los motivos naturales, poco a poco he ido memorizando a la naturaleza incluso en sus detalles más nimios, de modo que, cuando necesito algo

<sup>70</sup> Véase E. Levinas, *op. cit.*, p. 271.

<sup>71</sup> Cit. en J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>72</sup> Véase E. Levinas, *op. cit.*, pp. 284-285.

como poeta, lo tengo inmediatamente a mi disposición y difícilmente contraviene a la verdad.<sup>73</sup>

Con su poema, Goethe deja claro algo que se ha hecho conveniente para caracterizar al pensamiento romántico: está orientado en sentido “biocéntrico”, en contraposición al “logocentrismo” de la epistemología reinante.<sup>74</sup>

*GRANDE ES LA DIANA DE ÉFESO*

13

Había en Éfeso un orfebre,  
 Que siempre en su tienda estaba,  
 Pule que pule, sin tregua,  
 Con gran primor y cachaza.  
 Ya de pequeño y de mozo,  
 ante el trono se ahinojara,  
 en su templo, de la diosa,  
 maravillosa y extraña,  
 y en su taller con ahínco  
 luego afanoso tratara  
 de reproducir el cinto  
 que de la diosa efesíaca  
 los pechos sustenta erguidos,  
 y que una fauna tan rara  
 muestra en simbólico adorno,  
 todo el arte allí poniendo,  
 que su padre le enseñara;

<sup>73</sup> Cit. en J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe, op. cit.*, p. 251.

<sup>74</sup> Alexander Gode-von Aesch, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, trad. de I. Teresa M. de Brugger, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, p. 24.

y así ya toda su vida,  
paciente perseverara,  
en esa labor piadosa,  
sin que su artístico esfuerzo  
a otra ninguna aplicara.

De pronto, estando en su tienda,  
como siempre, trabajando,  
he aquí que un gran griterío,  
cual de vulgo alborotado  
suena allá afuera, y el hombre,  
suspendiendo su trabajo,  
oye hablar confusamente  
de que existe un dios extraño,  
sin forma alguna ni cuerpo,  
y que en el cerebro humano,  
detrás de la roma fuente,  
reside cual soberano,  
y es superior a la diosa,  
en quien del divino arcano  
la amplitud se nos revela  
desde los tiempos lejanos.

Nuestro ya viejo artífice  
solo escucha un momento  
esas palabras locas  
y tórnase a su asiento,  
y sigue en su tarea,  
siempre con igual celo,  
para su diosa amada,  
cervatillos esbeltos  
y otras mil bestezuelas,  
de gracioso pergeño,  
que del ídolo adornen  
las rodillas y el pecho,

labrando con paciencia  
 y esperando que el Cielo  
 querrá otorgarle un día,  
 en premio a sus desvelos,  
 la gracia de tallar  
 dignamente y sin pero,  
 de la diosa pulquérrima  
 el rostro excelso y bello.

Si alguien piensa de otro modo,  
 obre según tenga a bien;  
 mas no envilezca su arte,  
 que de fijo en ese caso  
 un mal fin tendrá después.<sup>75</sup>

El templo de Éfeso, dedicado a la diosa Artemisa, Diana o Isis, fue considerado en el mundo romano, como una de las siete maravillas. La misma biblioteca de Éfeso fue una de las más ricas de la antigüedad en cuestión de libros almacenados en el siglo I de nuestra era. En 1807, en Tubinga, Alexander von Humboldt publica su libro *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*. El libro se abre, en la primera página, con un dibujo del escultor danés Bertel Thorvaldsen, realizado a solicitud del gran explorador, como homenaje público a Goethe. Se trata de una alegoría en la que un joven desnudo sostiene una lira en la mano izquierda mientras que con la derecha desvela una excepcional estatua de la Artemisa de Éfeso, con las manos abiertas y en cuyo pecho hay tres hileras de senos. Su vestido se ciñe a su cuerpo y está adornado con diferentes tipos de animales, de modo semejante a los que escoltan a la diosa babilónica Ishtar y ya antes que ella a las figurillas femeninas neolíticas de Anatolia. Al pie de la estatua se ha depositado el ensayo de Goethe *La metamorfosis de las plantas*.

<sup>75</sup> J. W. Goethe, "Grande es la Diana de Éfeso" ("Gross ist die Diana der Epheser"), trad. de Rafael Cansinos Asséns, en *Obras completas, op. cit.*, tomo 1, pp. 1060-1061.

Vemos así que, aunque Goethe se queja de la falta de comprensión de sus escritos de ciencias naturales, esto no era del todo así. Con una magistral sensibilidad, el escultor –con la venia de Humboldt– ha colocado *La metamorfosis de las plantas* a los pies de la divinidad, tal y como el sabio Heráclito de Éfeso lo hiciera siglos antes con su célebre obra *Sobre la naturaleza* en el templo de Artemisa, como si se tratara de la repetición del mismo gesto arquetípico de consagración del saber a la Diosa.

El personaje desnudo no es otro sino el dios griego Apolo que, a través de la música de su lira, con la mayor suavidad y delicadeza posibles trata de quitar el velo a la estatua de quien también puede ser Isis, hija de Geb y Nut, la tierra y el cielo; esposa y hermana de Osiris, rey de los muertos, a quien ella devolvió a la vida, juntando las piezas de su cuerpo destazado. Isis era objeto de culto entre los egipcios desde la época faraónica. Se la representa con un trono sobre la cabeza, imagen de la realeza suprema, como si ella fuera la que entroniza a Osiris. El centro del mito es la búsqueda afligida de Isis del cuerpo destazado de Osiris, muerto y desmembrado por su hermano Seth. Osiris, “Sol negro” o “Sol de la noche”, figura psicopompa, eternamente renaciente, era considerado el dios egipcio de la agricultura y de la vegetación.

Isis es también una imagen maternal. Según el “Himno de Aménose” (dinastía XVIII), es madre de Horus, concebido mientras Isis derramaba sus lágrimas sobre el cuerpo reconstituido de Osiris. En la iconografía se la suele representar amamantando a su hijo.

El mito se helenizó durante el periodo ptolemaico. A partir de entonces, el culto de Isis se asimiló al de las diosas griegas y se extendió por toda la cuenca del Mediterráneo. Las aretalogías o himnos consagrados a la Diosa, con frecuencia escritos en primera persona (“Yo soy Isis”), subrayan sus diversos dominios. Isis es la reina del cielo, de la tierra, del mar, de los elementos y de los astros, la protectora de la humanidad. La aretología de Kyme (siglo I a. C.) le confiere incluso, junto con Hermes, la invención de la escritura y de las lenguas. El primer himno de Isidoro, por la misma época, enumera los diversos nombres de la

diosa: Astarté, Artemisa, Hera, Afrodita, Hestia, Rea, Deméter. Se le conoce también como la Isis *myrionyme* –o “Isis de los mil nombres”–. El culto a Isis se extendió a Roma, donde en la colina del Capitolio se le consagró un santuario.

El advenimiento del cristianismo trajo consigo la clausura de los templos que le habían sido dedicados. Pero el mito no desapareció. *Isis y Osiris* de Plutarco (ca. 40/50-127 d. C.) tuvo una gran influencia en Occidente e impregnó la imaginación medieval. Isis solía ser representada sosteniendo el símbolo de la luna. En *El asno de Oro* de Apuleyo, Lucio, transformado en asno por haber violado un conocimiento sagrado, invoca a Isis “Reina del Cielo” (XI, 2). Isis atiende a su plegaria, así, cuando Lucio recobra su forma humana se consagra al culto de la Diosa. En *De la genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, en el siglo XVI, Isis vuelve a hacer acto de presencia.

En el siglo XVII, en el tomo II del *Mundus subterraneus* de Athanasius Kircher, Isis aparece en un grabado como la Naturaleza. Pero, sobre todo, Isis experimenta un resurgimiento espectacular a fines del siglo XVIII en el contexto de la descristianización de los años posrevolucionarios (1789).<sup>76</sup>

Novalis, en *Los discípulos en Sais* (1797-1798), hace que el maestro explique a sus discípulos que la verdad es “un acorde de la sinfonía del universo”, perceptible si logramos alguna vez levantar “el velo” ligero y resplandeciente de la diosa, en clara alusión a Isis como naturaleza insondable. Su importancia se volvió incontestable en la literatura romántica del siglo XIX en vínculo con la ola de egiptología subsecuente a las campañas de Napoleón y el desciframiento de los jeroglíficos de parte de Champollion de 1822.

<sup>76</sup> En el ámbito de la música debe mencionarse la *Isis* de Lully y Quinault, de 1677, y *El nacimiento de Osiris* de Rameau, de 1751. En *La flauta mágica* (1791) de Mozart, el segundo acto (escena V) se abre con una plegaria a Isis y Osiris. Los dos neófitos, Tamino y Pamina, afrontan una serie de pruebas al final de las cuales celebran el triunfo del reino de la luz, la sabiduría y la virtud.

El poema de Goethe dedicado a la Diosa nos remite a un contexto particular. Fue compuesto, probablemente, hacia fines de abril de 1812, como réplica a su amigo F. H. Jacobi (1743-1819), de orientación religiosa y autor del libro *De las cosas divinas y su revelación*. Goethe expresa su discrepancia con relación a la creencia de su amigo en un dios trascendental e irrepresentable. Pues dice: “Con arreglo a su naturaleza y del rumbo que de antiguo siguiera, no tenía su dios más remedio que irse apartando cada vez más del mundo, en tanto que el mío, cada vez sumiase más en él”.<sup>77</sup> Unos días más tarde, en una carta del 10 de mayo de 1812, Goethe escribe directamente a su amigo haciendo clara su discrepancia y el abismo que los separa respecto a su visión de lo divino. Para Goethe, la naturaleza y todo lo que la genera y envuelve es sagrado de por sí. Dice: “Yo soy uno de los orfebres efesios que ha consagrado toda su vida a contemplar y venerar el maravilloso templo de la diosa y a imitar sus formas llenas de misterios, y que no puede experimentar una buena impresión cuando un apóstol quiere imponer otro dios y más aún un dios sin forma”.<sup>78</sup>

La carta y el poema de Goethe tienen como trasfondo la protesta de los artesanos de Éfeso contra la predicación de san Pablo en los primeros siglos del cristianismo. Vale la pena tener en cuenta el relato para entender el contexto y la profundidad de la postura intelectual de nuestro autor. La epístola (Hechos de los Apóstoles, 19:24) cuenta lo siguiente:

24 Cierta platero, llamado Demetrio, que labraba en plata templetes de Artemisa y proporcionaba no pocas ganancias a los artífices,  
25 reunió a éstos y también a los obreros de este ramo y les dijo: “Compañeros, vosotros sabéis que a esta industria debemos el bienestar;

<sup>77</sup> Carta de Goethe a Schlichtegroll, 30 de enero de 1812, citada por Rafael Cansinos Assens, en J. W. Goethe, *Obras completas, op. cit.*, p. 1060.

<sup>78</sup> Cit. en P. Hadot, *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, trad. de María Cucurella Miquel, Barcelona: Alpha Decay, 2015, p. 328.

26 pero estáis viendo y oyendo decir que no solamente en Éfeso, sino en casi toda el Asia, ese Pablo persuade y aparta a mucha gente, diciendo que no son dioses los que se fabrican con las manos.

27 Y esto no solamente trae el peligro de que nuestra profesión caiga en descrédito, sino también de que el templo de la gran diosa Artemisa sea tenido en nada y venga a ser despojada de su grandeza aquella a quien adora toda el Asia y toda la tierra”.

28 Al oír esto, llenos de furor se pusieron a gritar: “¡Grande es la Artemisa de los efesios!”

29 La ciudad se llenó de confusión. Todos a una se precipitaron en el teatro arrastrando consigo a Gayo y a Aristarco, macedonios, compañeros de viaje de Pablo.

30 Pablo quiso entrar y presentarse al pueblo, pero se lo impidieron los discípulos.

31 Incluso algunos asiarcas, que eran amigos suyos, le enviaron a rogar que no se arriesgase a ir al teatro.

32 Unos gritaban una cosa y otros otra. Había gran confusión en la asamblea y la mayoría no sabía por qué se habían reunido.

33 Algunos de entre la gente aleccionaron a Alejandro a quien los judíos habían empujado hacia delante. Alejandro pidió silencio con la mano y quería dar explicaciones al pueblo.

34 Pero al conocer que era judío, todos a una voz se pusieron a gritar durante casi dos horas: “¡Grande es la Artemisa de los efesios!”.

35 Cuando el magistrado logró calmar a la gente, dijo: “Efesios, ¿quién hay que no sepa que la ciudad de los efesios es la guardiana del templo de la gran Artemisa y de su estatua caída del cielo?”

En este enfrentamiento, Goethe se solidariza con los artesanos que se quejan de la predicación exclusivista y monoteísta del apóstol contra su producción de pequeños templos de plata de la diosa de Éfeso como si se tratara de falsos ídolos paganos. Se siente irritado respecto del dios sin forma de su amigo Jacobi y se identifica con un orfebre dedicado *a contemplar y venerar el maravilloso templo de la diosa y a imitar sus formas llenas de misterios*. Además, para Goethe, no hay dios sin *forma*, aboga

por una *morfología*. La Naturaleza no es sino multiplicación de *formas* visibles y misteriosas.

## 14

Por lo demás, la identificación de la naturaleza, entre otras representaciones, con una divinidad femenina que aquí Goethe expresa de manera espontánea viene de muy lejos y pervive en la memoria, pese a todos los esfuerzos de desacralización de la naturaleza por parte de las teologías dogmáticas y el racionalismo. El desplazamiento de su centralidad, ligada a las advocaciones de la diosa en la imaginación simbólica, se remonta ya a las culturas indoeuropeas (3 500 años a. C.) y acompaña la instauración de la polis griega que trajo consigo el predominio del régimen patrilíneo y patriarcal. Goethe no parece consciente de la importancia y relieve, especialmente en nuestros días, de la semejanza que plantea de la naturaleza con lo femenino. La identificación de la naturaleza con el género femenino, la mujer, la vida y la creatividad tiene implicaciones que especialmente en nuestra época son objeto de enfoques más profundos y precisos.<sup>79</sup> En su libro dedicado a Dioniso y la diosa Tierra, Maria Daraki hace una anotación que vale la pena tomar en cuenta.<sup>80</sup> Dice:

<sup>79</sup> Por ejemplo, entre otros, el libro de Marija Gimbutas, *El lenguaje de la diosa*, Madrid: Gea, 1997; J. Campbell, *Diosas. Misterios de lo divino femenino*, trad. de Cristina Serna, Girona: Atalanta, 2017. El British Museum de Londres, por ejemplo, dedica ahora mismo a este tema una exposición titulada “Feminine Power. The Divine to the Demonic”. Esta exposición aborda la diversidad de representaciones y significados complejos asociados con la divinidad femenina a lo largo de la historia de la cultura. En algunas de estas representaciones lo femenino se confunde con lo masculino, en otras trasciende el género. Exposición abierta del 19 de mayo al 25 de septiembre de 2022.

<sup>80</sup> Maria Daraki, *Dioniso y la diosa Tierra*, trad. de Belén Gala y Fernando Guerrero, Madrid: Abada Editores, 2005.

Nos gustaría llevar la verificación más lejos, incluso, aunque sea necesario revisar a contracorriente todo un entramado de ideas profundamente ancladas: la de una Tierra-madre, patrona de una porción “matriarcal” en la historia de la humanidad, la de la naturaleza “térrea” de las mujeres o de la “feminidad” de la naturaleza. “La naturaleza, en la que todo para mí es mujer”, dice el poeta moderno [...] Conviene revisar esta cuestión. André Motte compone un cuadro erudito, inteligente y convincente de una gran configuración religiosa, centrada en los valores de la fecundidad y cuyos rituales imprimen sobre el propio cuerpo de la tierra griega localizaciones que tienen el valor del sexo femenino: las praderas, los jardines, las grutas, las simas, la cavidades del suelo, las fuentes [...] Estaríamos ante una religión de valores “femeninos”, incluso “matriarcales”, en la que “la naturaleza es mujer” y “la pradera y el jardín” serían “los signos tangibles de su feminidad”.

Aceptamos todas las demostraciones de este estudioso, pero no esa conclusión.

De esta manera, M. Daraki se adentra en el intento de definir la identidad sexual de Tierra (¿“la naturaleza es mujer”? ) y de los lugares concretos que, en la religión de los griegos, parecen tener el valor del “sexo de la tierra”. Comencemos por las praderas y los jardines, dice, que indiscutiblemente merecen ser objetivaciones del “sexo de Tierra”. *Aceptemos que es ahí, en esos lugares exuberantes, donde Tierra da a luz; pero ¿son, por eso, “los signos tangibles de su feminidad”?*

En las praderas floridas Tierra enarbola muchachas-flores, pero también amantes-flores que surgen de ella en su honor. Hay, sin duda, connaturalidad entre la flor y la joven. En los rituales prenupciales –los coros de vírgenes (*parthénoi*)–, jóvenes muchachas coronadas de flores bailan en corro. Su corro florido y sus coronas de flores repiten el mismo símbolo: el sexo femenino. La danza circular en la pradera florida imprime sobre los lugares el nombre que les es propio, como una especie de escritura con signos animados.

Pero, en tales contextos, sucede a menudo que surge un enamorado y rapta a una de las vírgenes como se coge una flor. Sin embargo, él mismo es una flor macho. Plutón-narciso, por ejemplo, al que Tierra “prepara” en

su seno según un proyecto deliberado “en honor de la muchacha corola”. Y Core coge la flor macho, al mismo tiempo que ella es cogida.

Tierra se abre y da paso a amantes infernales cuyo representante oficial es Plutón, aunque no el único. Durante la unión de la “fiesta de las flores”, Dioniso-rama sube en honor de la “reina” corona. Sucede que brotan *phalloi* de la tierra; otros se alzan sobre las tumbas, emergen del mundo infernal. [...]

En los jardines maduran los frutos, las Horas y las Gracias cuidan de ellos; el jardín profundo de Afrodita es el signo de su feminidad. Pero el jardín es también el lugar por excelencia de Príapo, el dios-falo, cuya estatua, hincada en el suelo, surge literalmente de Tierra, cargada de frutos.<sup>81</sup>

El propósito de este excursio nos llevaría incluso a milenios antes en la historia de la cultura, como lo registrado en las exploraciones de la antropóloga lituana Marija Gimbutas en *Dioses y diosas de la Vieja Europa (7000-3500 a. C.)*. Gimbutas nos habla de la diosa *andrógina* de brazos cruzados y caderas exuberantes propias de las representaciones del Neolítico, que superponen o, mejor dicho, fusionan morfologías femeninas y masculinas.

El propósito de este excursio no es adentrarnos en la *androginia*, sino llamar la atención en la rápida identificación moderna de la naturaleza, que suele también reducirse a la Tierra, con una diosa madre o “madre tierra”, de la que se denuncia la violencia y el maltrato a los que es sometida. Esta identificación, sobra decirlo, está muy presente en la actualidad. Goethe no sabe de luchas feministas, pero expresa en su obra imágenes poéticas de la persistente búsqueda de integración o síntesis de los opuestos, que han quedado expresadas, a lo largo de la historia y que se remontan a una memoria ancestral. La androginia se resguarda en el mito y en un abundante conjunto de obras plásticas, desde la prehistoria a la actualidad. A la luz de la evolución unilateral de la consciencia en sentido patriarcal, la unión fructífera de lo masculino y lo femenino se expresa o tácitamente se ha resguardado a través de las

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

creaciones de la literatura y las artes. *El seno de Tierra tiene los signos de los dos sexos a la vez.*<sup>82</sup> Así, concluye Daraki:

En el Partenón, a los pies de la gran estatua de Atenea, literalmente bajo su égida, Fidias representó una pareja, Erictonio-serpiente y Pandora “naciendo”.

El sistema [la concepción sagrada] está perfectamente construido y requiere a modo de conclusión dos comentarios: se opone a la filiación patrilínea no en tanto que sistema de filiación “matrilínea”, sino más radicalmente, en tanto que sistema de filiación circular; no caracteriza una sociedad “matriarcal”, sino una sociedad centrada en los valores vitales. Por lo demás, el rasgo más llamativo de este sistema es la sorprendente paridad entre hombres y mujeres.<sup>83</sup>

No resulta, pues, casual que Goethe expresara abiertamente su afinidad con el pensamiento y el arte griegos, su concepción de la Naturaleza, en tanto heredero de un pensamiento más arcaico, apolíneo-dionisiaco que, Daraki precisa, alude a la concepción de la feminidad como complemento del principio creador de la naturaleza.

## GOETHE Y EL PENSAMIENTO ROMÁNTICO DE LA NATURALEZA

### 15

El romanticismo, bien mirado, no es otra cosa que el siempre repetido ensayo de cumplir, en poesía, la tarea de la Cristiandad de reconciliar lo eterno con lo terrestre.

Joseph von Eichendorff

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 192.

Las ideas de Goethe de la naturaleza, al mismo tiempo que se debaten contra el auge y la imposición de la concepción científico-ilustrada de naturaleza como objeto inerte, se apartan también de un romanticismo para el que conocer la naturaleza, en su extremo, lleva a fundirse en su abismo. En general este tipo de romanticismo, como lo advierte, Rudolph Steiner, está basado en un idealismo mal entendido basado en la separación entre Idea (Dios, *a priori*) y realidad; entre la vida interior y su conexión con los fenómenos de la naturaleza y su sentido.

¿Cómo captar la trascendencia de la realidad, apartándose tanto de las aberraciones mecánicas del empirismo como de una mortal disolución mística?

Goethe no se diferencia de la postura romántica con relación a la revalorización de la imaginación en el proceso cognoscitivo.<sup>84</sup> Sin embargo, como dice A. Béguin, siempre se mostró inclinado a imponer límites al vagabundeo del espíritu. Se negó a buscar en la penumbra interior los horizontes imprecisos que los románticos amaban justamente por su imprecisión, “Goethe en verdad no tenía nada en común con *los poetas de la noche y de las tumbas*”.<sup>85</sup> Esto mismo se complementa, más precisamente, con la sentencia de Goethe al afirmar, por ejemplo, que mientras Schiller “predicaba el evangelio de la libertad”, él por su parte “no quería ver abreviados los derechos de la naturaleza”.<sup>86</sup>

Pero, además, es importante tomar en cuenta que Goethe manifiesta con especial dureza sus diferencias contra los románticos en el momento en que se halla escribiendo *Las afinidades electivas* (1809), paralelamente a su tratado científico sobre la *Teoría de los colores* (1810). Goethe escribe esta novela en una coyuntura marcada en la literatura por locuras extravagantes alentadas por el espíritu romántico, pero con la actitud observadora y distanciada de un investigador de la naturale-

<sup>84</sup> Desarrollamos este aspecto en el apartado siguiente.

<sup>85</sup> A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>86</sup> Véase Rüdiger Safranski, *Goethe. La vida como obra de arte*, trad. de Raúl Gabás, México: Tusquets, 2016, p. 378.

za.<sup>87</sup> Esta novela –donde no está ausente del todo cierto desenfre-no– gira en torno a una idea: si la naturaleza orgánica participa del “hálito vital”, también a la inversa se puede situar el aliento de vida en una perspectiva orgánico-química. Sin embargo, de esta manera, la *consciencia* como la *libertad* se relativizan frente a las determinaciones de la química de los elementos que dominan en las relaciones humanas. La Naturaleza es siempre fundamentalmente misterio. La historia de los personajes se desarrolla en un orden de experimentación donde la relación de fuerzas entre libertad y necesidad se explora en el plano de lo erótico. Creemos que nos enamoramos por libre decisión. Sin embargo, en ciertas cosas es inútil que la razón o la virtud, el deber o los valores, se opongan a su fuerza avasalladora. Ahora bien, no se trata del poder del *destino*, caro a la exaltación romántica. Para Goethe, al final, son los poderes de la naturaleza los que trazan su huella “turbia” en el reino de la “serena libertad racional”.<sup>88</sup>

## 16

Hacia fines del siglo XVIII, la filosofía de Kant sintetiza las más diversas tendencias del pensamiento occidental a lo largo de los siglos (Bacon, Descartes, Hume). El sistema filosófico crítico kantiano es quizá la vertiente de mayor influencia en el ámbito cultural. Pero con relación al tema que nos ocupa, coincidimos con la lectura que hace de éste R. Steiner. Kant está rodeado de los prejuicios filosóficos asimilados a través sus antecesores, en particular respecto a la relación entre *Idea y realidad*

<sup>87</sup> Recuérdese que Goethe había sido un influyente inspirador del espíritu romántico a partir del gran *boom* que produjo su temprana novela *Las desventuras del joven Werther* (1774).

<sup>88</sup> Véase R. Safranski, *Goethe. La vida como obra de arte, op. cit.*, capítulo 28, p. 470, donde hace una excelente síntesis del contenido de *Las afinidades electivas*, en relación con las investigaciones científicas de nuestro poeta.

en el proceso de conocimiento. Uno de estos prejuicios es el de creer que existen verdades necesarias engendradas por el pensamiento puro, lo absoluto del sujeto trascendental, exento de toda experiencia concreta o particular. Por ejemplo, las verdades derivadas de las matemáticas y de la física puras. Otro prejuicio consiste en negar a la experiencia la capacidad de llegar a alcanzar verdades igualmente necesarias, en otras palabras, la desconfianza con relación al mundo de la percepción y de la imaginación. Un prejuicio más es que las ideas con base a las cuales el pensamiento reúne las percepciones no provienen de la experiencia, sino que el pensamiento las añade a la experiencia sensible (y sólo así se conectan con la verdad). El hombre recibe del exterior sensaciones e impresiones; la ordenación de ellas, en el espacio y en el tiempo, su agrupación, es obra del hombre, producto de las formas *a priori* de la consciencia. De ahí la afirmación de una ontología basada en el absoluto predominio humano sobre la realidad. Las sensaciones no provienen de las cosas; se trata de las impresiones que el hombre percibe de ellas. El mundo de la experiencia no es algo objetivo, sino algo subjetivamente engendrado desde el interior del hombre. El mundo de los objetos no lo imprimen los objetos mismos, sino su captación y organización humanas. La experiencia existe porque el hombre es capaz de organizarla. Todos los otros seres, sin un valor en sí, no están ahí sino para ser constituidos por la experiencia racional.

Así pues, desde el punto de vista kantiano es necesario admitir verdades necesarias, independientes de la experiencia; el hombre determina, a partir de sí mismo el mundo, la realidad. Esas verdades contienen las leyes de la organización de la experiencia, pero no guardan relación con las cosas en sí. Dan contenido al mundo sin proceder de él. Frente a esta perspectiva, a la pregunta *¿qué puedo saber?* Kant responde que el espíritu humano es incapaz de saber algo de los objetos *en sí* mismos. El conocimiento del mundo está limitado al mundo de las apariencias tal como éste es pensado por la organización humana respecto de las impresiones producidas por los objetos. De esta manera, Kant salva las

verdades eternas –necesariamente validas, tal y como él las entiende–, al mismo tiempo que limita toda posibilidad de conocimiento.<sup>89</sup>

Como dice Steiner, el platonismo “truncado” de Kant hace que surja un fruto que pone límites al conocimiento. Platón se apartó de la percepción sensible y dirigió su mirada a las ideas eternas, ya que los sentidos no le revelaban la esencia de las cosas. Pero Kant prescinde de que sean las ideas las que nos develen una verdadera comprensión sobre la esencia del mundo. Pues, para él, lo importante ante todo es conservar el carácter de necesidad y eternidad de las ideas. Frente al empirismo de la Ilustración y el positivismo científico, éste es el valor de la teoría de Kant, al mismo tiempo que su límite. Goethe, por su parte, atento lector de los escritos de Kant, en particular de su estética, forja una vía distinta de acercamiento al misterio de las cosas en sí.

## 17

Goethe trazó el esbozo de una planta y se la mostró a su amigo F. Schiller (1759-1805). Con este dibujo, Goethe trataba de expresar la esencia que vive en cada planta. Hay que recordar, al respecto, el significativo aprecio que Goethe tenía por las figuras gráficas en el proceso de conocimiento en tanto que expresan lo que no puede decirse sólo con palabras:<sup>90</sup>

<sup>89</sup> De ahí que el conjunto del criticismo kantiano haya sido interpretado polarizadamente: tanto en el sentido de un escepticismo radical, que deja la “cosa en sí” incognoscible, como de un apogeo de la actividad del sujeto constructor de un mundo únicamente “para sí”.

<sup>90</sup> Goethe llegó a afirmar: “debemos hablar menos y dibujar más. Yo personalmente, debería renunciar a cualquier acto de habla y, como la naturaleza orgánica, comunicar todo lo que tengo que decir a través de bosquejos”. Cita tomada de la edición de G. L. Miller de *La metamorfosis de las plantas*, *op. cit.*, p. 32.

—¡Y tiene que existir una planta así! En qué si no, podría yo reconocer que ésta o aquella forma es una planta si no estuvieran todas ellas plasmadas según un modelo.

Sin embargo, Schiller sacudió la cabeza y dijo:

—Esto no es una experiencia, esto es una idea.<sup>91</sup>

Quizá, como lo advierte R. Steiner, nada puede expresar mejor las diferencias de Goethe con la filosofía romántica de la naturaleza que esta conversación. Para Schiller, bajo la influencia de la lectura predominante de Platón, especialmente difundida por la filosofía de Kant, por un lado, está el mundo de las ideas y, por el otro, el mundo de la experiencia; esta escisión no reconoce la reunión en la imagen de lo sensible y lo inteligible. Se trata de dos reinos separados (experiencia y espíritu): el espíritu absoluto, *a priori* o Dios, es incognoscible.

Para Goethe, por el contrario, el espíritu se da a conocer en la variedad de las *formas*; su paradigma es la metamorfosis de las plantas. Para conocer la naturaleza es necesario reparar en todas sus formas y en lo que todas ellas tienen en común. El objetivo es alcanzar la planta originaria (*Urpflanze*) que se revela a través de una observación imparcial y sin prejuicios; o, en otras palabras, a través de una percepción ingenua y abierta, a la vez que ajena a una mera especulación arbitraria. Para Goethe, la planta originaria o arquetípica era un fenómeno originario: *hacia adelante y hacia atrás la planta siempre es solamente una hoja*.<sup>92</sup> Es a través de la entrega a la observación de las “ideas-objetivas de la naturaleza” que la imagen de la forma plástica-ideal se da a conocer al ojo “espiritual”. La naturaleza, dice reiteradamente, *no esconde nada*. Al contrario de Linneo, que buscaba en las variadas formas naturales la esencia imperecedera de la vida, Goethe piensa que ésta no se encontraba en el exterior, sino en el reino de los “arquetipos dinámicos” y suprasensibles. Para captarla, tan necesaria era la razón como la imaginación. Goethe

<sup>91</sup> Se alude a esta escena en diversos estudios. Por ejemplo, véase Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.* p. 24, y para una detallada descripción de ésta, R. Safranski, *Goethe. La vida como obra de arte*, *op. cit.*, p. 366.

<sup>92</sup> Hemos tratado esta idea en el capítulo precedente.

considera a la naturaleza como ente viviente que el espíritu capta al participar de ella y en ella.

## 18

Es importante insistir junto con Rudolph Steiner en que la formación espiritual de Occidente proviene de una lectura reductiva del pensamiento platónico que acentuó la tendencia a pensar que los órganos sensoriales no transmiten al hombre la verdad sino a través de engaños, la percepción quedaba presa de “ídolos”. Esta lectura fue promovida por R. Bacon en el siglo XIII, retomada por el cristianismo dominante y convertida en lugar común bajo el imperio de Descartes. Se estimaba que el pensamiento sobre la esencia de las cosas era diferente y contrario a la experiencia sensorial. Y predominantemente que las impresiones de los sentidos y de la carne eran fuente de engaño. Así, el contexto estaba preparado para hacer valer la afirmación de que los sentidos, ilusorios y vanos, no dejaban otra fuente de conocimiento que el pensamiento puro o abstracto, cifrado en conceptos. Estas bases fueron imprimiendo su sello en la filosofía, en la ciencia y, finalmente, dominaron la atmósfera social, se hicieron lugar común. En medio de este contexto filosófico-científico y cultural, Goethe participaba de la concepción romántica de la naturaleza, pero estaba prácticamente solo respecto a la manera de acercarse a su inconmensurabilidad.

La vertiente romántica de la *Naturphilosophie*, propia del idealismo alemán, insiste Steiner, estaba influenciada por la vertiente filosófica imperante a principios del siglo XIX, es decir, por la lectura parcial de Platón sintetizada en la filosofía kantiana. Entre los representantes más importantes de la *Naturphilosophie*, debemos mencionar a F. W. Schelling (1775-1845), J. G. Herder (1744-1803), J. G. Fichte (1762-1814) y G. W. F. Hegel (1770-1831), a quienes Goethe conoció y trató, a veces, de manera muy cercana. Su amistad con Schiller marcó incluso lo que caracterizaría él mismo como una nueva “época” en su vida, más

allá de su interés común en promover el teatro de Weimar.<sup>93</sup> Mantuvo una estrecha relación con Schelling, desde que Schiller los presentó (1796). Pero siempre guardó también una distancia frente a lo que llamaba “la escuela de Fichte”.<sup>94</sup> Goethe comparte con los románticos la noción de naturaleza como organismo superior, pero no considera a la Idea separada de la realidad o al alma separada de las cosas. Se aparta de pretender bañarse extáticamente en su infinito. Se cuida de pretender disolverse voluptuosamente en el abandono al movimiento sin fin de la Naturaleza. En su visión del mundo, ocupa un lugar central el sentido de la limitación humana y del equilibrio natural en sentido propiamente estético-clásico. Las diferencias de Goethe con la vertiente romántica fueron volviéndose más críticas a medida que algunos románticos iban inclinándose hacia un misticismo especulativo, mostrando simpatías procatólicas o convirtiéndose directamente a la religión cristiana.<sup>95</sup> Goethe se expresa con especial dureza contra Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel y Johan J. Görres que, desde su punto de vista, *pescan en “río revuelto” y luego sueltan las riendas de sus tendencias catolizantes*. Todo lo

<sup>93</sup> Acerca de la importancia que tuvo su amistad con Schiller, autor de *Los bandidos* (1781), Goethe hace un interesante apunte, “Un afortunado acontecimiento”, en *Teoría de la naturaleza, op. cit.*, pp. 100-107. Sus diferencias con Schiller, como él mismo lo reconoce, lo impulsaron a precisar sus ideas y lo guiaron con energía hacia el arte, sobre sus actividades como consejero político. Ambos estaban convencidos de que el arte debía dar orientación y firmeza a la civilización moderna. Schiller hacía énfasis en la “libertad cultivada”, Goethe en la “naturaleza purificada”. Un día, Goethe escribió a Schiller que cuanto más seguía a la naturaleza, más cerca llegaba de las cosas. Véase también Safranski, *Goethe. La vida como obra de arte, op. cit.*, pp. 429 y 600.

<sup>94</sup> Véase *ibid.*, p. 417. Goethe consideraba a Schelling “una cabeza muy clara” y le interesaba la búsqueda de su filosofía de la naturaleza, de la transición del principio del “yo” a las fuerzas creadoras de la naturaleza. Dialogaba gustosamente con él y leía sus escritos. Para Schelling, como para Goethe, la intuición era un medio para superar el pensamiento mecánico y ambos pensaban la Naturaleza como potencia creadora.

<sup>95</sup> En el verano de 1809, Goethe recibe la noticia de que Friedrich Schlegel, a quien considera un espíritu exquisito y con sumo grado de formación, se ha convertido al catolicismo. Véase R. Safranski, *Goethe. La vida como obra de arte, op. cit.*, pp. 472-473.

cual los alejaba de una auténtica relación cognoscitiva y crítica implicada en la naturaleza.

## 19

La concepción platónica del mundo alrededor de Goethe venía sedimentándose, ya de antaño, sobre formas de pensar cristianas que terminaron por desfigurar el pensamiento de Platón o que lo consideraban de modo parcial.

Hemos venido diciendo que, de acuerdo con la lectura de Steiner de la filosofía de la Naturaleza de Goethe, el conocimiento o acercamiento a la Idea y su expresión en el mundo real se resolvía en el continuo movimiento de la vida, en la *contemplación activa* de la realidad. Goethe experimentaba en sí la realidad y la eficacia de las ideas sintiendo y compenetrándose con la naturaleza. De manera que no podía admitir que el mundo de las ideas fuera algo apartado o desviado de la realidad; algo que viniera de fuera. Más bien, se consideraba a sí mismo como un *médium* a través del cual la Naturaleza se expresaba. Se dejaba seducir por la Naturaleza, se confiaba a un “temple verdaderamente poético”. Así, dos decenios después de haber escrito *Las afinidades electivas*, confesó “haber escrito esta obrita, lo mismo que el resto de mis cosas, como un sonámbulo”.<sup>96</sup>

Quizá el problema era que, ya en el mismo Platón, se daba pie a esta confusión. La separación entre el mundo de las ideas y el de la realidad sensible provenía de la propia filosofía platónica y, luego, como Steiner lo precisa, de la lectura cristiana que se impuso de Platón a lo largo de la Edad Media y hasta el siglo XVIII. Platón, por ejemplo, en el *Timeo*, declaró su desconfianza respecto a la experiencia de las cosas de este mundo que perciben nuestros sentidos. En tanto que estemos limitados por la percepción, dice, seremos como hombres atados en la caverna,

<sup>96</sup> Cit. en *ibid.*, p. 378.

sin poder volver la cabeza, sin poder ver otra cosa que sombras o espectros de los objetos reales proyectados contra un muro de luz. Platón divide y considera la diferencia entre Idea y percepción. Por un lado, las ideas son los *arquetipos ideales* o realidad “en sí”, aquello que *es* siempre y “nunca deviene”, ni pasa jamás; fuente del conocimiento, las ideas eternas son el único mundo verdadero, el único al que corresponde la realidad eterna, pues no se da aquí ni nacimiento ni muerte. Por otro lado, está el mundo aparente e ilusorio, las representaciones imperfectas o equívocas del mundo de las ideas, las sombras del arquetipo ideal, copias u objetos perecederos. No obstante, paradójicamente, cuando habla del conocimiento humano, Platón también dice que el hombre tiene que permitir *que los objetos le hablen* y le comuniquen voluntariamente al menos una parte de su esencia. Los objetos hablan, pues, de dos maneras. Una, la parte externa, se puede captar (*doxa*); la otra se tiene que desentrañar, de un modo tal que habitando en su interior las cosas nos entreguen la clave de su relación con la Idea, a la que se accede por la vía del metódico conocimiento filosófico (*episteme*).

Steiner entiende este doble lenguaje platónico de la naturaleza como un *acorde* en dos tonos. Platón se percata del peso que tiene el hecho de que el mundo se le revele al hombre desde flancos distintos y concluye de ahí que no se puede atribuir al mundo de los sentidos plena realidad, sino sólo cuando el mundo de las ideas –que surge del mundo del alma (hoy diríamos psique)– ilumina las cosas y el hombre puede contemplar, ante su espíritu, Idea y captación sensible en una vivencia *unitaria* de conocimiento; sólo entonces alcanza el hombre la verdadera realidad. En ese sentido, para Steiner, “la filosofía de Platón es una de las construcciones más sublimes que hayan surgido nunca del espíritu humano”. El platonismo auténtico es la convicción de que la meta de toda aspiración al conocimiento debe ser acercarse a las ideas que sostienen el mundo y que constituyen su fundamento, a través de una especie de simpatía.

No obstante, a lo largo del desarrollo del pensamiento filosófico europeo, otro platonismo dualista ha fomentado la opinión de que el mundo sensible –considerado en sí y con independencia del hombre–

es un espejismo ilusorio y que sólo en las ideas conceptualizadas se encuentra la verdadera realidad.

Goethe se encontró con el predominio y la crisis de una concepción cristiana del mundo ligada a esta última vertiente del platonismo. Los padres de la Iglesia sostenían que los arquetipos o modelos de todas las cosas se encontraban contenidos sólo en el Espíritu divino. De modo que convirtieron el mundo en un imperfecto reflejo del perfecto mundo de las ideas que descansa en Dios. Con base en esta comprensión parcial del platonismo, el alma humana fue apartada de la posibilidad de poder unir Idea y mundo real. Esta relación que el alma considera legítima se extiende a su mismo interior, donde la relación entre el mundo de las ideas y el mundo de las apariencias sensibles vive de manera separada. Luego, al acentuar en un solo polo esta relación, se acaba por privar al alma de la posibilidad de que en la contemplación de la naturaleza pueda experimentar el mundo de las ideas como su propia esencia. A la manera de *vivir* la naturaleza como naturaleza animada y corporizada se la consideró pagana; o, en todo caso, un atentado contra el dogma cristiano.

Goethe, por el contrario, fundamentalmente poeta, creía que la naturaleza *hablaba* el mismo lenguaje de las ideas. Como dice Steiner, la visión goetheana del mundo mantiene las ideas platónicas en toda su pureza y supera la corriente que desviaba a la Idea de su expresión fundamentalmente simbólica. Su “ojo espiritual” no se representa la Idea distinta de la realidad. Goethe rechazó el platonismo cristiano al que consideraba parcial y desfigurado, contrario al hecho de que en la contemplación o el conocimiento humano pudiesen estar unidos Idea y realidad. El ojo físico, con entrenamiento abierto a la intuición y el cultivo de la imaginación, afirma Goethe, puede acercarse a la parte física del ser ideal o arquetípico que *se revela* en todos los seres de la naturaleza. En ese sentido, el concepto crucial de toda la botánica goetheana, dice Gordon L. Miller, es el “arquetipo dinámico interno”, un “campo vibrante de fuerzas formativas” o auténtico Proteo, en tanto

órgano ideal que subyace bajo todas las metamorfosis,<sup>97</sup> y al que Goethe se acerca con ojo espiritual.

Su concepción del mundo se afirmó más aún a través de sus investigaciones sobre el color, en alta polémica tanto con relación al empirismo en ascenso de Newton como del cristianismo romántico:

La ciencia es, propiamente, el privilegio del hombre; y si fuera guiado continuamente por ella hacia la gran idea de que el todo no es otra cosa que *unidad* armónica y que él a su vez es unidad armónica, esta gran idea se convertiría dentro de él en algo mucho más rico y pleno que la simple complacencia en un cómodo misticismo, el cual oculta con gusto su pobreza en una responsable oscuridad.<sup>98</sup>

## 20

Albert Béguin, autor de uno de los estudios más emblemáticos del alma romántica, advierte muy claramente la dificultad para definir la filosofía de la naturaleza de Goethe que, para nosotros, expresa más bien una completa visión del mundo y de la vida.<sup>99</sup>

Béguin nos recuerda que Goethe mantuvo relaciones cercanas con la mayor parte de los físicos y naturalistas de su tiempo, con los que compartió muchas de sus opiniones. De la misma manera, asegura que Goethe siempre se esforzó por apartarse de las aventuradas hipótesis o delirantes orgías metafóricas, como dijimos antes, “con las que gustaban de embriagarse los románticos”: “Para él, el punto de partida no es ni una iluminación religiosa [...] ni una dolencia metafísica y lírica, como la de tantos románticos, sino la búsqueda de un equilibrio,

<sup>97</sup> Gordon. L. Miller insiste con razón en la importancia de leer *La metamorfosis...* como un relato completo y fluido del proceso de las formas florales (*op. cit.*, p. 20).

<sup>98</sup> J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>99</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, *op. cit.*

constantemente amenazado por la violencia de las revoluciones interiores y protegido sin cesar por la cristalización de la obra”.<sup>100</sup>

Como poeta, Goethe no ignoraba que todo hombre debe volver a hundirse periódicamente en las regiones oscuras donde yacen sus raíces. Igualmente, que todos los actos del genio son inconscientes. Pero nunca le pareció, dice Béguin, que la sola evocación mágica de jirones arrancados al reino de las sombras fuese un acto plenamente válido; mucho más lejos aún estaba de admitir que los balbuceos dictados por el inconsciente tuviesen dignidad de obras de arte. Creía, más bien, que la Naturaleza había obrado cuerdamente al poner sus tesoros fuera del alcance de nuestro poder; y el acto humano, al igual que el acto del poeta, consistían para él en dar forma a esas informes aspiraciones.<sup>101</sup>

LA MORFOLOGÍA GOETHEANA DE LA IMAGINACIÓN  
Y EL NUEVO ESPÍRITU ANTROPOLÓGICO

21

[...] nuestra imaginación es una oscura réplica de la gran fuerza creadora que ha formado al mundo.

G. Herder

Hablando con Eckermann en diciembre de 1826 sobre la *Teoría de los colores* y la crítica al método de Newton de aprehender la luz, dice nuestro poeta y científico:

[...] lo más grande de la naturaleza: [es] que sea tan sencilla y que siempre repita a pequeña escala sus manifestaciones más espléndidas. Esa misma ley que hace que el cielo sea azul la podemos constatar también en la parte

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>101</sup> Véase el argumento completo en *ibid.*, p. 90.

inferior de la llama de una vela, en el alcohol prendido o en el humo iluminado que asciende de las chimeneas de un pueblo cuando éste se extiende frente a unas montañas oscuras.

Yo honro a las matemáticas como la más elevada y útil de las ciencias, siempre y cuando uno la emplee cuando corresponda. Pero no puedo aprobar que se quiera abusar de ella para cosas que no forman parte de su ámbito y en las que una ciencia tan noble adquiere enseguida visos de estupidez. ¡Como si las cosas sólo existieran cuando se las puede demostrar matemáticamente! ¿Acaso no sería una necedad que alguien se negara a creer en el amor que le profesa su amada sólo porque ésta sea incapaz de emplear las matemáticas para demostrárselo? [...] Para comprender los fenómenos de la teoría de los colores, basta con la simple contemplación y con tener la cabeza en su sitio.<sup>102</sup>

Para Goethe, la mejor manera para acercarse al conocimiento de la naturaleza es sentir como ella. Algo que, por decirlo así, a él se le daba. Anota R. Steiner al respecto: “Con la misma necesidad con la que la flor florece, sentía él crecer en su personalidad sus frutos poéticos”.<sup>103</sup> La manera como la naturaleza engendraba sus criaturas, no le parecía distinta a la que el espíritu producía en él la obra de arte.<sup>104</sup> Separar a la materia de lo espiritual o tratar de contemplar el mundo de las ideas limpio de toda experiencia perceptiva, afectiva e imaginaria le parecía aberrante, un producto del platonismo equívoco o unilateralmente entendido entre los filósofos de su tiempo.

Goethe no buscaba separar *imagen* de experiencia. Más bien, trataba de acercarse a las *ideas* que vivían en los objetos y que hacían aparecer todas las particularidades de la experiencia como emanando de un todo

<sup>102</sup> Cit. en J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, op. cit., p. 222.

<sup>103</sup> R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, op. cit., p. 52.

<sup>104</sup> En este sentido, coincide con la idea expresada posteriormente por el pintor Paul Klee respecto a que “no se trata de copiar a la naturaleza sino de crear como ella procede”.

vivo.<sup>105</sup> Dice: “Las grandes obras de arte son al mismo tiempo las más grandes de la Naturaleza que el hombre ha creado según leyes verdaderas y naturales. Toda arbitrariedad, toda quimera se derrumba; ahí está la necesidad; ahí está Dios”.<sup>106</sup>

Como acabamos de ver, tanto la negación de la *Idea* trascendente en la práctica científica como, sería mejor decir, la separación entre *imagen* y experiencia, prevalecientes en el pensamiento filosófico de la época, eran posturas contrarias a la visión del mundo de Goethe y su manera de experimentar el mundo. Más allá de esas dos formas predominantes de conocimiento: una que niega abiertamente cualquier idea trascendente y considera a la naturaleza como mero objeto de cálculo y extracción; otra que reconoce la Idea, pero que la considera separada de la realidad (idealismo kantiano romántico), Goethe insiste, como lo hemos venido planteando, en poner en práctica un modo distinto de acercamiento a los fenómenos naturales.

Para él, la naturaleza está impregnada de ideas en sentido platónico, desplegándose al interior de sus procesos formativos. En consecuencia, en el conocimiento de la naturaleza, tan necesarios son los datos empíricos como los derivados de la *intuición*. Era necesario dejar que la Idea, el Demiurgo o el Alma del mundo de Platón se hicieran presentes en las cosas y seres. Él mismo se consideraba parte de la naturaleza y pensaba que lo que nacía en su espíritu lo había hecho nacer la propia naturaleza. Para Goethe, por lo tanto, no valen pensamientos configurados de acuerdo con una lógica conceptual abstracta al margen de la vida o que no estén sumergidos en los mismos procesos naturales. Desde la perspectiva de Goethe, como lo advierte R. Steiner,

El hombre [...] ha de dejar pasar continuamente *a través suyo* la corriente del devenir universal. Entonces sentirá que el mundo de las ideas no es otra cosa que la fuerza activa y creadora de la naturaleza. No querrá situarse por

<sup>105</sup> Cuando hablamos de *imagen*, nos referimos a la imagen simbólica, cuando hablamos de *idea*, nos referimos a la idea como arquetipo en sentido platónico. Idea e imagen se utilizan aquí como sinónimos.

<sup>106</sup> Cit. en R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, op. cit., p. 53.

encima de las cosas para reflexionar sobre ellas, sino que se adentrará en sus profundidades para extraer de allí lo que en ellas vive y actúa.<sup>107</sup>

Sin duda, esta manera de percibir y experimentar la naturaleza en Goethe es la clave de su trabajo creativo y modo de acercarse a la profundidad de los fenómenos naturales. La vía que Goethe nos propone para acercarse al conocimiento de la Naturaleza es la ciencia, pero junto a ella, la activación de un órgano especialmente despreciado por el pensamiento occidental y, de hecho, desde Platón y el nacimiento de la filosofía occidental: la *imaginación*.

## 22

Así pues, para Goethe, la Idea –imagen o también una especie de modelo básico o “arquetipo suprasensorial”– no emana de una experiencia que de primeras se presenta a la percepción empírica de los sentidos. Tiene que entrar en actividad la *imaginación* o *Phantasie*. El hombre debe dejar que la Naturaleza penetre en su interior para poder sentirla. El espíritu humano debe tener –o empeñarse en adquirir– la aptitud de seguir a través de su mirada *interior* la manifestación de la *realidad superior*, tanto a través de sus sentidos como de su intuición. Ésta es también la diferencia de Goethe con relación a la filosofía de Kant.

Para Goethe, la realidad superior, que según Kant no es accesible a los sentidos, se hace presente en el espíritu humano a través de su imaginación; o *imaginario*, diríamos hoy en la terminología de Gilbert

<sup>107</sup> Véase *ibid.*, p. 52. Desde mi punto de vista, con este párrafo, Steiner logra sintetizar la manera en la que Goethe experimentaba la naturaleza, fundamentalmente, como *creatividad*. Para unos, la naturaleza es incognoscible (vertiente kantiana); para otros, objetiva y desprovista de todo contenido ideal (cientificismo). Goethe, por su parte, no puede considerar a la naturaleza sino como fuerza creadora; conocer la naturaleza es entender su procesualidad creadora de formas.

Durand.<sup>108</sup> El hombre se acerca al conocimiento de la verdad a través del entrelazamiento de la imaginación con las incitaciones de la realidad objetiva.

Kant, por el contrario, niega que la realidad superior (Dios o *a priori*), a pesar de ser racionalmente necesaria, pueda penetrar en el interior del hombre para mostrarle los elementos ideales de la existencia. Tampoco postula un medio de expresión de esa realidad trascendente. A la pregunta qué puedo saber, responden los límites racionales de lo cognoscible. A partir de ahí, los románticos alemanes influenciados por el kantismo hablan, en compensación, del conocimiento como revelación de las sensaciones transmitidas a través de la poesía. La cuestión problemática para Goethe (como lo señala también A. Béguin) estriba en que el conocimiento queda anclado en la vida “oscura” del poeta, en su búsqueda mística del absoluto, en el acercamiento a lo incognoscible a través de una peligrosa fusión con el universo. Los románticos buscan la total armonía con la naturaleza, impulsados con intensidad por las representaciones del inconsciente, el sueño, la noche, el abismo.

Aunque la actual búsqueda por restablecer una nueva unidad más armónica con el entorno pueda tener afinidad con la cósmica sensibilidad romántica, ello no debe impedirnos comprender la distancia que Goethe se empeña en mantener frente al Romanticismo respecto al conocimiento de la naturaleza. Para los románticos, el conocimiento, más que con la ciencia, tiene que ver con una “revelación” extática, con la irrupción en el misterio bajo el riesgo –anota Béguin– de la disolución en el universo. Para Goethe, por el contrario, lo importante es hallar el *equilibrio*. En el proceso de conocimiento, percepción e intuición son polos de un mismo proceso. Ambos forman una unidad. La percepción es pensamiento y el pensamiento no está escindido de la vida. Este incesante intercambio subjetivo-objetivo, o “trayecto antropológico” de asimilación-inhibición entre el hombre y su entorno, de acuerdo a la

<sup>108</sup> G. Durand, fundador de la ciencia del imaginario, autor de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12.ª edición, prefacio de Jean-Jacques Wunenburger, París: Dunod, 2016.

teoría del imaginario de Gilbert Durand, no describe sino la manera de comportarse del pensamiento sano del *anthropos* respecto de los objetos. Cualquier otro procedimiento –ya sea el de las aberraciones mecánicas del empirismo o el de la mortal disolución mística– supone extraviarse del camino que marca la propia Naturaleza.

De esta manera, tal y como lo observa el especialista en filosofía alemana D. Sánchez Meca, el ideal cognoscitivo de Goethe no es un proceso ni puramente empírico, ni tampoco meramente abstracto. Consiste en la aptitud para captar las transformaciones producidas por una fuerza *no observable*, pero cuyos efectos son perceptibles al observador, siempre que se mantenga atento. No se trata sólo de anotar o describir un proceso empírico que se desarrolla ante nuestros ojos de manera clara, sino de intuir o –diríamos mejor– *imaginar* las posibilidades de desarrollo que el organismo estudiado nos plantea, sus *metamorfosis*. Asimismo, en palabras de Emmanuel Levinas, ello significa romper el englobamiento clausurante, totalizante y totalizador de la mirada teórica: “Ella se abre, a modo de responsabilidad, sobre el otro hombre –sobre el inenglobable [o nosotros podríamos añadir, sobre las entidades vivientes]–: ella va hacia el infinito. Ella conduce al exterior, sin que sea posible sustraerse a la responsabilidad a la que apela de tal modo”.<sup>109</sup>

El investigador no sólo ha de observar, sino de conjuntar una realidad concreta con una idea abstracta (o arquetípica), lo estable con lo procesual, lo particular con lo general, lo sensible con lo no empírico. El método de Goethe no es ni positivo experimental, ni intuitivo especulativo. Dicho de otra manera: el camino que Goethe nos propone consiste más bien en aprender a comprender los fenómenos desde ambos polos, la intuición y la realidad, lo ideal y lo empírico. Según la teoría del imaginario, se trata de dar sentido a la existencia a partir del *trayecto antropológico* o permanente intercambio entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones derivadas del medio cósmico y social (cuerpo y espíritu).

<sup>109</sup> E. Levinas, *Totalidad e infinito*, op. cit., p. 10.

Con relación a la teoría del imaginario y su lenguaje simbólico (Jung, Cassirer, Eliade, Bachelard, Durand, Campbell) se puede trazar una continuidad que se remonta al enfoque goetheano de la ciencia. La historia de Occidente, como hemos visto, está ligada al predominio del pensamiento científico-racional, una forma de conocimiento que desconfía tanto de la intuición como de la imaginación. Esta desconfianza está ya esbozada en Platón y se asienta plenamente en Europa con Descartes. Fue hasta los años sesenta del siglo xx (luego del impacto del psicoanálisis, el surrealismo, el estructuralismo antropológico, el movimiento de liberación femenina y la contracultura), que fue posible plantear una *ciencia de lo imaginario*, según la expresión de su fundador Gilbert Durand, que restaurara a la *imaginación* como facultad cognoscitiva esencial de la psique, fundada en lo que Durand denominó como el “trayecto antropológico”. Esta apertura, de hecho, venía estando marcada por la emergencia del paradigma lingüístico en el ámbito de las ciencias humanas, impulsado por Heidegger y, más tarde, por H. G. Gadamer y P. Ricoeur, entre otros, e impulsado en el ámbito hispanoparlante por A. Ortiz-Osés. Este cauce teórico enfocado en la relación del Ser con el lenguaje pone en discusión la habitual reducción del lenguaje a mera racionalidad instrumental. No es aquí el lugar para referirnos al estudio de las estructuras antropológicas de la imaginación simbólica y su lenguaje, el mito y las artes. Este “nuevo espíritu antropológico” ha sido alentado por el Círculo de Eranos y desarrollado por G. Durand y el conjunto de investigadores de la Escuela de Grenoble y sus epígonos. El Romanticismo y particularmente Goethe, insistimos, son sus precursores.

Con el fin de entender la importancia de la comprensión de Goethe de la imaginación en su relación con la ciencia, o el conocimiento de la naturaleza, hemos tratado de penetrar en el ambiente intelectual dominante de su desarrollo. Así pues, resumiendo, en la época de Goethe privan dos tendencias en los métodos o maneras de conocer o de acercarse a la verdad que, aunque parecen opuestas, son complementarias.

De manera un tanto reductiva, pero con fines de claridad, podemos presentarlas así:

- una tendencia que se atiene a la mera percepción empírica a través de los órganos, en primer término, la vista, y que se basa en la recopilación de datos experimentales o hechos cronológicos verificables en la búsqueda de sus leyes causales, vertiente para la que la verdad se alcanza a través de cálculo, cuentas o comparaciones medibles;
- frente a ella, una postura romántica de inspiración kantiana con base en la cual la verdad sólo puede llegar al hombre como revelación que existe fuera del proceso de conocimiento, principalmente a través del éxtasis o la contemplación mística.

Para Goethe, dice R. Steiner, ambas formas de pensar se acercan a la verdad de manera parcial. El “fanático de los hechos” comprueba aparentemente fenómenos objetivos puramente externos. El “místico limitado” cree que el conocimiento supremo se alcanza sólo mediante estados excepcionales subjetivos, o una forma de contemplación superior, por ejemplo, el éxtasis.

La primera postura fortalece la ciencia pura o eidética.<sup>110</sup> Por otra parte, la mística tiende a aniquilar dentro de sí la observación sensorial y el pensamiento racional para elevar a absoluto sólo la vida emocional. Según R. Steiner, este tipo de misticismo parcial tiende a despreciar la claridad de las ideas, considerada como algo superficial. E, incluso, llega a sentir irrumpir en sí de modo inmediato a la divinidad o espiritualidad efectiva, hasta a creer en algunos momentos que Dios “vive en él”.<sup>111</sup>

Goethe se diferencia de ambas posturas. Se niega de principio a aceptar la división “sujeto-objeto” tan propia a la operatividad de las

<sup>110</sup> Esta postura afirma de alguna manera el pensamiento kantiano que niega al hombre la posibilidad de conocimiento de lo absoluto y sostiene que el núcleo esencial de la vida es inalcanzable para el hombre.

<sup>111</sup> Véase R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, *op. cit.*, p. 82.

ciencias modernas. Ni la objetividad del empirismo y su síntesis racional, ni la subjetividad romántica. Para él, como dice Steiner, el hombre aprende a conocer la Naturaleza a través tanto de la percepción sensible como de la intuición; permitiendo que el fenómeno objetivo se revele *en* el hombre. Pues las vivencias subjetivas son resultado de la contemplación objetiva. Ambas son partes de un mismo proceso. En términos de la teoría del imaginario, el resultado del enlazamiento de ambos polos es el *símbolo*; en Goethe, la clave de la poesía o la obra de arte. Desde ambas perspectivas, el *símbolo* es el mediador por excelencia de la experiencia subjetiva-objetiva en el conocimiento del sentido de la realidad o de la naturaleza que envuelve y, a la vez, constituye al hombre.

Con las palabras no expresamos plenamente ni los objetos ni a nosotros mismos.

Con el lenguaje surge como un mundo nuevo, hecho de cosas necesarias y casuales.

*Verba valent sicut nummi.* Pero hay una diferencia entre las distintas monedas. Las hay de oro, de plata, de cobre, y existe también el papel moneda. En las primeras hay más o menos realidad, en la última sólo la convención.

En la vida común llegamos con el lenguaje apenas lo suficiente, porque indicamos sólo relaciones superficiales. Apenas se habla de relaciones más profundas, se pasa inmediatamente a otro lenguaje, el poético.<sup>112</sup>

Goethe, por supuesto, no tiene en mente el desarrollo de una teoría de lo imaginario. Para ello será necesario esperar hasta los años sesenta del siglo xx. Goethe habla de una forma de comprender el mundo, que coloca la *Idea* (arquetipo, en sentido platónico), aunque sería mejor decir, la *imagen* (símbolo, según la teoría del imaginario) en consonancia con las conminaciones del medio ambiente. Para Goethe, la obra de arte es el resultado de ese enlazamiento milagroso de una *imagen* (primigenia) con su expresión simbólica externa y que suscita en su contemplación las vivencias internas del hombre frente a la inconmensurabilidad del cosmos. Así, en el juicio más sencillo sobre un objeto (o

<sup>112</sup> J. W. von Goethe, "Sobre los símbolos", en *Teoría de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 167.

hecho del mundo exterior) es posible encontrar en íntima conjunción una vivencia anímica y una percepción exterior.<sup>113</sup> Es el encuentro que inesperadamente hace decir a Fausto: *¡Detente instante, eres tan bello!*

Por decirlo así, el fenómeno contiene siempre “algo más” que lo que la mera observación proporciona, de hecho, todos nuestros juicios objetivos están llenos de subjetividad. Dice Goethe: “El hombre nunca acaba de comprender hasta qué punto es antropomórfico”.<sup>114</sup>

## 24

Como poeta y artista soy politeísta, pero como hombre de ciencia soy panteísta, y lo uno de modo tan pronunciado como lo otro.

Carta de Goethe a F. Jacobi  
del 6 de enero de 1813

Así, la forma de conocimiento a la que Goethe acusa replantea también nuestros presupuestos ontológicos. Adelantándose al movimiento ecologista actual, ya desde su perspectiva habrá que reconocer a la naturaleza sus derechos. La forma de conocimiento goetheana parte de que la realidad objetiva goza de *personalidad y lenguaje*.

Más allá de la división entre naturaleza y cultura, la tierra, el agua, el fuego o la vida vegetal son irreductibles a una mera y tosca materialidad insensible. Goethe considera que la Naturaleza no sólo tiene un

<sup>113</sup> Véase también R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, op. cit., p. 69.

<sup>114</sup> Tomada de *ibid.*, p. 70. Para Kant, la intervención de la vivencia subjetiva en el conocimiento del objeto opaca o falsea la realidad; las vivencias subjetivas están fatalmente separadas de la realidad objetiva. Para Goethe, por el contrario, la verdad se forma precisamente porque la percepción y las ideas se interpenetran en el proceso cognoscitivo. En lo subjetivo (anímico o inconsciente, factor *sine qua non* del proceso de conocimiento) vive la objetividad más auténtica y profunda.

lenguaje, sino que *crea lenguajes*. No sólo habla, sino que *siente, piensa y medita* “no como persona sino como naturaleza”: *el universo, la naturaleza, en la cumbre de su propio devenir, sintiéndose a sí misma llegar a su meta, prorrumpen en gritos de alegría*. Con Goethe, como dice el filósofo de la naturaleza (y profundo admirador de su obra) Pierre Hadot, vemos aparecer el alba de un nuevo día, el preludio de nuevas conexiones con la naturaleza, los seres vivos y el entorno.

La Naturaleza expresa su esencia ideal a través del hombre que, más allá del antropocentrismo, como todos los seres de la tierra, es uno más de sus medios o agentes de su expresión.<sup>115</sup> De esta manera, “Si conozco mi relación conmigo mismo y con el mundo exterior, a esto le llamo verdad. [...] cada cual puede tener su verdad propia y, sin embargo, ésta es siempre la misma”.<sup>116</sup> Pues forma parte de un todo de proporciones cósmicas. No se trata de un sistema de conceptos muertos y rígidos expresados de una única forma lógicamente correcta. Se trata de un mundo de “símbolos” (Durand, Cassirer, Bachelard) o, como dice R. Steiner, de un *mar vivo* en el que habita el espíritu del hombre. El espíritu proteico de la naturaleza se muestra en la superficie en las más diversas formas. Para referirlo Goethe habla de “conceptos vivos”, a través de ellos se puede reconocer la verdad de la Naturaleza que es siempre Naturaleza *animada*.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> El conocimiento, así, no surge de las cosas (empirismo), pero tampoco le es impuesto al hombre por una fuerza fuera de él mismo. La esencia de las cosas se elabora desde el interior del hombre. En el proceso cognoscitivo, el hombre no tiene que aspirar a desvelar algo oculto, sino a dejar que la desnudez de las cosas hable dentro de él. La verdad no penetra en el hombre desde el exterior, como lo sostiene el fanático de los hechos. Ya incluso en el calcular ha tenido lugar la elaboración del contenido de la percepción en el pensamiento. El miedo a lo subjetivo, en realidad, procede de un desconocimiento del actuar de la naturaleza y sólo el hombre puede representarse en su interior lo que de otra manera es irrepresentable.

<sup>116</sup> R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, op. cit., p. 72.

<sup>117</sup> El hombre ha de empezar por acercarse a los fenómenos elementales para poder hasta cierto punto asimilar la dinámica de su proceder.

Así pues, el naturalista no debe estar sólo atento a cómo aparecen las cosas a la mirada, sino a cómo aparecerían si todo aquello que actúa en ellas en forma de fuerzas creadoras llegara realmente a manifestarse en el exterior. Pues “Para Goethe el conocimiento humano es un verdadero vivir dentro de la creación y el gobierno de la naturaleza. A él le es dado: investigar y descubrir cómo *la naturaleza vive creando*”.<sup>118</sup>

## 25

La “imaginación sensorial exacta” –*exakte sinnliche Phantasie*–, en nuestra opinión, alude a uno de los aspectos clave de la “metodología” de Goethe en el acercamiento al conocimiento de la naturaleza. Al respecto, vamos a seguir en las siguientes líneas los argumentos planteados por el filósofo de la ciencia Henri Bortoft en uno de los trabajos más actualizados sobre la visión científica de nuestro autor.<sup>119</sup> No obstante, intentando completar su visión con algunos ejemplos sacados de la experiencia artística.

Goethe habla de la necesidad de desarrollar este “órgano de percepción” –la imaginación o *Phantasie*– a fin de intensificar nuestro contacto con el fenómeno natural. Algo imposible de alcanzar si sólo nos acercamos a él de manera intelectual o analítica, queriendo separar al sujeto de sus sensaciones respecto del objeto, rasgo propio del método científico establecido en la academia desde Newton y sus leyes de la mecánica. Pues, según Goethe, “los sentidos no engañan, el juicio sí”. En la teoría del color de Newton, dice, la inteligibilidad de los colores en sí mismos desaparece de su enfoque analítico de la incidencia del rayo uniforme de luz y lo que queda del color parece ser sólo contin-

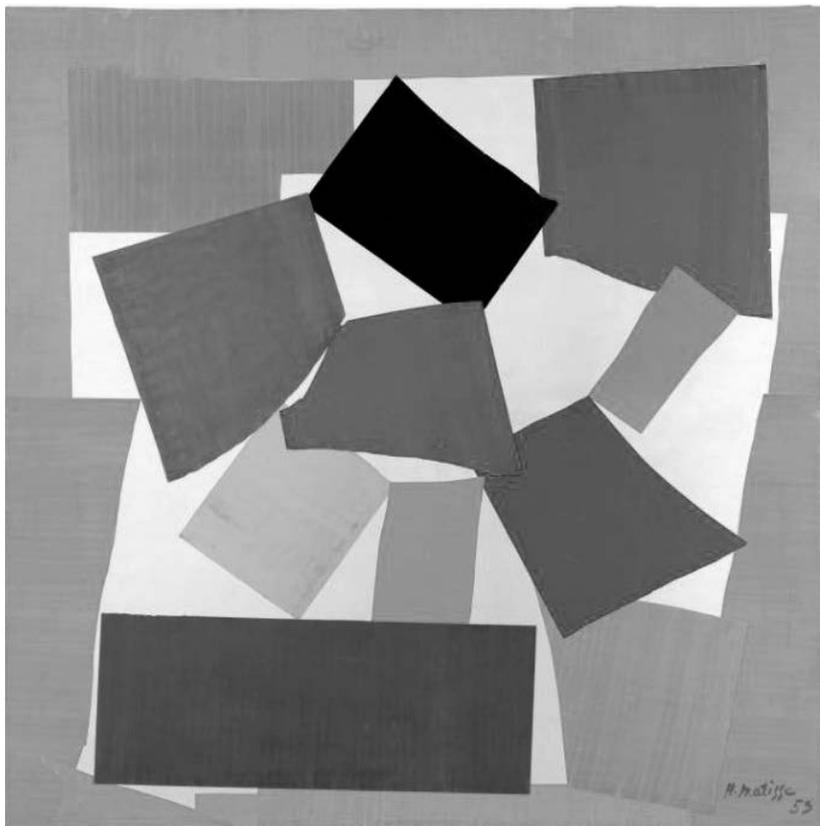
<sup>118</sup> R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, op. cit., p. 80.

<sup>119</sup> Henri Bortoft, *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe*, trad. de Antonio Rivas, Girona: Atalanta, 2020.

gente. Por el contrario, de acuerdo con Goethe, en el origen de los colores existe una razón por la que el rojo tiene la cualidad del rojo y el azul la del azul; un orden de valores cualitativos y no cualquier otro, un orden necesario y no contingente o convencionalmente medible, coloración inteligible en sí misma en vez de un resultado meramente mecánico. Con la expresión “imaginación sensorial exacta” Goethe alude al intento de visualizar los fenómenos de la naturaleza, por ejemplo, el color, *como si* nosotros mismos fuéramos quienes lo estamos produciendo. En el proceso de conocimiento del fenómeno del color, desde su perspectiva, de lo que se trata es de pensar el color con la imaginación, intentando no excluir ni añadir nada que no pueda ser observado en ese proceso, tratando de seguir la estela de la naturaleza siempre creadora.

Henri Matisse (1869-1954) tenía setenta años cuando una enfermedad le impidió seguir pintando. Se dio entonces a la tarea de recortar papeles de colores de diferentes formas. Pidió a su asistente que fuera colocando y moviendo las piezas de la manera que él le indicaba, fijándolas en la pared de su estudio. A través de este método de “pintar con tijeras”, Matisse siguió dando forma a sus pensamientos, así como explorando sus sentimientos y su lugar en el mundo a través de peculiares siluetas cromáticas. Vivimos nuestras vidas a color. Cada uno de nosotros percibe el color de manera diferente. Nuestra manera de reaccionar a los colores depende de nuestra vista, humor o incluso lugar de procedencia. El uso del color puede expandirse hacia distintos usos y materiales. ¿Cómo reaccionamos al color? ¿Qué nos hace sentir? ¿Cómo influye en nuestra experiencia? Tal pareciera que fueran estas preguntas las que Goethe piensa que debe responder una teoría del color. ¿Qué sucede cuando colocamos un color al lado de otro?

Dice Matisse: “No basta poner un color junto a otro para que se vean bien, los colores tienen que reaccionar uno al otro. De otra manera, lo que tenemos es una cacofonía”. Así, por ejemplo, en su obra de “papiers découpés”, *El caracol* (1953, Tate Modern, Londres) fue colocando recortes de distintos tonos de verde, rojo, naranja, azul, rosa, amarillo y negro, cuyas formas irregulares en virtud de la vibración de sus colores provoca un movimiento visual en espiral, típico de un caracol.



H. Matisse, *El caracol* (1953), papel de colores en forma de espiral. Tate Gallery, Londres.

Otro ejemplo nos ayudará a hacernos una imagen más precisa de lo que Goethe quiere decir con *exakte sinnliche Phantasie* (ESPf). Yves Klein (1928-1962), pintor francés que decidió abandonar la policromía (utilizada entre 1954 y 1956) por el *azul ultramarino intenso* al que registró como *Blue Klein International*, realizó cerca de doscientas pinturas y aplicó este mismo color a distintos objetos e incluso personas. A la edad de diecinueve años vio el cielo de un hermoso día soleado del

sur de Francia y decidió tratar de aprehenderlo en su obra. Para nuestro pintor,

El azul no tiene dimensiones; está fuera de las dimensiones que pueden tener otros colores. Todos los colores están asociados a ideas concretas, materiales o tangibles de una manera psicológica, mientras que el azul se asocia de inmediato con el cielo y el mar, después de todo, con lo más abstracto en la naturaleza tangible y visible.<sup>120</sup>

En un cuadro, la experiencia espiritual del color es más importante que lo que el cuadro representa: “La monocromía es la única manera psíquica de la pintura de permitir atender al pensamiento espiritual”.<sup>121</sup>

De manera análoga al papel jugado por el color oro y dorado en el arte de los íconos bizantinos y medievales para representar el ámbito de lo divino y celeste, Yves Klein, al elegir el color azul ultramarino, buscaba la captación de la naturaleza y el mundo de las formas en su dimensión trascendente. Poseído por las “ensoñaciones al aire” (Bachelard), Yves Klein entintó con su intenso azul a sus vivientes modelos desnudos; para que estamparan las huellas de sus cuerpos en los lienzos, cubrió monocromáticamente extensas superficies de todo tipo, e inclusive confeccionó un “bosque de esponjas” azules o jardín submarino. En

<sup>120</sup> Los escritos de Yves Klein permiten dar respuesta a algunas de las preguntas derivadas de sus célebres pinturas 1KB. Al abandono de la policromía responde por ejemplo: “Le bleu n’a pas de dimensions. Il est hors des dimensions, [...] Toutes les couleurs amènent des associations d’idées concrètes, matérielles ou tangibles d’une manière psychologique, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu’il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible”. Sobre la trascendencia de la pintura por el color y lo espiritual: “La monochromie est la seule manière physique de peindre permettant d’atteindre à l’absolu spirituel”. Sobre la invención de un azul original: “J’ai cherché un médium fixatif capable de fixer chaque grain de pigment entre eux, puis au support, sans qu’aucun d’eux ne soit altéré ni privé de ses possibilités autonomes de rayonnement, tout en faisant corps avec les autres et avec le support, créant ainsi la masse colore, la surface picturale”. Véase <<https://www.yvesklein.com/es/bio/>>, consultado el 23 de agosto de 2022. Véase también Javier Arnaldo, *Yves Klein*, Fuenterrabía: Nerea, 2000.

<sup>121</sup> *Idem.*

todas estas obras de un solo color, hallan expresión el ansia de vuelo y desprendimiento ilimitado.

Así pues, de modo similar al proceder de Matisse o Yves Klein, para Goethe era decisivo acercarse a los fenómenos mediante la imaginación (esph). En lugar de limitarse a estudiar el color de manera externa, Goethe trata de imbuir al pensamiento de la cualidad de la percepción y, a la inversa, a la observación sensorial de la cualidad del pensamiento. Trata de percibir las relaciones entre las cualidades del fenómeno, como si el negro, el violeta y el azul estuvieran juntos y juntos también el blanco, el amarillo, el naranja y el rojo. A veces, estas relaciones se captan como si tuvieran una cualidad dinámica incluso en ausencia de movimiento en sentido físico. Otras veces los colores se perciben como si guardaran una unidad. Una unidad que está presente en el fenómeno, pero que, a menudo, no resulta visible como los propios colores diferenciados; que no es inmediatamente visible para el sentido de la vista, aunque pueda ser percibida.

Esta práctica supone paciencia. En otras palabras, abandonar la típica prisa moderna por avanzar, en lugar de preocuparse por llevar la percepción al interior del fenómeno mismo. Exige incluso el esfuerzo de tratar que un nuevo color cobre existencia. Como Y. Klein, “inventar un color”; o, como Matisse, perfilar una forma para cada color en lugar de sólo registrar lo ya fijado.

La imaginación sensorial exacta (esph) no es, pues, un órgano o facultad que podamos activar o no a voluntad, sino que debe ser desarrollada. El modo de hacer ciencia de Goethe supone que el científico mismo ha de convertirse en instrumento de la investigación, a fin de ampliar sus sentidos. Exige la concentración del investigador en el desarrollo de un nuevo órgano de percepción, podemos decir, de modo que pueda llegarse a una nueva forma de ver. El cambio de una forma de ver cuantitativa y analítica a una integradora y relacional, unitaria y dinámica, hoy diríamos “holística”, exige el desarrollo de un órgano de percepción adecuado y el aprendizaje de formas de expresión capaces de reconocer los límites del lenguaje. La naturaleza habla a todos nuestros sentidos, conocidos o ignorados, desconocidos o mal apreciados: *se habla a sí misma y a nosotros a través de miles de fenómenos*. Para escuchar-

la, podríamos decir también junto con E. Levinas, en su libro *Totalidad e infinito*, las ciencias humanas deben salir de su condicionamiento. Dejar de permanecer encasilladas.<sup>122</sup>

## MÁS ALLÁ DE LA DIVISIÓN NATURALEZA-CULTURA

### 26

La visión moderna del mundo está estructurada con base en la oposición naturaleza-cultura. Una de las fuentes principales de esta separación es la concepción de Francis Bacon (1561-1626) de ciencia y la validez que el mundo moderno otorga a sus postulados hasta nuestros días, la idea de la ciencia como técnica capaz de dar al ser humano el dominio sobre la naturaleza. De acuerdo con la filosofía de Bacon, la naturaleza se muestra a sí misma más si se la somete a tribulaciones y penalidades que si se la deja a su aire. La naturaleza, como entidad femenina (según el significado dado a lo femenino en su época), debe ser sometida a la experimentación y forzada a responder a las preguntas que se le plantean de la misma manera que se tortura a las brujas en un

<sup>122</sup> Ernst Cassirer, por su parte, resulta muy preciso con relación al lugar de la fantasía en el proceso de conocimiento según Goethe. Dice: “En su obra se combinan la intuición y el pensamiento, el sentimiento y la fantasía, sin que sea posible decir cuál de estos factores es el que dirige [...]. En la construcción de la teoría de la naturaleza de Goethe asistimos a ese libre juego de las fuerzas del ánimo, que es, según Kant, el fundamento sobre el que descansa toda gran obra de arte. Todas las fuerzas participan en ella, y cada una deja margen plenamente libre a las demás. Un solo gran sentimiento, el *sentimiento dinámico* de la vida que tenía Goethe, lo informa y lo preside todo. Pero nada se queda aquí en simple sentimiento, sino que todo se debe esclarecer en el plano de la intuición, elevarse a forma fija y segura. Y esto no puede lograrse por la vía del mero concepto, el cual sólo sabe separar y no es nunca verdaderamente capaz de unir. Al lado de la labor analítica del concepto, indispensable siempre como tal, enlazada con ella tiene que aparecer la labor científica de la fantasía” (E. Cassirer, *El problema del conocimiento*, vol. iv, trad. de W. Roces, México: FCE, 1948, pp. 177-178).

juicio.<sup>123</sup> Con la ciencia, Bacon llega a hablar incluso del nacimiento “auténticamente masculino” del tiempo. La naturaleza debe ser sometida a interrogación e intervención sin miramientos. Saber es poder.<sup>124</sup> Varios siglos después, en plena Ilustración, la *Crítica de la razón pura* de Kant defiende el mismo método de Bacon para acercarse a la naturaleza. Kant elogia al filósofo británico por sus “ingeniosas propuestas” para interrogar a la naturaleza.<sup>125</sup> El resultado es una visión instrumental de la ciencia propia del empirismo asertivo que vuelve a confirmar la separación sujeto-objeto o naturaleza-cultura.

Por el contrario, el pensamiento científico de Goethe, podemos decir, es la inversión epistemológica del modo de operar de la ciencia moderna. Goethe parte del conocimiento del propio fenómeno y no del camino seguro de la ciencia que, en términos de Kant, consiste en buscar en la naturaleza “lo que la propia razón pone en ella de acuerdo con lo que desea aprender”.<sup>126</sup> El modo goetheano de acercarse al conocimiento de los fenómenos “No se impone en la naturaleza, sino que recibe de la naturaleza”: “[...] quiero decir que mi pensamiento no

<sup>123</sup> Véase Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Nueva York, HarperOne, 1989, p. 168.

<sup>124</sup> La filósofa malaguesa María Zambrano se refiere igualmente a Bacon de manera elocuente: “El afán de método ha sido la característica de la mente europea acerca de la realidad. Indica la creencia de que las cosas no se revelan sin más, sino que es preciso ir a buscarlas con esfuerzo dirigido. Método es camino en sentido literal, pero se nos figura más bien, cacería. Los métodos científicos europeos que han engendrado una inmensa riqueza de conocimiento tienen mucho de violencia. Un sabio europeo ha dicho ‘Es necesario torturar a la naturaleza sometiéndola a preguntas’. Los métodos de experimentación tienen mucho de tortura, que, a veces, es desgraciadamente efectiva. La vivisección revela claramente la esencia de estos métodos: en nada se detienen, llegan a límites insospechados de crueldad que creen más que justa, santa, quienes la emplean” (*Hacia un saber del alma*, Madrid: Alianza, 2019, p. 151).

<sup>125</sup> I. Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. de Manuel García Morente, Madrid: Tecnos, 2015, pp. 313-314.

<sup>126</sup> Según H. Bortoft, este camino lo iniciaron los griegos con la geometría y más tarde lo continuaron los físicos. Véase H. Bortoft, *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe*, op. cit., p. 314.

se separa de los objetos; que los elementos del objeto, las percepciones del objeto fluyen en mi pensamiento y lo permean completamente; que mi propia percepción es un pensamiento, y mi pensamiento, una percepción”.<sup>127</sup>

Lo que aparece como idea activa en la mente es el “principio organizador del propio fenómeno” y no la razón del científico, lo que Goethe llama la “naturaleza superior dentro de la naturaleza” y que se descubre en el proceso sensorial, cuando la imaginación se desarrolla hasta convertirse en un órgano de percepción sin intentar ir más allá, abriéndose receptivamente. El principio organizador del fenómeno es su necesidad intrínseca y que se expresa en el pensamiento cuando éste intenta pensar el fenómeno en sí; no se trata de una representación ajena o “subjetiva”, sino del mismo principio organizador del fenómeno actuando en la mente del individuo y que suscita en el pensamiento una *imagen* que deberá encontrar una forma adecuada de expresión. Se trata de poner la atención, pues, sólo en el fenómeno, si la voluntad se vuelve receptiva, la consciencia se hace participativa. El científico no proyecta ya sus juicios o razonamientos sobre la naturaleza, sino que *ofrece* su pensamiento a la naturaleza de tal manera que ésta, por decirlo así, puede pensarse a sí misma a través del pensamiento del hombre. Dice Bortoft:

No se trata de una correspondencia entre una idea producida por la mente y el fenómeno en la naturaleza, que es como nuestro dualismo epistemológico moderno intentaría entenderlo. Al contrario, es una participación ontológica del pensamiento en el fenómeno, de modo que el fenómeno pueda habitar en el pensamiento.

Así pues, mediante la “experiencia sensorial exacta” o “la labor científica de la fantasía”, el fenómeno se muestra como imagen (símbolo) de la misma manera que, ante los sentidos, adopta una materia. El fenómeno interiorizado en el acto de pensar rompe así con todos los presupuestos materialistas del sentido común. Y puesto que es el propio fenómeno el que aparece como *imagen* en la mente del ser, para Goe-

<sup>127</sup> Cit. en *ibid.*, p. 315.

the, su recreación cognoscitiva es un elemento del ser mismo. Dicho en otras palabras, la verdad científica es ontológica, y no una simple “representación” convencional como en el caso del subjetivismo o de la atestación consensual especializada.

## 27

Llegados a este punto, es necesario un paréntesis para hacer notar la sintonía que el modo de Goethe de hacer ciencia guarda con el pensamiento premoderno de acercarse al misterio de lo desconocido. Pues, para el pensamiento mítico, la idea misma de “naturaleza” no existe. No hay una distinción tajante entre humanos y no humanos, tal y como lo constata en nuestros días el antropólogo Philippe Descola tomando como ejemplo a los achuar del Amazonas. Todos somos parte de un principio creador y creativo. Humanos y no humanos –plantas, animales y elementos– nos inscribimos en un *continuum* y compartimos una interioridad semejante. De acuerdo al pensamiento tradicional indígena, tendríamos que decir –en nuestra moderna terminología– que el conocimiento no es un estado subjetivo, sino un estado del objeto (en el universo) que ocurre en el sujeto.

A través del rito, las comunidades antiguas trataron siempre de entablar un contacto con lo trascendente, de hacerse receptáculos de la divinidad manifiesta en la naturaleza; es decir, de sentir al modo de la planta, los animales o los cuerpos celestes. Para expresar ese conocimiento que, asimismo, se consideraba una revelación, recurrieron no sólo al lenguaje hablado, sino a los distintos lenguajes que hoy llamamos arte: la pintura, la danza o la música esencialmente entrelazados con las labores que hoy denominamos “productivas”.

## LA CIENCIA VENIDERA

28

¿Cómo se relacionan estas cuestiones con el cambio climático, la extinción de las especies y la crisis de la democracia?

La prosperidad y el progreso que han impulsado los modelos sociales imperantes han provocado también enormes alteraciones en los sistemas ambientales, modificándolos radicalmente y poniéndolos en grave peligro. Estas estrategias han dado como resultado fuertes desigualdades y contrastes tanto al interior de las sociedades como a nivel global.

El hombre se ha inscrito en todos los ecosistemas, provocando un impacto destructivo tanto en la atmósfera terrestre como en las profundidades geológicas y marinas del planeta. Los problemas ambientales derivados de esta afectación ponen en claro las íntimas conexiones entre los órdenes político-sociales y la naturaleza o, a la inversa, la inmensa importancia que los recursos naturales tienen para cualquier sociedad. De tal suerte que bien puede uno percatarse de que no existe cosa alguna como “la naturaleza”, sino formas de entender la naturaleza a partir de las cuales las sociedades intervienen en los sistemas naturales.

A la par que el conocimiento científico-técnico especializado o de punta incrementa sus resultados, cada vez es más claro que la cuestión fundamental de la crisis ecológica tiene que ser considerada en conjunción con la crisis social. La crisis ecológica de nuestros días, en muchos de sus aspectos irreversible, está íntimamente ligada a la forma en que la organización político-económica de las sociedades industriales ha intervenido en la naturaleza bajo el modelo de una ciencia impulsado de manera analítica, secuencial y mecanizada a partir del siglo xvii, acorde a la forma de consciencia parcial del mundo fundado en la “razón instrumental”, dicho en los términos del pensamiento crítico.

En medio de tal panorama de crisis, es digno de notar la exhibición inaugural del Laboratorio Humboldt de la Universidad de Berlín, “Nach der Natur” (“A partir de la naturaleza”; julio, 2022), organizada con base en las investigaciones de los claustros de excelencia científica

de esta instancia académica. El punto de partida de la exposición es la idea de que el todo es más grande que la suma de las partes. De ahí una instalación virtual basada en el comportamiento de los peces en el océano que invita al espectador a ponerse en contexto. Si bien cada uno actúa individualmente, cada pez es parte de un todo. Las distintas investigaciones se agrupan como si se tratara del arreglo de objetos en una vitrina de curiosidades. Las conexiones entre las investigaciones son tan variables como el mismo arreglo que pueda hacerse de los objetos de la vitrina. Los distintos acomodos muestran que no hay una única verdad y que la ciencia debiera ser un diálogo constante sobre sus distintos resultados, según distintos actores y contextos sociales. Para ello, en la pared del salón central se ha colocado una pantalla que proyecta al científico haciendo una síntesis de los avances de su investigación con el fin de promover un diálogo virtual acerca de la crisis del modelo de desarrollo de las sociedades liberales y los esfuerzos para alcanzar la sustentabilidad global frente a la destrucción del medio ambiente, la extinción de las especies y el cambio climático. Está acompañada de la realización de talleres de trabajo, recorridos científicos y conferencias de científicos y artistas. ¿Responde esta exposición a los problemas ecológicos y sociales derivados del afán científico de dominio humano sobre la naturaleza y las cosas? ¿Reconsidera el conjunto de estas investigaciones científicas de excelencia a los no humanos como sujetos? ¿Se preocupa por transmitir los saberes de las minorías no academizadas?

## 29

El mundo que conocemos no es visible a los sentidos de la manera que parece, tal y como apunta el filósofo de la ciencia N. R. Hanson, “hay más cosas que ver que las que capta la vista”.<sup>128</sup> Si realmente queremos

<sup>128</sup> Puede consultarse Norwood Russell Hanson, *Perception and Discovery. An Introduction to Scientific Inquiry*, San Francisco: Freeman, Cooper & Company, 1969.

comprender el fenómeno, tenemos que aprender a reconocer el factor extrasensorial a través del cual la experiencia se convierte en percepción cognitiva. Desde la perspectiva de Hanson, esto equivale a tener presente la incoherencia fundamental del empirismo y del sentido común según los cuales conocemos el mundo a través del mayor número de datos empíricos recopilados. Si bien esto nos acerca al fenómeno que se quiere comprender, la cuestión es que el conocimiento del mundo no nos llega sólo a través de los sentidos. En otras palabras, “aunque no podemos ver el mundo sin los sentidos, tampoco podemos verlo sólo con los sentidos. El conocimiento del mundo se basa en la experiencia sensorial, pero el conocimiento no es lo mismo que la experiencia sensorial. Siempre existe un factor no sensorial en la percepción cognitiva, tanto en la cognición cotidiana como en la científica”.<sup>129</sup> Así pues, “conocer el hecho más simple va más allá de lo puramente sensorial”. Siguiendo estas afirmaciones, la *imaginación* es un factor decisivo en el proceso cognitivo, en tanto que la consistencia de las cosas no son sólo lo que los sentidos captan.

En nuestros días, la filosofía de la ciencia (basada en la física de David Bohm, Fritjof Capra, J. Lovelock) y la psicología cognitiva (R. Ornstein) convergen en demostrar que el conocimiento científico tanto como el conocimiento cotidiano trabajan, antes que con datos directos e inmediatamente, con “condensaciones de significado” (expresadas lingüísticamente, pero sin reducir el lenguaje sólo a lenguaje hablado).<sup>130</sup> Tales significados se expresan, en primera instancia, a través de *imá-*

<sup>129</sup> Henri Bortoft, *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe, op. cit.*, p. 80.

<sup>130</sup> Hemos tratado ya esta cuestión en el apartado precedente al referirnos al símbolo. Con relación a la psicología cognitiva, consultar los trabajos de Robert Ornstein, investigador asociado al Instituto Psiquiátrico Langley Porter de la Universidad de California, San Francisco, y profesor en la Universidad de Stanford. Fundador y presidente del Instituto para el Estudio del Conocimiento Humano. En especial, véase su trilogía: *The Psychology of Consciousness, The Evolution of Consciousness* y su último libro, *God 4.0: On the Nature of Higher Consciousness and the Experience Called “God”*. También, F. David Peat, *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*, Barcelona: Kairós, 2002.

*genes de sentido* que están más allá del mero razonamiento intelectual, linealmente analítico.

## 30

Por lo demás, un conjunto creciente de pruebas sobre la compleja actividad del cerebro apoya hoy el punto de vista de que hay dos modos principales de operar de la consciencia humana, que son complementarios y al mismo tiempo distintos: *a)* un modo de consciencia analítico, hacia el cual se ha orientado, casi exclusivamente, todo el sistema educativo occidental, desde el siglo XVIII, época de consolidación del racionalismo, y *b)* un modo de consciencia integrador, al que se suele llamar también “hologramático” u “holístico”, que ve al universo como una unidad orgánica, regularmente despreciado por Occidente y que ha encontrado su refugio en la imaginación y en el arte.

El modo de consciencia analítico enfatiza la separación y hace énfasis en el distinguir. Parte de los límites cerrados y externos del objeto. Procede de manera secuencial y lineal. Va de un elemento a otro. Está basado en el principio de causalidad mecánica y en el modo de pensamiento lógico que opera con base en los axiomas de:

- identidad ( $A = A$ );
- no contradicción ( $A$  no es  $-A$ );
- tercero excluido ( $A$  o no  $A$ ).<sup>131</sup>

Por otra parte, el modo de consciencia holístico no es lineal, se ocupa más de las interacciones que de los elementos de la relación, los cuales se experimentan dinámicamente como un todo indisociable. La descripción del movimiento y el cambio como secuencia lineal sólo sir-

<sup>131</sup> Por lo demás, podemos decir que estos axiomas son herencia de un aristotelismo reductivo a través del *cogito* cartesiano, que se orienta hacia el diseño de taxonomías cuantitativas verificables de los fenómenos.

ve para calcular y entender las cosas cuantitativamente. Pero, para captar el movimiento como modo de existir o material *vivo*, es necesario un cambio en el modo de consciencia que ponga atención en la *unión*, o interrelaciones, del fenómeno con el todo. Éste es, justamente, el camino que anuncia la revolución epistemológica de Goethe y que sigue pendiente hasta nuestros días.

## 31

El modo de *consciencia analítica* del que hemos hablado se ancla también en un tipo de lenguaje. Este lenguaje guarda una estructura básica (Saussure) que termina por dividir una oración en sujeto-objeto-verbo, o cadena de fonemas tratados como elementos que existieran con independencia. Desde esta perspectiva, la oración “Él pinta un cuadro” no tiene que considerarse necesariamente unida a una experiencia. La estructura gramatical articula sólo conceptos o *signos* lingüísticos, aunque creamos (para una rápida y útil comunicación) que representa la forma en que es el mundo. El *lenguaje signico* es convencional, lineal y secuencial. Fija la atención en el signo (como un utensilio) en lugar de ponerla en el *significado* siempre *abierto* de lo que se pretende dar a entender (más que representar); subordina el significado a los parámetros de la sintaxis gramatical, que pretende acotarlo y agotarlo completamente.

El modo de consciencia *intuitivo relacional*, en contraste, puede ser simultáneo a la estructura gramatical del lenguaje de la consciencia analítica, pero no puede ser comprendido por ella, porque mientras el enfoque analítico hace énfasis en los elementos, la consciencia relacional se concentra además en captar el movimiento; esencialmente, en representar la procesualidad de los fenómenos. Al modo de consciencia analítica le importa la eficacia del resultado y, en correspondencia con un pensamiento discursivo y una mente “verbal-intelectual” (H. Bortoft), lleva a la instrumentalización del lenguaje científico al margen del sentido. La expresión del *sentido* (de la naturaleza, la realidad, la vida), entonces, se ve en la necesidad de recurrir al *símbolo*. A través de la ima-

ginación (εσφh), Goethe abre esta vía práctica, y no sólo teórica, y que lleva consigo la experiencia de la “implicación del ser en el conocimiento”, que ya en los inicios del siglo XVIII en polémica con el racionalismo estrecho busca restituir el hombre a la naturaleza.<sup>132</sup>

El modo de consciencia intuitivo-relacional del que habla H. Bortoft, en nuestra opinión, apela al *lenguaje simbólico*, en vínculo estrecho con la potencia del significado o, mejor aún, con el *sentido* polimorfo e inagotable de la vida que, para conocer, pone en primer plano el cultivo de la *imaginación simbólica* en sus aproximaciones. Es necesario apartarse de la mente verbal-intelectual y tratar de redirigirse a una percepción sensorial expandida; pasar del pensamiento lineal a la imaginación sensorial exacta (εσφh). Al respecto, anota Robert Ornstein, la meditación budista, zen o taoísta debe revalorarse como modo de aprender a apartarse de las abstracciones mentales (preestablecidas en los conceptos lingüísticos) y centrarse en la experiencia sensorial necesaria para su desautomatización.<sup>133</sup>

El enfoque de Goethe de la ciencia alude a la transformación del modo de operar de la consciencia analítica. En sus trabajos aboga por una consciencia científica capaz de sumergirse en las cualidades de la percepción. Pone la atención en la profundización de lo sensorial como paso decisivo en la transición a otro modo de consciencia.<sup>134</sup> Al tratar

<sup>132</sup> H. Bortoft señala incluso que Goethe se halla en sintonía con el pensamiento premoderno, es decir, el anterior a la teoría dualista del conocimiento. Asimismo, que su idea de la implicación es afín al pensamiento de Hans-Georg Gadamer (*La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe, op. cit.*, p. 488, cita 199). Por lo demás, la integración del hombre en la naturaleza es la aspiración romántica por excelencia, que busca poner al hombre en sintonía con el *anima mundi*.

<sup>133</sup> Véase Éric Caulier, *Les sens du mouvement. Une approche transdisciplinaire du tai chi chuan*, La Louvière: Le Livre en Papier, 2019. El autor hace aquí una muy interesante y profunda presentación del taichí, disciplina china de meditación en movimiento, como “arte de la síntesis” o de la “unidad en la diversidad”. Profundiza asimismo en la relación entre prácticas tradicionales y nuevos paradigmas (ciencias de la complejidad, trayecto antropológico, etcétera).

<sup>134</sup> Relacionado con la actitud necesaria del que investiga la naturaleza, observa R. Steiner: “Si en un hombre prepondera la observación, éste quedará atado a lo particular; no podrá penetrar en los motivos más profundos de la realidad. Si es el pensamiento

de observar las diferencias individuales de las hojas de dos plantas se trataría no sólo de descubrir lo que tienen en común, sino de intentar la desautomatización de la mente verbal-intelectual tratando de percibir sensitivamente sus cualidades infinitamente ricas y variadas. Se trata de sumergirse en los fenómenos, de situarse en su interior.

El siguiente momento de la investigación debería llevarnos aún más lejos. Una vez situados *en* el fenómeno, insistimos, se trata de pensarlo con la imaginación, no sólo con el intelecto, sino con todos los sentidos, de manera concreta o específica. Esta captación metamórfica del fenómeno se aparta así del mero razonamiento intelectual y de sus asociaciones verbales convencionales. A través de la consciencia como órgano de percepción holística para el que ya no basta el lenguaje convencional (o *sígnico*), nos acerca al fenómeno como un todo a la vez. Estamos acostumbrados a clasificar las cosas verbalmente y con base en significados establecidos. Pero, de esta manera, los fenómenos sólo se captan en una vaga generalidad, prescindiendo de la peculiaridad cambiante de sus formas. De lo que se trata es de prestar atención a las relaciones del todo y de escuchar el propio lenguaje de las cosas; de “desmantelar” la consciencia habitualmente automatizada y hacer emerger otro tipo de consciencia. No hallamos un ejemplo más cercano a esta propuesta de conocimiento que la que nos recuerda Gaston Bachelard, ese otro gran científico y teórico de la imaginación, sobre el trabajo de Claude Monet:

Quando caen las sombras –Monet lo ha visto una y mil veces– la joven flor se va a pasar la noche bajo el agua. ¿Acaso no se cuenta que la atrae su pedúnculo, retrotrayéndose hasta el fondo tenebroso del limo? Así, cada aurora, tras el sueño reparador de una noche de verano, la flor de la ninfea,

---

abstracto el que más pesa en él, sus conceptos se muestran insuficientes para comprender la plenitud de la realidad. El extremo de la primera aberración está representado por el sujeto empírico a secas [...]; el extremo de la otra desviación lo encarna el filósofo que adora la razón pura y que se limita a pensar, sin percatarse en absoluto de que los pensamientos, por su misma esencia, están ligados a la percepción” (*Goethe y su visión del mundo, op. cit.*, p. 66).

sensitiva de las aguas, renace con la luz, flor así siempre joven, hija inmaculada del agua y del sol.

Tanta juventud recobrada, una sumisión tan fiel al ritmo del día y de la noche, una puntualidad tal para contar el instante de aurora es lo que hace de la ninfea la flor misma del impresionismo.<sup>135</sup>

Hay, pues, que levantarse temprano y trabajar concentradamente para hacer, como Monet, buen *acopio de belleza acuática* y poder contar *la breve y ardiente historia de las flores fluviales*.

### 32

Se puede tratar de expresar el conocimiento alcanzado de manera verbal-intelectual (síglica) o intuitiva-imaginaria (poética o artística). En el primer caso la mente termina por apartarse del aspecto sensorial del fenómeno. En el segundo, trata de atravesar la superficie sensorial y percibir el fenómeno en la totalidad de sus interacciones y entrelazamientos como algo intangible y misterioso. Esta última vía alude al cambio de la consciencia verbal-intelectual a la consciencia perceptiva o abierta a la libertad de la intuición, pues siempre existe un elemento no sensorial en el proceso de conocimiento. El método científico de Goethe hace necesario educar la mente en un modo de proceder intuitivo en vez de sólo intelectual; en el desarrollo de una ciencia intuitiva se trata de ver el fenómeno en profundidad, en la profundidad contenida en él y no tras él.

*Intuir* significa etimológicamente “ver en” al margen de los modelos de explicación mecánicos. La física mecánica, como sabemos, fue ya cuestionada por la física cuántica en el siglo xx. Goethe no ve “un mundo oculto” detrás de los fenómenos, sino la dimensión profunda del fenómeno que late cuando la experimentamos con la apertura imagina-

<sup>135</sup> Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, segunda reimpresión, México: fce, 2005, pp. 11-12.

tiva de los sentidos. Se trata de penetrar en la profundidad contenida en el fenómeno y no detrás de él y prescindiendo de aquélla.<sup>136</sup> Esta unidad del fenómeno precisa de la *mirada intuitiva* derivada de un cambio de consciencia.<sup>137</sup> Si el fenómeno se percibe desde la intuición y la fantasía (ESP<sub>h</sub>), el propio fenómeno amplía la consciencia y se convierte en su propia explicación: “Se revela a sí mismo en términos de sí mismo y, por tanto, se vuelve auto-explicativo”.<sup>138</sup>

De esta manera, el enfoque intuitivo de Goethe se convierte en una fenomenología de la naturaleza o del *phainomenon*; de “lo que se muestra a sí mismo en sí mismo” (Heidegger). No se trata de lo inmediatamente visible, sino de lo que proporciona el significado fundamental del fenómeno “en la misma forma en que se manifiesta a sí mismo desde sí mismo” y que no debe confundirse con la mera inmediatez de su experiencia. El fenómeno originario (*Urphänomen*) remite a ese ver “cobrar existencia” en la singularidad de su propio despliegue.<sup>139</sup>

Goethe se sumerge en el estudio de los fenómenos poniendo el acento en la experimentación sensorial y activando a la vez su imaginación (ESP<sub>h</sub>). Pues todo ha de buscarse dentro del fenómeno, tratando de ponerse en contacto con sus cualidades intrínsecas, correlacionando los momentos y modos de su devenir.

El enfoque intuitivo de Goethe supone, como se ha dicho, el cultivo de la *imaginación sensorial exacta*. A través de ella, el estudio de la materia va configurándose como una *fenomenología*. Junto con H. Bortoft, es posible ser más específicos: “El efecto de este suceso de revelación fenomenológica es que el fenómeno se convierte en su propio lenguaje. Este

<sup>136</sup> La profundidad intensiva del fenómeno; no el “dentro” extensivo cuantificado característico de un modo de consciencia verbal-intelectual para el que “dentro” continúa siendo un modo externo de entender el fenómeno, de violenta penetración invasiva desde el exterior. Conocer el fenómeno significa profundizar en él conscientemente (interiorizarlo) en lugar de sustituirlo por construcciones mentales. Véase H. Bortoft, *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe, op. cit.*, p. 108.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 307.

es el lenguaje concreto que son las cosas”.<sup>140</sup> La consciencia relacional intuitiva alude al necesario papel de la actividad de la imaginación para mantener en unidad la develación en su propia manera de manifestarse.

En términos del horizonte filosófico contemporáneo, podemos decir que el enfoque intuitivo de la ciencia de Goethe configura así una *comunidad en el tiempo* con la posterior hermenéutica filosófica de Gadamer tanto como de la hermenéutica simbólica del Círculo de Eranos y la psicología de C. G. Jung. La fórmula matemática –dice E. Cassirer– lucha por hacer calculables los fenómenos; la de Goethe, “por hacerlos visibles”. Se tratar de traer el fenómeno a la luz, gracias no sólo a la mente analítica, sino a la intuición, de percibirlo en su profundidad intensiva y no sólo a partir de sensaciones superficiales. Rudolph Steiner, gran estudioso del pensamiento científico de Goethe, como hemos dicho, mostró que la percepción es, por un lado, calculable, pero por otro intuitiva. En la naturaleza no hay dualismo, sólo nos lo parece debido a la forma prevaleciente de organización del conocimiento.

Debido al modo de consciencia analítica hiperinstrumentalizado y fundamentalmente mundializado desde el ámbito europeo a sus colonias, se acostumbra reducir el lenguaje científico a lenguaje sígnico y verbal. Sin embargo, aunque hegemónico, se trata sólo de un caso unilateral de pensamiento y de lenguaje; existe un significado verbal al que pertenece la mente intuitiva que involucra cinestésicamente a todos los sentidos y formas de expresión y que se desarrolla a través de un modo de consciencia holístico, de la totalidad relacional del *phainomenon*. La oposición naturaleza-cultura no tiene la universalidad que se le adjudica, carece de sentido para quienes no son modernos, apareció tardíamente en el transcurso del pensamiento occidental (Ph. Descola) y sus consecuencias han resultado devastadoras.

Así pues, el significado no verbal, para el que no alcanzan las palabras, se percibe intuitivamente. Nos aproximamos a él de forma imperfecta a través del lenguaje concreto (simbólico) de la naturaleza, cuando la experimentamos siendo su propio lenguaje. Y como diría el poeta

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 109.

R. M. Rilke: “Bienaventurado aquel que percibe a través de todos los lenguajes lo que es indecible”. Esta experiencia de lo inconmensurable contenido en la naturaleza –que ha permanecido resguardada y cultivada a través de los lenguajes de las artes–, ha sido compartida por el conjunto de los pueblos y culturas premodernas y tradicionales, que nunca alcanzaron a erigir los niveles de prepotencia y arrogancia prometeicas tan características de la actual civilización científico-técnica.

## 33

J. M. W. Turner (1775-1851), maestro del color y de la luz, pintor de paisajes, contemporáneo del periodo romántico, suele citarse como precursor del impresionismo. Nació en Covent Garden, Londres. Esta ciudad ocupa un lugar destacado en el conjunto de sus obras (*The Fighting Temeraire*, *The Burning of the Houses of Lords and Commons, London from Greenwich Park*). Sus pinturas, de cielos tormentosos, atardeceres ardientes, amaneceres nublados, suscitan emociones de peligro, amenaza, reconciliación. A diferencia de sus contemporáneos, le gustaba pintar *au plein air*. Pintaba sin importar las condiciones, al amanecer o al atardecer, a cualquier hora del día y pese a cualquier circunstancia por arriesgada que fuera. Su amor por trabajar al aire libre le permitió experimentar la luz, el viento, la lluvia, las tormentas o la naturaleza como una unidad de fuerzas vertiginosas, atrapadas a través de las pinceladas de las manchas de color. Fue considerado como “el pintor de la luz”. Su estilo era único y de alguna manera prefigurante de las vanguardias que vendrían. Más de un siglo después, su trabajo inspiró y fue recreado, entre otros artistas, por la obra del abstraccionista *sui generis* Mark Rothko, atinadamente expuesto en el Tate Britain, precediendo los lienzos de Turner.



J. M. W. Turner, *Norham Castle, Sunrise* (ca. 1845), Tate Britain, Londres.

Marcus Rothkowitz (1903-1970), pintor y grabador, mejor conocido como Mark Rothko, nació en el seno de una familia judía, en Letonia, en la región báltica, pero pasó la mayor parte de su vida inmigrante en los Estados Unidos. Se le ha asociado con el movimiento contemporáneo del expresionismo abstracto, si bien por su parte siempre rechazó esa asociación como una clasificación “alienante”. Su carrera se inició en Nueva York de manera autodidacta en 1925. Su obra era muy afín a la de Barnett Newman, Adolph Gottlieb, John Graham, Joseph Solman, Louis Schanker, amigos con los que trabajó, vacacionó e intercambió ideas. Buscaban colores sutiles y a la vez potentes para evocar experiencias emocionales profundas y duraderas; en el caso personal de Rothko, que provocaran una experiencia trascendental en el espectador. El trabajo de este grupo de artistas estuvo influenciado por Milton

Avery (1885-1965), maestro y amigo que mostró la misma y cuidadosa consideración por el color. Avery enseñó a sus alumnos que la colocación del color en una pintura nunca es aleatoria, pero tampoco está estrictamente ordenada. Pasó el verano de 1957 con Rothko y murió tras años de una larga enfermedad. Rothko honró siempre su memoria.

Las pinturas de Rothko nos inspiran emociones profundas. Coloraciones emocionales que absorben el tiempo y que hacen variar nuestros sentimientos, los transforman. Suscitan un estado melancólico y nos invitan a la meditación.

Rothko pintó durante décadas moviéndose a través de diferentes estilos, desde el impresionismo hasta el surrealismo, antes de decidirse por sus trabajos de campos de color característicos. Sus atmósferas cromáticas se mueven suavemente entre la oscuridad y la luz. Los bordes entre los distintos bloques de color apenas se distinguen. Sus espesores se difuminan entre sí muy sutilmente. El azul profundo, el gris, el marrón, el morado y el negro de sus cuadros finales transmiten una asociación de tristeza, éxtasis o fatalidad, estados de ánimo profundamente conmovedores, cuadros en colores que transmiten un estado trágico de la existencia, pero también una extraordinaria atracción de búsqueda espiritual hacia sus confines. Rothko esperaba que el espectador se sintiera envuelto dentro de sus lienzos. Confeccionaba sus cuadros en grandes formatos, pues creía que cuanto más grande era la pintura, más íntima podría ser la experiencia. La irradiación de sus cuadros invade todo el entorno y transporta al espectador a un espacio otro impregnado de sacralidad. Quería crear un arte de intensidad mística abrumadora, muy propia del impulso romántico, pero filtrado por las trágicas experiencias humanas del siglo xx, que pudiera estremecer el mundo secular. Si el espectador se coloca relativamente cerca de la obra, experimenta cómo el lienzo se expande y sobrepasa sus propios límites, creando una consciente experiencia de unidad con lo insondable.<sup>141</sup>

<sup>141</sup> A fines de la década de 1950, Rothko recibió el encargo de pintar una serie de murales para el moderno restaurante Four Seasons del Seagram Building, en Park Avenue, Nueva York, diseñado por Mies van der Rohe y Philip Johnson. Rothko estaba



Mark Rothko, *Red on Maroon* (1959), Tate Britain, Londres.

---

interesado en la posibilidad de tener un escenario duradero para que sus pinturas fueran vistas en grupo. Quería crear un entorno abarcador del tipo que había encontrado al visitar el vestíbulo de Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenciana de Florencia en 1950 y nuevamente en 1959. Se puso a trabajar, después de haber construido un andamio en su estudio para que coincidiera con las dimensiones exactas del restaurante. Los murales resultaron oscuros y los colores brillantes e intensos de sus pinturas anteriores cambiaron a marrón, rojo oscuro y negro. Rothko se veía influenciado por la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel en Florencia, con sus ventanas opacas y una atmósfera deliberadamente opresiva. Rothko comentó que Miguel Ángel logró el tipo de sensación que había buscado suscitar. Pero, reconociendo que el entorno mundano de un restaurante no sería el lugar ideal para su trabajo, renunció a la comisión. Finalmente, presentó la serie a la Tate Gallery. La cuidadosa instalación de Rothko en este museo

La propuesta de Goethe supone el entrenamiento de nuevas capacidades u órganos cognoscitivos del investigador, mediante la propia actividad de investigación.<sup>142</sup> Diversos estudiosos del método científico de Goethe, en la actualidad, nos hacen notar la necesidad de desarrollo de parte del investigador del conjunto de sus órganos de percepción, en lugar de considerar que se trata de algo ya dado o que forma parte ya acabada de su constitución física, de capacidad limitada. El conocimiento de la naturaleza de acuerdo con la propuesta de Goethe exige, por el contrario, de un auténtico proceso de evolución o crecimiento interior del mismo científico que tenga como fin cultivar su propia consciencia.

Involucrarse en el fenómeno, tal y como Goethe lo propone, pareciera así implicar el “desarrollo psíquico”, para decirlo con E. Neumann, del propio investigador.<sup>143</sup> No se trata de manipular al objeto desde el

---

incluye nueve pinturas, expuestas tal y como pretendía el artista, en luz reducida y en un espacio compacto, que lentamente permite apreciar la sutileza de las superficies revelándonos y haciéndonos participar de su carácter solemne y meditativo. Una versión de la música comisionada para los *Seagram Murals*, inspirada en textos de Dante y Rilke, está disponible en <<https://www.tate.org.uk/audio/shadows-light-ii-music-seagram-murals#item169917Title>>, consultado el 2 de julio de 2022. Otros ejemplos paradigmáticos de su pintura son los grandes lienzos pintados entre 1964 y 1967, cuasi monocromos, donde dominan las tonalidades en negro de la célebre Capilla Rothko, edificada en Houston, Texas. Véase Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona: Paidós, 2011.

<sup>142</sup> Esta actividad se encuentra ya en marcha, en algunos sectores científicos que han encontrado una fuente de inspiración en las investigaciones de Goethe en ciencias. Bortoft mismo menciona a Hjalmar Hegge (“Goethe’s Sciences of Nature”) y a Arthur G. Zajonc (“Fact as Theory: Aspects of Goethe’s Philosophy of Sciences), ambos en Frederick Amrine, Frank J. Zucker y Harvey Wheeler (eds.), *Goethe and the Sciences: A Reappraisal*, Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1987, pp. 195-218.

<sup>143</sup> Erich Neumann (1905-1960), psicólogo y filósofo, sustenta que el desarrollo de una cultura no sólo se mide en términos materiales, sino psicológicos o anímicos. Ambos niveles de desarrollo no siempre coinciden en la historia de la cultura. Véase E.

exterior y mantenerse a la distancia. Se trata de involucrarse en el fenómeno de tal manera que esta labor lleve al propio autodesarrollo. Goethe usa el concepto de *Bildung* para referirse a este proceso “un desarrollo genuino que lleva a la adquisición de una potencia, a un aumento de talento en lugar de su mera activación”.<sup>144</sup> Cada vez es más claro que la *actitud* del investigador hacia la naturaleza forma parte de muchos de los problemas que nos aquejan en la actualidad. Bien puede haber llegado el momento de considerar urgente la alternativa de Goethe.

### GOETHE Y LA ECOLOGÍA

#### 35

La época romántica suele dividirse en dos periodos: *a) Sturm und Drang* y *b) clasicismo o idealismo clásico-romántico*.<sup>145</sup> Aunque las dos forman parten de un todo, la última fase fue lograda sólo por los poetas y autores de la generación que llegó a su madurez creadora en las postrimerías del siglo XVIII, entre ellos Goethe, representante esencial y

---

Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, prólogo de C. G. Jung, Princeton: Princeton University Press, 1979.

<sup>144</sup> Joel C. Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics*, New Haven: Yale University Press, 1991, p. 69, citado por H. Bortoft, *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe*, *op. cit.*, 321.

<sup>145</sup> El filósofo Karl Löwith, en su decisiva obra *De Hegel a Nietzsche. La guerra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX* (trad. Emilio Estiú, Buenos Aires: Sudamericana, 1974), introduce su profunda investigación sobre la historia del espíritu alemán en el siglo XIX a partir del contraste para él emblemático entre el pensamiento de Goethe y la filosofía de Hegel. Pues bajo la común búsqueda de una unidad absoluta entre objetividad y subjetividad, característica del idealismo maduro, post-romántico, las alternativas respectivas de Goethe y de Hegel se distancian significativamente. Mientras el primero se decanta en concebir la unidad del ser y la razón a través de la intuición del *Urphänomen* de la naturaleza, el segundo considera omnipotente al espíritu de la razón histórica.

perfecto de toda una época. El concepto social de ciencia que va forjándose en las postrimerías de ese siglo tiene como meta el progreso tecnológico al margen de todo crecimiento psíquico, anímico o espiritual. Esta comprensión positivista y utilitaria del conocimiento terminó por oscurecer el problema de la relación entre *ciencia y arte*, vínculo que para Goethe era una preocupación decisiva y que intentó dilucidar detenidamente en su obra. Para él, como para otros poetas y filósofos de su tiempo, observa Gode-von Aesch, científicos y poetas hablaban un solo lenguaje y pertenecían a una sola familia. En la atmósfera intelectual de la época, por ejemplo, según Novalis, *el estudio cuidadoso de la vida hace al romántico*.<sup>146</sup> El romántico estudia la vida, los colores, la fuerza, así como el músico o el físico estudian el sonido o la energía. Pero *¿qué es la vida?* En las últimas décadas del siglo XVIII, época de grandes descubrimientos y avances científicos, no es fácil responder a esa pregunta.<sup>147</sup>

Una ola avasalladora de inventos y propuestas ensanchan el conocimiento de la vida a través de las ciencias naturales. Alexander von Humboldt reacciona denunciando el estado deplorable de las ciencias puramente clasificadoras. J. G. Herder insiste en defender la relación entre conocimiento y alma. Desde la perspectiva romántica las fuerzas de la vida son misteriosas y, aunque podamos conocerlas, no podemos comprenderlas. El Romanticismo se presenta como una síntesis de espiritualismo y sensualidad al tiempo que defiende la unidad de la

<sup>146</sup> Cit. en A. Gode-von Aesch, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, op. cit., p. 21-22.

<sup>147</sup> Algunos de los descubrimientos mecánicos eran, por ejemplo, el cronómetro, la trilladora mecánica, el vehículo de motor. En el campo de la medicina, la investigación sobre glándulas y hormonas. También evolucionó el conocimiento de las ciencias exactas y las matemáticas, la física experimental, la historia natural, botánica, zoología, paleontología, mineralogía, geología, química, fisiología, entre otras disciplinas.

Véase el excelente libro de Richard Holmes, *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*, trad. de Miguel Martínez-Lage y Cristina Núñez Pereira, Madrid: Turner, 2012.

naturaleza orgánica, por ejemplo, entre hombre y animal,<sup>148</sup> sostiene una visión del mundo orgánico-religiosa de proporciones cósmicas. Su decidida reacción frente al avasallador avance de la instrumentalización de la materia hizo incluso que las ciencias expresaran sus resultados con cierta prudencia. Pregunta: ¿se puede franquear la laguna entre el espíritu y la materia? ¿Pueden reducirse los misterios de la materia a descargas eléctricas? ¿Pueden traspasarse las fuerzas hostiles de la vida? El Romanticismo, en ese sentido, dice Werner Deubel,<sup>149</sup> es la primera victoria moderna de aquellas fuerzas espirituales cuya continuidad se puede trazar desde su manifestación en Heráclito y los pensadores presocráticos en general. No obstante, la concepción de naturaleza como materia muda e impersonal terminó por imponerse.

En la modernidad industrializada, después de expulsar a los representantes de las ciencias reveladas, las ciencias naturales y tecnocientíficas llevan la voz cantante en lo que se pueda saber del mundo. Frente a la gravedad del cambio climático, el colapso de los seres vivientes, la

<sup>148</sup> Si los descubrimientos anatómicos descubrían la identidad anatómica de todos los animales, podía sostenerse una continuidad en la naturaleza y no una heterogeneidad insalvable de índole psíquica. Goethe pensaba que el hueso intermaxilar debía ser encontrado en el hombre dado que se encontraba en los demás vertebrados. Así también, los animales debían tener un alma, si el hombre la tenía. En este punto, el obstáculo más serio era Descartes, cuya doctrina describe a los animales como máquinas que obedecen a mecanismos reflejos. En contra de tesis semejante, Georg Friedrich Meier, en su libro *Ensayo de una nueva doctrina acerca de las almas de los animales*, expresa el anhelo romántico de encontrar un lugar para el alma en el orden de los fenómenos físicos. Sus conclusiones estaban basadas, apunta Gode-von Aesch, no tanto en datos empíricos como en consideraciones éticas y lógicas. Desde esta perspectiva, se veía obligado a asegurar que los animales tienen memoria, imaginación, la capacidad de anticipar, cierta fuerza creadora y, además, un medio de comunicación con su especie; un lenguaje no del todo distinto del lenguaje humano. Véase A. Gode-von Aesch, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, *op. cit.*, p. 77 y, en general, todo el segundo capítulo de su libro.

<sup>149</sup> Werner Deubel, "Goethe als Begründer eines neuen Weltbildes", *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, vol. xvii, 1931, pp. 27-80. Citado por A. Gode-von Aesch, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, *op. cit.*, p. 22.

amenaza de desaparición de las culturas, principalmente indígenas y tradicionales, corroboramos que una afinidad asombrosa enlaza al pensamiento científico de Goethe con la necesidad de restaurar hoy su lugar a la naturaleza. Nos referimos a la necesidad, a decir de Michel Serres,<sup>150</sup> de establecer un verdadero “contrato natural”.

Una nueva ciencia, la ciencia venidera, ha de ser capaz de ayudar al hombre en la elaboración del sentido de su propia existencia. Se trata de abrir nuevos campos de exploración, sin duda transdisciplinarios, sobre los vínculos orgánicos que ponen en evidencia y problematizan las relaciones de interdependencia entre los seres vivos, el medio ambiente y el cosmos. La naturaleza no es una instancia trascendente, en el sentido de ajena y alienada, sino sujeto de una relación social.

Diversos científicos y artistas de todas las latitudes nos permiten aprender ya ese nuevo espíritu antropológico de unidad entre ciencia y arte para acercarnos a la naturaleza. Como lo observa, entre otros, Philippe Descola, constatamos que de la multitud de pequeñas habitaciones que albergan a las culturas particulares gotean filtraciones de fragmentos de filosofías orientales, restos de gnosis herméticas, mosaicos de inspiración *New Age* y resistencias indígenas que “contaminan” y sabotean para bien, aquí y allá, los dispositivos prevaecientes de separación tajante de la modernidad entre humanos y no humanos.

<sup>150</sup> Michel Serres, *El contrato natural*, trad. de Umbelina Larraceleta y José Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2004.



# Orfeo. El consuelo de la música

Tarde en la vida descubro que tengo un alma. No ignoraba su existencia pero no sentía su realidad. Agreguémosle el hecho de que alrededor mío, nadie pronuncia esa palabra...

François Cheng

## 1

Hijo de la musa Calíope y del rey tracio Eagro o, en otras variantes, descendiente directo de Apolo, podemos decir que el simbolismo de Orfeo se articula alrededor de la música y el canto; el amor, que lo lleva al inframundo; y una muerte terrible, descuartizado por las Bacantes. *Todo mito encierra una semilla de tragedia* (K. Kerényi).

El simbolismo de Orfeo, cuyos orígenes podrían remontarse incluso a la época micénica, ofrece una amplia resonancia que llega hasta los grandes poetas del siglo XXI.<sup>1</sup> Sólo en el campo de la música, su

<sup>1</sup> C. W. Blegen (en 1956) interpretó al “personaje con cítara sobre una roca y gran ave” de la pared oriental del salón del trono del palacio de Pilo (acuarela de Piet de Jong, 1956), siglos XIII-XII a. C., como una alegoría del mítico cantor. Véase Ricardo Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. I, Madrid: Akal, 2008, pp. 139-141.

evocación va de Monteverdi, pasando por Gluck y Offenbach, hasta Stravinsky y, más recientemente, M. Aucoin.

Como leemos en el ya célebre tratado de W. K. C. Guthrie, el influjo de Orfeo está del lado de las artes y de la paz. De manera que no es un héroe típico, en sentido guerrero. Más bien, Orfeo se caracteriza por su delicadeza, que incluso llega a interpretarse como “blandura” o debilidad.<sup>2</sup> Su mito lo relaciona también con Dioniso, si bien, en contraste con la euforia del dios, está rodeado por una atmósfera de serenidad y calma; la música puede exaltar como apaciguar. El poder de la lira órfica es ablandar los corazones de los guerreros y volver los pensamientos hacia la concordia. Antes de los tiempos, en una especie de edad de oro, en muchas representaciones plásticas, Orfeo aparece tocando su lira mientras animales y fieras salvajes conviven pacíficamente y lo escuchan embelesados:

Sobre su cabeza infinitos  
 los pájaros revoloteaban  
 y los peces saltaban  
 fuera del agua azul  
 al son de su bella canción.<sup>3</sup>

Ya Plutarco atestiguaba que los antiguos fueron conscientes de la sensibilidad de los animales a la música. El mito de Arión cuenta cómo los delfines lo salvaron de la avidez malévola de unos comerciantes marinos. En la Tebas egipcia, tierras donde las fuentes indican que Orfeo viajó, a la entrada de la biblioteca sagrada se leía “clínica del alma” y se dice que colocadas alrededor de un edificio circular donde había muchas estatuas de los dioses, había también, pinturas de los diversos

<sup>2</sup> W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Madrid: Siruela, 2003.

<sup>3</sup> Poema atribuido a Simónides (s. VI-V a. C.). Tomado de C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, México: FCE, 2015, p. 15.

animales a los que se veneraba en todo Egipto.<sup>4</sup> Pero “el renombrado Orfeo” no sólo era capaz de atraer con su música a los animales, podía también mover árboles y rocas; era capaz de calmar las tormentas y actuar sobre el tiempo meteorológico. Se cuenta que la lira de Orfeo podía incluso detener la luna y tener influencia sobre los astros (*Culex*, 274-276).<sup>5</sup>

En su libro sobre *El mito de Orfeo*, Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente destacan que a partir de los textos de los grandes poetas latinos Virgilio (70-19 a. C.) y Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), desde la Edad Media hasta el siglo xx, sobre todos sus aspectos culturales originarios, se impone su apasionada y fallida aventura para rescatar a Eurídice del inframundo.<sup>6</sup> En un tono que no dejará de enlazar al mito con su trivialización por la moderna industria mediática, a decir de nuestros autores, “Será Orfeo, sobre todo en la imaginación de poetas románticos de diversas épocas y compositores de óperas barrocas y modernas, el protagonista de una ejemplar y emotiva *love story*”.<sup>7</sup> Esta opinión, incluso con las mismas palabras, la comparte asimismo otro gran estudioso del orfismo, Alberto Bernabé.<sup>8</sup>

Cuenta Ovidio que apenas casarse con Orfeo, mientras paseaba entre la hierba en compañía de un grupo de Náyades, Eurídice murió mordida en el talón por una víbora. Orfeo, desconsolado y tras llorarla

<sup>4</sup> Roberto Calasso, *El cazador celeste*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona: Anagrama, p. 357.

<sup>5</sup> Un poema de Antípatro de Sidón, a modo de epitafio de Orfeo, habla también de los poderes de su música: “Ya nunca más, Orfeo, a las encinas embelesadas ni a las rocas / atraerás, ni a las manadas de fieras que siguen su propia ley. / Ya nunca más dormirás el fragor de los vientos ni el granizo / ni las ráfagas de nieve ni el retumbante mar” (cit. en A. Bernabé, “Orfeo, una ‘biografía’ compleja”, en A. Bernabé y Francesc Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. 1, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, *op. cit.* p. 52.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> A. Bernabé, “Orfeo, una ‘biografía’ compleja”, en *op. cit.* El parágrafo 7 de este artículo está dedicado a Orfeo y Eurídice. Asimismo, véase C. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

desesperadamente, en el colmo de su dolor emprende el viaje al Hades, donde tañendo las cuerdas para acompañar su canto se presentó ante Perséfone y el dueño del Hades, del que gobierna el reino de las sombras, y dijo estos versos: “La razón de mi viaje es mi esposa [...] Creí poder soportarlo y no diré que no lo he intentado: mas ha vencido el Amor. Bien conocido es este dios en las regiones de arriba: no sé si también lo será aquí (Ovidio, *Metamorfosis*)”.<sup>9</sup>

En la reconstrucción de las transformaciones del mito de Orfeo a lo largo de la historia de Occidente hasta llegar a la modernidad, y sobre todo en el siglo xx, no deja de ser sintomático este acento en el mitologema del fracasado intento de Orfeo por rescatar a Eurídice después de haber bajado hasta el Hades y contar incluso con el favor de los dioses del inframundo.<sup>10</sup> García Gual y Hernández de la Fuente anotan que entre otros literatos, Hilda Doolittle, Edith Sitwell, Margaret Atwood e Ingeborg Bachmann asumen el punto de vista de Eurídice y reprochan a Orfeo su vacilación.<sup>11</sup> Mientras, por otra parte, Gottfried Benn, Claudio Magris y Cesare Pavese, muy centrados en sucesos autobiográficos, dan también precisamente a este mismo episodio una rica interpretación, basada en su “enigmática riqueza semántica”. En nuestro medio, igualmente, destaca el trabajo de Manuel Lavaniegos dedicado a Cesare Pavese, que hace una exhaustiva reconstrucción de

<sup>9</sup> Cit. en C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, op. cit.*, p. 123.

<sup>10</sup> Digo sintomático porque destaca más el mitema de la muerte de Eurídice y el fracaso de Orfeo para rescatarla que el del cantor, que en la Antigüedad parece ser más importante que el episodio de Eurídice. Prueba de esto es que, según lo anota A. Bernabé, en la literatura no se menciona el nombre de la mujer de Orfeo, que pudo ser Eurídice, Agríope o Argíope. El nombre de la mujer no se consideraba relevante. Las versiones de Ovidio y Virgilio pueden haber estado basadas en una misma fuente helenística que –agrega Bernabé– pudo haber inventado ese desgraciado final. Según los partidarios de esta hipótesis, en su formulación más antigua el mito habría podido tener incluso un final feliz, si bien no hay un testimonio concluyente respecto a este *happy end*. Véase A. Bernabé, “Orfeo, una ‘biografía’ compleja”, en *op. cit.*, pp. 22-24.

<sup>11</sup> Para un comentario de estas y otras obras, véase C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, op. cit.*, pp. 58-64.

las metamorfosis del mito de Orfeo, insistiendo también en este mismo mitologema.<sup>12</sup>

\* \* \*

Tomando en cuenta la diversidad de interpretaciones a las que ha dado lugar, por lo que a nosotros respecta, queremos aquí, un tanto desplazar ese centramiento en lo que ha sido calificado como el “fracasado” intento de Orfeo de rescatar a Eurídice, para tratar de acercarnos al sentido del mito en Grecia y lo que pueda decirnos al presente respecto a la fundación de una “actitud órfica” hacia la naturaleza. En otras palabras, partiendo de lo que el filósofo y helenista Pierre Hadot caracteriza como una de las principales tendencias que han marcado, de modo decisivo, la historia de la *idea de naturaleza* en el pensamiento occidental, nos proponemos aquí indagar ¿en qué consiste lo que podríamos llamar una *actitud órfica* hacia la *physis*?, ¿qué rasgos del mito de Orfeo pueden señalarse como clave hermenéutica de una actitud órfica?, ¿en qué sentido el mito de Orfeo ha nutrido un imaginario órfico, en la historia de Occidente, frente a la dominancia del prometeico? Subyacen a estas preguntas otras problemáticas que también estarán presentes aun sin poder ser respondidas de manera directa. ¿Es posible una actitud órfica para afrontar los embates de la crisis medioambiental del presente, el calentamiento global, la pérdida de la biodiversidad, la deforestación, la contaminación de las aguas y del aire, la extinción de los animales? ¿Pueden afrontarse desde esta perspectiva procesos como las enfermedades, la vejez y la muerte tanto como la violencia, la guerra y las injusticias del orden social actual? ¿Alimenta Orfeo los

<sup>12</sup> En su libro *El recurso del mito a través de los Diálogos con Leucó de Cesare Pavese* (México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2 vols., 2023), el autor analiza ampliamente el diálogo de C. Pavese “El inconsolable”, inequívocamente relacionado con Orfeo. Su trabajo enriquece la interpretación a través de la reunión comparativa de una infinidad de recreaciones del mito en la literatura (G. Nerval, R. M. Rilke), la teoría literaria (M. Blanchot, F. G. Jünger, J. Lezama Lima) y un rico elenco de sus representaciones plásticas (A. Rodin, C. Corot y, por supuesto, G. Moreau, entre otros).

imaginarios de la ecología? ¿Es posible, deseable, una actitud órfica en nuestro presente?

Con el fin de intentar acercarnos a estas cuestiones, en primera instancia, vamos a tratar de partir de la idea relativa a que un mito no puede ser entendido al margen del ritual. El mito de Orfeo, en otras palabras, tratará aquí de acompañarse, en primera instancia, de la consideración de Orfeo como fundador de los misterios órficos o Ὀρφικά.

## MISTERIOS ÓRFICOS Y RELIGIÓN EN GRECIA

### 2

A partir de los estudios de Martin P. Nilsson y W. Burkert podemos decir que los antiguos griegos no contaron con una religión propiamente dicha.<sup>13</sup> Pues, como acertadamente observa el filólogo David García Pérez, no tenían un libro sagrado, ni un estamento sacerdotal propiamente dicho, ni una institución que sancionara las divergencias religiosas; tampoco profetas o mesías como en las religiones reveladas.<sup>14</sup> Había, sí, un culto oficial y cívico, la religiosidad olímpica, que era jerárquica y patriarcal. Pero, así también, un cierto número de cultos más restringidos, vedados a la mayoría de los ciudadanos y reservados sólo para los iniciados, las llamadas *religiones mistericas*. Entre las más destacadas: la dionisiaca, la eleusina y la órfica. El común denominador de estos misterios estaba relacionado con los cultos a los dioses de la vegetación que encarnaban simbólicamente los ciclos de muerte y rena-

<sup>13</sup> Véase Martin P. Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, Madrid: Gredos, 1953. También W. Burkert, *Religión griega. Arcaica y clásica*, trad. de Helena Bernabé, Madrid: Abada, 2007.

<sup>14</sup> D. García Pérez, “Aspectos del pensamiento religioso de los griegos antiguos”, en Blanca Solares (ed.), *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*, México: UNAM / Itaca, 2021, pp. 231-247.

cimiento de la naturaleza –Dioniso, Deméter, Perséfone–. En algunas versiones Orfeo es considerado como un “dios anual” cuyo canto estaba relacionado con el júbilo de la naturaleza en el verano.<sup>15</sup> El rasgo central que estos dioses ofrecían a sus iniciados era la promesa de una vida plena después de la muerte.

Al hablarnos del “orfismo”, A. Bernabé nos advierte que no hay una palabra griega para “religión”.<sup>16</sup> En la Grecia de los siglos VI-V a. C., la religión estructuraba la vida cotidiana y civil dentro de la ciudad, *πόλις*, sin estar en contradicción con las religiones místicas. La religión se vivía y no había necesidad de conceptualizarla, uno podía practicar los cultos oficiales e iniciarse en una o incluso en varias religiones místicas para rogar a los dioses la protección de las cosechas, llegar a buen puerto después de una larga travesía, sanar de una enfermedad o, más hondamente, realizar el anhelo humano de alcanzar la dicha y la justicia divinas tras la muerte. Con relación a los misterios órficos todo apunta a considerarlos como una religión diseminada, persistente y no integrada al culto oficial, como fue más el caso de los misterios eleusinos y dionisiacos. El rito es en la tradición órfica un instrumento de salvación en el sentido, antes que cristiano, de iluminación, la certeza de que el resguardo de sus prácticas rituales podía llevar a la reintegración con los inmortales. Se partía de la convicción de que el iniciado se liberaba de los miedos y angustias de un despertar errante y que la catábasis sagrada, o descenso a las profundidades, lo introducía en un conocimiento atemporal, iniciático y salvífico.

<sup>15</sup> C. Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1920, p. 400. Citado por A. Bernabé en “Orfeo, una ‘biografía’ compleja”, en *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> Alberto Bernabé, “El orfismo, entre religión y filosofía”, Fundación Juan March, 17 de abril de 2018, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=hXdVPT-zWNRo>>, consultado el 8 de noviembre de 2022.

## 3

Lo que conocemos como “literatura órfica” data de los siglos VI-V a. C. y se prolonga hasta el siglo VI de nuestra era. Muchos de estos relatos proceden de poetas líricos como Íbico o Píndaro, historiadores como Heródoto, dramaturgos como Eurípides o Aristófanes, filósofos como Platón, notables neoplatónicos y fundadores de sectas órficas como Pitágoras. Podemos hablar de una secta órfica bien constituida a partir del siglo V a. C. y de que la práctica de los misterios órficos (orfeotelestas) se prolongó hasta bien entrada la época del imperio romano.

La reconstrucción de los “misterios órficos”, por otra parte, puede ensayarse a través de los diversos textos que circularon en la antigüedad griega y muchos otros descubrimientos arqueológicos que han ido rescatándose poco a poco hasta muy recientemente. Himnos, poemas y fragmentos de índole teogónica conforman un ciclo de poemas y textos sagrados que nos presentan a Orfeo como maestro de sabiduría y personaje de culto y que, al mismo tiempo, son el punto de arranque de una nueva religiosidad. Sin duda, insistimos, los trabajos del maestro Alberto Bernabé son centrales para todo acercamiento a la tradición órfica.<sup>17</sup>

Los testimonios más antiguos de esta tradición oral datan del siglo VI a. C. y están contenidos –principalmente– en las laminillas de oro que acompañaban a los muertos en sus enterramientos con instrucciones o pasos a seguir apenas cruzar el umbral del inframundo.<sup>18</sup> Si, por

<sup>17</sup> Una vasta obra que logra reunir tanto las nuevas orientaciones en los estudios acerca de Orfeo como los nuevos datos relacionados con el orfismo es, sin duda, la que constituyen los dos extensos volúmenes coordinados por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús, *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, op. cit. Por lo demás, entre los últimos documentos encontrados al respecto destacan el *Papiro de Derveni* (descubierto en 1962 con una datación del 350-300 a. C.) y el *Papiro de Gurob*, texto del s. III a. C. hallado en Egipto y que describe un ritual órfico. El presente ensayo, ni que decir tiene, trata de tomar el conjunto de estos materiales como base de su análisis.

<sup>18</sup> La datación de estas laminillas va de finales del siglo VI a. C. al III d. C. Muchas de ellas han sido rescatadas a lo largo de todo el siglo XX: la laminilla de Hiponio (1973),

ejemplo, los guardianes preguntaran al alma sedienta por qué vaga por las tinieblas del Hades, según las instrucciones del texto el alma debería contestar:

De tierra soy hijo y de cielo estrellado.

O bien:

De sed estoy seco y me muero. Dadme, pues, enseguida,  
a beber agua fresca de la laguna de Mnemósine (*OF*, 474.15 s.).<sup>19</sup>

Las laminillas colocadas en la boca, en el pecho o en la mano del muerto eran prueba de la participación del iniciado en el ritual; a la vez, podemos decir, una especie de “acordeón” para no olvidar las palabras clave que habían de pronunciarse frente a los inmortales. Estas diminutas laminillas contienen referencias al otro mundo, saludos a los dioses infernales (Deméter Ctonia, Plutón o Perséfone), peticiones a fin de ser acogidos en las praderas de los bienaventurados o incluso contraseñas para engañar a los no iniciados. A veces se usaron también como amuleto. Han sido encontradas desde Tesalia hasta la Magna Grecia y son, como decimos, una especie de guía con los pasos que ha de seguir el iniciado en los misterios tanto de Dioniso como de Orfeo, para atravesar el inframundo. Entre estos afortunados hallazgos –resalta A. Bernabé– han de destacarse las láminas óseas de Olbia y de Turios (sur de Italia), por su alto contenido poético y simbólico.

A partir de estas laminillas (de Hiponio, Entella y Farsalo, Petelia, Creta), A. Bernabé y A. I. Jiménez se permiten incluso trazar una espe-

---

de Entella, de Feras, de Farsalo y de otras procedencias. La laminilla más temprana data del 400 a. C. La más reciente fue hallada en Roma y data de *ca.* 260 d. C. Para una reseña, en específico, de los afortunados hallazgos de las llamadas “laminillas de oro”, véase A. Bernabé y A. I. Jiménez San Cristóbal, “Las laminillas órficas de oro”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 495-535.

<sup>19</sup> Fragmento de la laminilla órfica de Hiponio (hacia 500 a. C.), en Francesc Casadesús, “Orfeo y el orfismo en Platón”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica*, vol. II, *op. cit.*, pp. 1259 y 1262. También en A. Bernabé y A. I. Jiménez San Cristóbal, “Las laminillas órficas de oro”, en *op. cit.*, p. 512.

cie de topografía infernal. El difunto, señalan, encuentra en su camino dos fuentes. Una llamada Mnemósine y otra, innominada, pero que podríamos llamar Lete. La primera propicia los recuerdos de lo aprendido a través de la iniciación, la segunda borra su recuerdo. Una es fuente de la inmortalidad y manantial indispensable de purificación y liberación definitiva del cuerpo; la otra, fuente de olvido y, por lo tanto, de muerte. Un ciprés suele simbolizar el árbol funerario relacionado con el Hades, símbolo de luto y atributo de las divinidades ctónicas.<sup>20</sup>

Uno de los más destacados personajes de estos diminutos textos áureos es, como vimos arriba, Mnemósine. Se recurre a ella para evitar los perniciosos lapsus del olvido. Tan importante es la memoria como instrumento de salvación que los pitagóricos incluso practicaron un sistema para desarrollarla. Por lo demás, es importante tener en cuenta que en griego “verdad”, ἀλήθεια (*alētheia*), significa etimológicamente “ausencia de olvido”. La palabra “recordar” significaba también “saber” y estaba relacionada con el recuerdo de las vidas anteriores y las faltas cometidas. Para el iniciado era claro que “El alma adquiere conciencia de su identidad gracias al conocimiento de su propia existencia”.<sup>21</sup> Este conocimiento estaba ligado a la memoria, primer paso para lograr la purificación ritual. Así pues, leemos en un himno órfico, referido a Mnemósine:

Excítales a los iniciados el recuerdo del piadoso ritual / y envía lejos de ellos el olvido (*OH 77.9 s*).<sup>22</sup>

Según estos mismos testimonios, las esperanzas de vida en el Más Allá estaban cifradas en Perséfone, que cada año reaparecía sobre la tierra; y en Baco, otra de las advocaciones de Dioniso, víctima principal del crimen cometido por los Titanes en los orígenes del universo y de cuyo juicio dependía la salvación del alma. En una de las láminas de Pelina

<sup>20</sup> Véase A. Bernabé y A. I. Jiménez San Cristóbal, “Las laminillas órficas de oro”, en *op. cit.*, pp. 500-503.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 526, n. 208.

(OF 485-486.2) podemos leer la importante señal que ningún iniciado podía olvidar: “Di a Perséfone que el propio Baco te liberó”.<sup>23</sup>

## LA CULPA

### 4

Cuenta el mito que los Titanes, instigados por Hera, mataron a Dioniso y se lo tragaron. Zeus enfurecido los fulminó con su rayo, pero de las cenizas de los Titanes mezcladas con las de Dioniso surgió la humanidad:

Todos los hombres somos de la sangre de los Titanes, así que, como aquéllos son enemigos de los dioses y lucharon contra ellos, tampoco nosotros somos amigos suyos, sino que somos mortificados por ellos y nacemos para ser castigados permaneciendo bajo custodia en la vida durante tanto tiempo como cada uno vive, y los que morimos tras haber sido ya suficientemente castigados nos vemos liberados y escapamos. El lugar que llamamos mundo es una cárcel penosa y sofocante preparada por los dioses.

Dion Crisóstomo 30.10 (*Orphicorum fragmenta* 429)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 507, n. 83. Bernabé y Jiménez dicen que el tema de las laminillas podría aludir, en primer lugar, al inicio del viaje o comienzo del camino hacia el Hades; en segundo, a la llegada del alma a la presencia de Perséfone y la proclamación de su pureza; finalmente, a la llegada a un estado final feliz, al lado de los bienaventurados. Pero su contenido puede referirse asimismo al destino de los no iniciados y sus respectivos tormentos. Versiones tardías de este descenso y con similitudes acentuadas pueden encontrarse en el *Papiro de Bolonia*, el libro vi de la *Eneida* y hasta en la *Divina Comedia* de Dante. Véase *ibid.*, p. 534.

<sup>24</sup> A. Bernabé, “El mito órfico de Dioniso y los Titanes”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro, op. cit.*, p. 597.

Los ritos órficos, que luego inspirarían a los pitagóricos, se efectuaban para limpiarse de la abyección titánica de todos cuantos vienen al mundo. El hombre es creado con sangre de los Titanes. Su alma contiene tanto elementos divinos como execrables o malvados; es de naturaleza dual. Los Titanes cometieron un crimen tremendo. Tan terrible que no podría expiarse en una sola generación. Como base de su orientación filosófica, Platón recuperará este mismo mito en varios de sus diálogos.<sup>25</sup>

El castigo y la ambivalencia del *alma* conforman la condición humana o mortal, el tener que vivir en este mundo, que para los pitagóricos será ya el infierno. El iniciado ha de esforzarse para expiar su culpa en su estancia en la tierra a lo largo de varias vidas, porque el alma es inmortal. Toda acción impía es como repetir el desmembramiento de Dioniso, según la tradición órfica, hijo de Perséfone, en manos de los impíos Titanes. El pesar de Perséfone es el dolor de la madre por la muerte del hijo. El castigo para los hombres por este pesar es la existencia terrena, habitar en un cuerpo hasta lograr purificarse y reintegrarse al estado divino inicial. La interpretación platónica del cuerpo como “tumba” (*sema = soma*), ya que cárcel sería una “versión dulcificada propia de Platón”, dice A. Bernabé, es más propia de la fórmula órfica.

## EL MÁS ALLÁ

### 5

Los escritos cosmogónicos atribuidos a Orfeo, dicen García Gual y Hernández de la Fuente, podrían rivalizar con la cosmogonía de Hesíodo. Pero no sólo eso. Hay entre ambas cosmovisiones una diferencia fundamental y que aquí nos interesa particularmente. En la religión tradicional de los griegos basada en los testimonios literarios de Hesíodo y los llamados *Himnos homéricos* “lo que había después de la muerte

<sup>25</sup> Véase E. Rohde, *Psyche*, Leipzig, J. C. B. Mohr, 1894 [trad. esp.: *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, trad. de Wenceslao Roces, México: FCE, 2006].

interesaba poco o nada. El Más Allá no era un lugar deseable y tampoco se pretendía la inmortalidad”.<sup>26</sup> En la *Odisea* de Homero cuando Ulises viaja al inframundo descubre a un Aquiles desesperado de tedio y que, según dice, preferiría vivir en la tierra como siervo de un hombre sin honores y corta despensa, que reinar sobre todos los muertos (*Odisea*, XI, 490). Por su parte, en el mismo sentido, también el erudito escritor italiano Roberto Calasso nos hace notar el peculiar significado del pensamiento homérico sobre el Más Allá. Dice: “Homero estableció la tensión más fuerte entre lo vivo y lo muerto: quien está vivo es ya un héroe, un semidiós; muerto, una carcasa mordida por los perros y un simulacro sin fuerza ni mente”.<sup>27</sup>

No hay perspectivas de una futura mediación entre ambos estados, no brillan campos elíseos, ni rescates en el cielo. Incluso Hércules, hijo de Zeus y cargado de los doce méritos de sus trabajos, vaga por los bosquecillos del Hades. Incluso los Dioscuros, también ellos hijos de Zeus y portadores del misterio de los gemelos, están sepultados, como tantos otros en Laconia.<sup>28</sup>

La *Gloria*, en cambio, declara Odiseo, “el único héroe que es también un aedo, por la pericia con la que sabe contar”: *Ese es el momento más bello de la vida*.<sup>29</sup>

## LA INMORTALIDAD DEL ALMA

### 6

Así pues, mientras el Más Allá y lo relacionado con la reencarnación del mundo de los muertos no tienen cabida en la literatura epopéyica,

<sup>26</sup> C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, op. cit., p. 41.

<sup>27</sup> R. Calasso, *El cazador celeste*, op. cit., p. 360.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 360-361.

<sup>29</sup> *Idem.*

en las religiones místicas ocupan el centro de su doctrina.<sup>30</sup> El legendario Orfeo bajó al Hades y regresó del mundo de los muertos para convertirse en el gran maestro de los ritos místicos asociados con la muerte y la resurrección,<sup>31</sup> en guía de los senderos y caminos secretos para entrar y lograr atravesar el mundo oscuro de la muerte: paradigma del padecer hacia la felicidad en el Allende y la inmortalidad del alma, tras una vida de purificación. Es el gran maestro del camino del Hades, el que conduce por los parajes secretos del viaje al otro mundo, el que muestra a los iniciados la posibilidad de renacimiento del alma y el logro de una nueva vida al lado de los felices, de la estirpe divina, la fuente de su antigua pertenencia.

Para todos los iniciados o *mystai*, según Plutarco (siglo I), Orfeo era el profeta que anunciaba un Más Allá feliz, lugar paradisíaco y promesa de felicidad: “allí las brisas oceánicas abrazan las Islas de los Bienaventurados. Las flores de oro relucen, unas y otras brotan de la tierra, de los brillantes árboles y a las demás las nutre el agua y entrelazan las manos con collares y coronas (*Olímpicas*, II, 68 y ss.)”.<sup>32</sup>

Por su parte, también Píndaro (518-436 a. C.) decía que Orfeo como profeta auguraba a los iniciados que

para ellos resplandece la potencia del sol, mientras aquí abajo es de noche, y residen junto a la ciudad, en prados de rojas rosas, umbrías plantas de incienso y árboles de frutos de oro. Unos disfrutaban con caballos, otros con

<sup>30</sup> Las enseñanzas de Orfeo derivadas de su viaje al sombrío inframundo no se mencionan en la literatura epopéyica, Orfeo no es mencionado por Homero ni por Hesíodo. El alma humana o *psique* era una mera sombra de lo que había sido el hombre en la vida. Esta visión homérica del Más Allá después de la muerte cambia a lo largo del siglo VI a. C. con la irrupción de las religiones místicas, el pitagorismo primitivo y quizá de ciertas corrientes antiguas de chamanismo griego o de diversas influencias foráneas. Véase también D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, Girona: Atlántida, 2014, p. 75.

<sup>31</sup> Orfeo es “guía de los caminos secretos para entrar y pervivir en ese mundo oscuro”. Véase C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>32</sup> Cit. en *ibid.*, p. 41.

gimnasia o ajedrez, otros con la música de la lira y entre ellos florece la dicha de la abundancia. Un perfume seductor se extiende sobre la tierra mientras se celebran sacrificios de todas clases en un fuego lejano sobre los altares de dioses variados (*Threnoi*, 129).<sup>33</sup>

Las laminillas órficas que ofrecen consejos a los iniciados para su purificación ritual y alcanzar una inmortalidad feliz no parecen aludir mínimamente al rescate fallido de Eurídice, se concentran en el saber adquirido por Orfeo en su viaje al Inframundo. Su viaje y su retorno del Hades lo colocan en una situación excepcional, la de poder revelar una experiencia única y que será el punto de arranque de un nuevo credo y de un nuevo impulso espiritual. Orfeo, cantor mítico, guitarrista divino, se caracteriza por su profundo conocimiento del mundo infernal, revelador de los asuntos del Más Allá; figura tópica del imaginario infernal y presunto autor de un corpus literario secreto e iniciático.<sup>34</sup>

Al amparo de los dogmas vertidos en estos textos, por un lado, Orfeo se alza como “profeta de la salvación del alma”, una doctrina cimentada en la pureza y la armonía; por otro, en torno a su figura, se consolidan los llamados “misterios órficos” que se practicaron desde Tesalia hasta la Magna Grecia durante cientos de años.

#### ORFOTELESTAS

##### 7

Orfeo instauró los misterios para que los hombres pudieran purificarse de la abyección de los Titanes. Para purificar el alma y liberarse de la abyección, los iniciados han de “pasar bajo el trono de la Necesidad”

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Véase A. Bernabé y A. I. Jiménez, “Las laminillas órficas de oro”, en *op. cit.*, pp. 525-526. Las laminillas órficas no parecen mencionar el rescate fallido de Eurídice, se concentran en el singular saber de Orfeo adquirido en su viaje al inframundo para el logro de una inmortalidad feliz.

o vientre de la diosa, y renacer. Sólo a través de la superación de las pruebas el difunto podía ser admitido en la morada de los inmortales. Para ese glorioso momento algunas de las frases impresas en las laminillas indican una especie de bienvenida al alma del iniciado:<sup>35</sup>

Salve, tras haber tenido la experiencia que nunca antes tuviste (*OF* 487.3).

O, asimismo:

Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en este día (*OF*, 489).

Como parte del proceso de purificación, no se permitía mancillar los altares con sangre, ni comer carne. Sexto Empírico comenta que Orfeo, el “teólogo”, se dolía de que los hombres fueran carnívoros, ya que ello suponía que el más fuerte daba muerte al más débil, lo que no debía permitirse.<sup>36</sup> Además, según la creencia en la “reencarnación” de las almas, cabía la posibilidad de cometer antropofagia. Las ofrendas, por lo tanto, consistían en pasteles y frutos bañados con miel, flores, incienso y música. Los iniciados, dice Empédocles (s. v a. C.), en el culto a sus divinidades:

Captaban sus favores con piadosas ofrendas,  
 con dibujos de animales y perfumes de sutil aroma,  
 con ofrendas de mirra e incienso oloroso  
 y con libaciones de rubia miel que extendían sobre el suelo.  
 La sangre para los toros no inundaba el altar,  
 pues éste era el mayor crimen entre los hombres:  
 comer nobles miembros después de haberles arrancado la vida.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Las siguientes dos frases están tomadas de A. Bernabé y A. I. Jiménez, “Las laminillas órficas de oro”, en *op. cit.*, p. 516. La segunda alude a la laminilla órfica de Pelina (s. iv a. C.).

<sup>36</sup> Véase Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012, p. 1248.

<sup>37</sup> Cit. en *ibid.*, pp. 1247-1248.

Los misterios órficos estaban relacionados con un modo de vida. Eran sobre todo un modo de vida. No funciona aquí la acusación de Platón en contra de Homero de que *no es útil* ya que ni siquiera había inventado “una vida homérica”.<sup>38</sup> Para Homero la vida es incurable, dura, sin salvación. En contraste, para salvar la vida, o mejor decir *la vida del alma*, los ritos órficos, como luego Pitágoras, enseñaron un modo de vivir.<sup>39</sup>

Para participar en los llamados *Orphiká*, el candidato debía someterse a una vida de *askesis*, a la abstención de ciertos alimentos, relaciones sexuales<sup>40</sup> y reglas de conducta a través de las cuales se cumplía la “redención y purificación” del pecado, falta o mancha original. El ejercicio de los rituales era indispensable si se quería arribar con bien al otro mundo. Los iniciados, según Píndaro, debían mantener su alma lejos de toda injusticia y recorrer el camino de Zeus hasta llegar al baluarte del mismo Crono.<sup>41</sup>

Las laminillas de oro indican ayunos (“Ayunos durante siete días. Zeus que todo lo ve”, *OF* 492.6), sacrificios (“Hermosos sacrificios. / Sacrificios, Deméter, fuego, Zeus, la Muchacha subterránea”, *OF* 429.7 s), un tipo de alimentación (“ingestión de leche o vino”) e incluso maneras de vestir y adornarse (“coronarse de hiedra en el culto a Dioniso, vestir ropa de lino”).<sup>42</sup> Un fragmento de la *Historia* (II, 81) de Heródoto (*ca.* 480-425 a. C.) describe, por ejemplo, sus hábitos en el vestir: “Y visten

<sup>38</sup> R. Calasso, *El cazador celeste*, *op. cit.*, p. 373.

<sup>39</sup> Puede consultarse también el trabajo de A. I. Jiménez San Cristóbal, “El ritual y los ritos órficos”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, *op. cit.* pp. 731-814. Por lo demás, a decir de A. Bernabé y A. I. Jiménez, las laminillas de oro órficas permiten incluso reconstruir una imagen “arqueológica” del ritual (*op. cit.*, p. 519).

<sup>40</sup> Sobre la abstinencia sexual, véase Raquel Martín Hernández, “Rasgos mágicos en el mito de Orfeo”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, *op. cit.*, pp. 80-82.

<sup>41</sup> C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>42</sup> Véase, A. Bernabé y A. I. Jiménez, “Las laminillas órficas de oro”, en *op. cit.*, p. 19.

túnicas de lino orladas alrededor de las piernas, a las que llaman *kalasiris*. Y sobrepuesto llevan, además de esto, unos mantos blancos de lana. Sin embargo, a los santuarios no se introducían con cosas de lana, ni junto con ellas se sepultaban, pues no estaba permitido”.<sup>43</sup>

Las ceremonias rituales, o con más precisión *Télete* (*Τέλετή*), eran celebraciones místicas de carácter sagrado basadas en la enseñanza y aprendizaje no tanto discursivo sino tendiente a suscitar una experiencia anímica asociada a una estética de la pacificación, a la idea del universo como una creación armónica, símbolo de un acontecer sereno e ideal, libre de pasiones.

Al lado de las religiones místicas dionisiacas y eleusinas, el orfismo estaba, pues, ligado a un modo de vida. Estaba restringido a los iniciados que, para poder ingresar, habían de cumplir ciertos cultos y ritos, al margen de su edad, sexo, clase social o lugar de procedencia. Se trataba de participar en un culto escatológico. El rasgo esencial de este nuevo credo e impulso espiritual era su forma suave y pacífica de relacionarse con los ciclos de muerte y renacimiento, así de la naturaleza como del alma.

Vida – muerte – vida  
 verdad  
 Dionisius  
 órficos.

Lámina de hueso de Olbia (v a. C.)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, op. cit., p. 1249. A la Noche se le ofrecían incienso y antorchas; a la Tierra semillas y aromas; a Pan varias esencias. Véase también *ibid.*, p. 1250. Por lo demás, pese a la propagación del orfismo no hay registro de comunidad alguna específicamente órfica. Estos ritos aluden al nexo del mítico Orfeo con las tradiciones egipcias o de origen asiático. Véase W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, op. cit., cap. III, “Orfeo y su historia”, y cap. VI, “Vida y prácticas de los órficos”.

<sup>44</sup> Tomado de A. Bernabé, “Las láminas de Olbia”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, op. cit., p. 538.

Con toda seguridad, anota el notable musicólogo Ramón Andrés, en estas ceremonias, la música y el canto tenían un lugar privilegiado.<sup>45</sup> De hecho, al parecer, los ritos órficos establecieron un nexo entre música y alimentación frugal como técnica de purificación.<sup>46</sup> Se trataba de estar preparado para afrontar el tránsito hacia una nueva vida, un Más Allá paradisíaco.

Alberto Bernabé insiste en que se trataba de ritos secretos, no clandestinos. Los rituales se practicaban de manera voluntaria, se creía que el que moría purificado viviría con los dioses. La iniciación recordaba el sacrificio dionisiaco y no ignoraba el padecimiento.

## UN CAMBIO DE ÓPTICA CON RELACIÓN AL MÁS ALLÁ

### 8

Pues el alma, mudada según los ciclos del tiempo  
 transmiga de hombres a unos y otros animales:  
   unas veces viene a ser caballo...  
 otras veces oveja, otras, aves de pavoroso aspecto,  
   otras en cambio, cuerpo canino y voz profunda  
 y estirpe de gélidas sierpes que se arrastra a la divina tierra.  
   *Orphicorum fragmenta*<sup>47</sup>

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 1250.

<sup>46</sup> El vínculo entre alimentación y canto en la actualidad es un hecho, por ejemplo, se recomienda no ingerir cítricos antes de cantar, pues enturbia la voz. Ramón Andrés señala que, por lo demás, el nexo entre alimentación y música como verdadero camino de purificación era ya notable en las culturas orientales. Al respecto cita a Confucio (551-479 a. C.): “En Qi, el Maestro oyó la música *Shao*. En tres meses no supo el sabor de la carne. Dijo: ‘No imaginaba que la música pudiera alcanzar tal perfección’” (*Analectas*, VII, p. 13, en *Diccionario de música, mitología, magia y religión, op. cit.*, p. 1248).

<sup>47</sup> Cit. en A. Bernabé, “El orfismo, entre religión y filosofía”, en *op. cit.*

Para los occidentales nacidos de la filosofía griega y el cristianismo, dice María Zambrano, tener un alma es algo tan obvio que se puede decir que está “superado”.<sup>48</sup> Pero, el descubrimiento del alma, su cuidado, conquista y redención ocupó por mucho tiempo, y de manera casi diríamos obsesiva, a las más diversas culturas de la antigüedad, por supuesto a la egipcia, pero también hitita, fenicia, hebrea e hindú, entre las más directamente relacionadas con Grecia. La teoría del alma, en la filosofía occidental, alcanza asimismo con Plotino, todo su esplendor.<sup>49</sup>

¿Vaga el alma sin sede? ¿Está obligada a recorrer el universo y a sufrir en cada una de las edades de la vida? ¿Consume varias existencias? ¿Es el alma múltiple? ¿Tiene el hombre como en el México antiguo más de un alma?

A través de la doctrina profesada por la secta órfica, Orfeo se convierte “en el gran profeta y maestro mágico de una nueva sabiduría religiosa”.<sup>50</sup> Al lado de Perséfone y de Dionisos, Orfeo guía por los senderos de la muerte y el padecer hacia la felicidad en el Allende, en los prados verdes de los bienaventurados, hacia un destino dichoso para las almas justas. En sus postrimerías literarias, filosóficas e iconográficas aparece como expresión del anhelo de inmortalidad del alma en el otro mundo. La doctrina concentrada en los escritos atribuidos a Orfeo narra una *teogonía* que rivaliza con la hesiódica y que se contrapone a

<sup>48</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, segunda reimpression, México: FCE, 1992, p. 103.

<sup>49</sup> Véase Pierre Hadot, *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Barcelona: Alpha Decay, 2004. Por lo demás, la cuestión del alma en las culturas tradicionales (fuera de Grecia) está directamente vinculada con sus mitos y cosmogonías, por ejemplo, el *Gilgamesh* en la tradición mesopotámica que precede alrededor de 1500 años la escritura de Homero. Al respecto también puede consultarse el *Tratado de historia de las religiones* de M. Eliade (México: Era, 1997). En el México antiguo, para un acercamiento a la tradición precolombina, véase A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, vol. 1, México: UNAM, 1990, cap. v, “Los centros anímicos”, y cap. vi, “Las entidades anímicas”.

<sup>50</sup> C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, op. cit., p. 32.

ella de manera notable especialmente con relación al destino del alma, tema en el que vamos a insistir.

Con relación al tema del alma, diversos autores han puesto de manifiesto las semejanzas entre las laminillas de oro y *El libro de los muertos* egipcio. A decir de A. Bernabé, los principales puntos de contacto entre ambos textos se relacionan con el viaje del alma al Más Allá, la petición del difunto de refrescarse en una fuente cercana a un árbol, el guardián que interroga al difunto y pide contraseñas, la declaración del difunto de haberse ya purificado.<sup>51</sup>

Por su parte, M. Zambrano nos recuerda que entre los egipcios fue Osiris el que hizo posible que el hombre encontrara su alma aquí en la tierra. Originalmente, se creía que sólo el faraón nacía con su alma (*ka*). Los demás hombres sólo la recibían tras su muerte. Pero tener un alma sin esperar a la muerte, el anhelo de vivir sin estar separado de su alma, con seguridad fue un sentimiento que hubo de preceder la necesidad intelectual de descubrirla.

El privilegio del faraón de vivir en compañía de su alma, después generalizado a todo el pueblo egipcio, estaba ligado a una especie de sabiduría, a un *saber* del origen, de dónde se viene y hacia dónde habrá que dirigirse; con el *saber vivir* la vida a la manera de un viajero que conoce y guarda memoria de su ruta. El tránsito del alma al Más Allá como un viaje era también propio de la concepción de los hititas.<sup>52</sup>

Por el contrario, vivir separado de su alma equivalía, como interpreta Zambrano y nosotros asumimos, a no tener derecho a la memoria, a vivir sirviendo, obedeciendo, engullido en el mar del olvido y, por lo tanto, sin esperanza ni capacidad de imaginar. El derecho conquistado por medio del guía salvador –Osiris en el caso de Egipto–, por el contrario, era visto como el derecho a tener *memoria*, una *historia*, la certidum-

<sup>51</sup> Sobre la influencia de Egipto en las creencias órficas, véase A. Bernabé, “Ex Oriente. Paralelos próximo-orientales de mitos y creencias órficas”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, *op. cit.*, pp. 899-931.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 922.

bre de que el alma (*ka*) aguardaba su rescate tras una o sucesivas vidas de purificación. La existencia de ultratumba no era, pues, la cuestión, sino el poder recobrar el alma; el poder anticipar desde ahora, tratar de asegurar a través de un modo de vida, la necesidad de liberación de las reencarnaciones al lado de los bienaventurados.

En Egipto, sin entrar en un análisis prolijo, hay que señalar que uno de los grandes temas de las pirámides se vincula con el culto del dios Osiris, transformado después de su muerte y resurrección en “rey de los muertos”. Los misterios osiríacos enseñaban la posibilidad de que el difunto pudiera ser asimilado al mismo dios en su reino de ultratumba. Para escapar de la muerte, el hombre debía transformarse. Leemos así en uno de los *Textos de los sarcófagos*, dedicado al *ka, baí* o *akh* del difunto Chu, con la clara tentativa de integrarlo al ciclo del universo cuya marcha regular era considerada garantía de eternidad:

*Yo soy el baí de Chu, el dios que ha venido a la existencia por sí mismo.*

*Me he transformado en el cuerpo del dios que ha venido a la existencia por sí mismo.*

*Yo soy el baí de Chi cuya forma es misteriosa (?).*

*Me he transformado en el cuerpo del dios de forma misteriosa (?).*

*Soy yo quien ha hecho brillar el cielo tras las tinieblas.*

*Mi color es el mismo que el de los soplos que han surgido para mí  
y tras de mí de la boca de Atum Ra.*

*Mis humores son la tempestad del cielo,  
mi sudor es la cólera (variante: las perlas) del alba.*

*La extensión del cielo es para mi paso,  
la anchura de este país es para establecerme en él.*

*Yo soy Chu, el que Atún Ra ha creado;  
estoy destinado a este lugar de eternidad.<sup>53</sup>*

<sup>53</sup> Véanse para todas estas referencias a Egipto los apartados “La concepción egipcia del compuesto humano” y “Las condiciones de supervivencia según los textos funerarios”, en François Daumas, *La civilización del Egipto faraónico*, Barcelona: Optima,

De Heródoto a Diódoro Sículo y Plutarco, observa R. Calasso, las fuentes griegas declaran como cosa sabida, el origen egipcio de los misterios griegos y agrega:

Para los griegos, el *Grand Tour* fue Egipto. En lugar de sexo, limones y ruinas romanas, descubrieron a los sacerdotes de cabeza rapada que los trataban como a extranjeros curiosos y fundamentalmente ignorantes. Según Diódoro Sículo, el viaje a Egipto fue común a Orfeo, Museo, Melampo, Dédalo, Homero, Licurgo, Solón, Platón, Pitágoras, Eudoxo, Demócrito y Enópides. Esto se deducía de los libros en los que los sacerdotes egipcios conservaban las listas de los visitantes. [...] Diodoro Sículo concluía: “Todo aquello por lo que los griegos fueron admirados fue traído de Egipto”.<sup>54</sup>

Con relación a los misterios órficos, asimismo, leemos: “Sólo se cambiaron los nombres. Osiris se volvió Dioniso. Isis fue Deméter. Lo mismo escribe Plutarco con mayor autoridad”.<sup>55</sup>

Roberto Calasso no duda en afirmar que los eruditos europeos, que ven siempre en lo ajeno barbarie y atraso, no se mostraron complacidos con los descubrimientos de la arqueología del siglo XIX. Si bien ningún autor griego reivindicó nunca los misterios como fenómeno sólo griego, los modernos, y sobre todo los eruditos positivistas de la época, quisieron alejar a Egipto de los orígenes de cualquier sabiduría griega. Sabían que Egipto habría arruinado la imagen del clasicismo que dominaba los liceos alemanes en los tiempos de Nietzsche. Así que Egipto fue

---

2000, pp. 204-214. Se aclara aquí también que los principios *ka*, *ba* y *akh* son difíciles de traducir en lenguas modernas, los tres se relacionan con el principio de la vida, el condicionamiento de cada individuo, lo que precedía al hombre en la eternidad, o con una especie de interlocutor interior relacionado con la luz del sol y el oro. Pero también con la sombra, en un país abrasado por el sol, vinculada con la idea de bienestar, frescura, calma y reposo, “residiendo en la quietud del más allá”.

<sup>54</sup> R. Calasso, *El cazador celeste*, *op. cit.*, pp. 334-335. Más adelante, Calasso agrega: “Egipto fue la fuente de la imitación. Darío, soberano de Persia, quiso *imitar su vida*; Orfeo quiso *imitar sus costumbres funerarias*” (*ibid.*, p. 337).

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 355.

tratado con sorpresa y desprecio. Pero las fuentes son contundentes, la *Téleté* egipcia fue llevada a Grecia por Orfeo.<sup>56</sup>

## EL CANTO DE ORFEO

### 9

Pues ella [la Naturaleza], plenamente a la escucha,  
sólo se agitaba cuando Orfeo cantaba.

R. M. Rilke

Al inicio de una sintética versión del mito de Orfeo recogida por Apolodoro (180-119 a. C.) podemos leer que “De Calíope y Eagro, o tal vez de Apolo, nacen Lino, a quien mató Heracles, y Orfeo, el citaredo, *que con su canto conmovía a las piedras y a los árboles*”.<sup>57</sup>

Por su parte, Ovidio en las *Metamorfosis* (x, 1-90, 143-154; xi, 1-66) dice también que, en el Hades, mientras Orfeo explicaba la razón de su viaje y tañía las cuerdas que acompañaban sus palabras:

las almas exánimes lloraban. Tántalo no trataba de alcanzar el agua que se le escapaba, la rueda de Ixión quedó paralizada, las aves no desgarraban aquel hígado, las Bélides dejaron de lado sus vasijas y tú Sísifo, te sentaste sobre tu roca. Es fama que entonces por primera vez las mejillas de las Euménides, derrotadas por el canto, se humedecieron con las lágrimas, y

<sup>56</sup> *Idem*. No es la intención presentar los argumentos de Calasso respecto a la determinante influencia de la religión egipcia en la griega, pero sí es necesario marcarla y tenerla presente. Por lo demás, el lector puede consultar “Paralelos de ideas órficas fuera de Grecia y Roma”, séptima parte de A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, op. cit., vol. II, donde encontrará ideas afines al orfismo en Próximo Oriente, la India antigua, el zoroastrismo y el islam.

<sup>57</sup> C. García Gual y Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, op. cit., p. 11.

ni la regia consorte ni aquel que gobierna los abismos pudieron decir que no al suplicante.<sup>58</sup>

Entre el conjunto de mitologemas de Orfeo, a lo largo de su vida y de todos sus viajes, destaca la constancia de un solo y mismo tema: la capacidad de Orfeo para conmover a la naturaleza con su canto; a través de la simpatía, hacer coincidir fuerzas diversas en un mismo ser; el poder de la música como puente o mediador entre mortalidad e inmortalidad. El mito de Orfeo estableció un vínculo entre la música, el amor y la muerte. Poeta inspirado, cantor y citaredo, Orfeo conmovió a los señores del inframundo, logró que Hipno acudiera para adormecer al dragón que custodiaba el vellocino y logró vencer con su música el propio canto de las Sirenas hasta llevarlas al suicidio.

En torno al “padre de los cantos” circularon en la Antigüedad numerosos relatos. Según la leyenda, cuando su cuerpo fue despedazado por las Bacantes, su cabeza llegó hasta la isla de Lesbos aún dotada de la capacidad de cantar y pudo transmitir el arte del poeta a Safo y Alceo, los iniciadores de la lírica griega.

Cuenta Pausanias que un campesino se quedó dormido junto a la tumba de Orfeo y que cuando despertó su voz era dulce y poderosa como los himnos del legendario cantor. Filóstrato dice también que la lira de Orfeo llevada a la ciudad eolia de Lirneso transmitió a las rocas de la región su resonancia. Y Seudo-Plutarco refiere que en el monte Pangeo había una planta llamada “cítara” que nacida de la sangre de Orfeo reproducía el sonido de su instrumento.<sup>59</sup>

El canto y la música de Orfeo podían atraer, hechizar, persuadir y pacificar. Pero, sobre todo, su música era psicagógica –se relacionaba con el arte de conducir y educar a las almas–, “todo lo atraía con su voz” (Esquilo, *Ag.* 1630). Cerbero quedó embelesado e incluso los sátiros en contraste con sus habituales saltos, escaramuzas y danzas, en algunas

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>59</sup> Véase F. Molina, “La música de Orfeo”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. I, *op. cit.*, pp. 33-58.

imágenes aparecen escuchándolo en serena inmovilidad.<sup>60</sup> En los misterios órficos se consagraba tanto a Apolo como a Dioniso, que no representaban fuerzas antagónicas. Se trataba de mitigar los sufrimientos del Dios. Para los órficos, el alma era también de naturaleza dionisiaca<sup>61</sup> y estaba asociada simbólicamente con el toro y el león. Igualmente, se rendía culto a otras divinidades, por ejemplo, a los Cabiros que en una ocasión ayudaron a Orfeo a calmar la tempestad; a las Hespérides, que hicieron florecer un oasis ante la plegaria de Orfeo y a las Ninfas, que como los bosques y los animales lloraron tras la muerte del mítico cantor, guía del inframundo.

## 10

El origen del orfismo, dice M. Zambrano, fue la angustia del tiempo. A la noción relativa a la inmortalidad del alma, al hecho de tener una *historia* —para Zambrano está claro— le precede un sentir originario, errante, suspendido, “a pique de un naufragio” o a merced de una totalidad desconocida. De manera que si de esa totalidad que nos envuelve se destaca algo o alguien, será aceptado con inmenso alivio, aunque sea acusador. Esa manifestación de lo desconocido, aun como inculpación y por terrible que ésta sea, es una atribución que pone de manifiesto lo que será más tarde el “yo; *ser* alguien de alguna manera”.<sup>62</sup> En Grecia,

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>61</sup> Eagro, en algunas fuentes padre de Orfeo, fue hijo de Cárope, que favoreció el culto a Dioniso en Tracia. Cuando Eagro heredó el reino, conservó los rituales a Dioniso y se los enseñó a su hijo (Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, III, 65, 4-6, cit. en C. García Gual y D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, op. cit., p. 13).

<sup>62</sup> Sobre la cuestión del sentido y el ser (“antes de decidir ser alguien o hacer algo”), véase A. Ortiz-Osés, “El sentido de la vida humana”, en A. Ortiz-Osés, B. Solares y L. Garagalza (eds.), *Claves de la existencia. El sentido plural de la vida humana*, Barcelona: Anthropos / CRIM-UNAM, 2013, pp. 527-543.

este “sentir originario”, ámbito de asiento de la escatología de la culpa y de la expiación, “hunde sus raíces en la noche del orfismo”.<sup>63</sup>

Mitológicamente, ha sido Orfeo el único en saber afrontar a Cronos, el dios del tiempo, a través del arte del tiempo: la música. Orfeo viajó al inframundo y a través de la música descubrió el sagrado poder de suscitar la armonía; el arte de armonizar la muerte con la vida. De suspender el tiempo. De aprender la *physis* –que es tanto nacimiento como muerte; germinación como corrupción; finitud como eternidad– y afrontarla como tal, a través de la música. El gran trabajo de Pitágoras –agrega Zambrano– debió ser racionalizar el tiempo primario y devorador, “la infinitud más aterradora”,<sup>64</sup> descubrir a la música como arte de vencer el tiempo. La teoría de la *armonía de las esferas* de los pitagóricos tuvo su origen en las creencias órficas iniciales.

#### LA CULTURA MUSICAL DE LA ANTIGÜEDAD

#### 11

Tal y como nos lo muestra Francisco Molina, estudioso del fenómeno musical órfico, la música era un aspecto central de la vida en Grecia; la música entendida como matemáticas, ciencia del número y educación de la voz.<sup>65</sup> Tanto los pitagóricos como el pensamiento musical de la Grecia clásica consideraron que la acción de la música sobre el carácter y los afectos tenía la capacidad de elevar al hombre hacia los dioses. De

<sup>63</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 106. Véase también Paul Ricoeur, “El mito del alma exiliada y la salvación por el conocimiento”, en *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Trotta, 2004, pp. 419-442. El autor se refiere aquí al mito de Orfeo y habla de la importancia de la imagen simbólica del alma para la interpretación creadora de sentido y su posterior influencia en las concepciones gnósticas.

<sup>64</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>65</sup> Véase F. Molina, “La música de Orfeo”, en *op. cit.*, pp. 33-58. Véase también Luis Calero Rodríguez, “La voz y la música en el teatro griego”, Fundación Juan March, 25 de octubre de 2018, disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=4dA0WY8IS\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=4dA0WY8IS_I)>.

modo que se empleaba tanto en las ceremonias de la religión olímpica del culto a Apolo como en las religiones místicas cuyos iniciados decían que las almas pasaban el tiempo haciendo música en el Más Allá.<sup>66</sup>

En el seno del orfismo adquirieron gran importancia las manifestaciones sonoras de la naturaleza, entendidas, al igual que en el México antiguo, como expresión de los dioses primordiales que se revelaban a través de los fenómenos acústicos, el sonido del trueno, la brisa del aire, el caer de la lluvia. Los sonidos naturales –por ejemplo, el rayo– se asociaron con instrumentos de percusión; el aulós con el origen aéreo del alma.<sup>67</sup>

En el orfismo encontramos las huellas de la creencia en el poder demiúrgico del *sonido*. Para los órficos la palabra era, primordialmente, un hecho musical. Según el *Papiro de Derveni* (col. xiv 6-12): “Zeus nació al recibir su nombre”.<sup>68</sup> Otra columna de este mismo documento (col. xxii 1-3) habla de que Orfeo “dio nombre a todas las cosas, de la forma más bella que pudo”,<sup>69</sup> los nombres que por naturaleza les correspondían a las cosas y a los dioses.

<sup>66</sup> F. Molina, “La música de Orfeo”, en *op. cit.*, p. 50. Fundamentalmente la música en los misterios órficos estaba relacionada con la iniciación y la purificación.

<sup>67</sup> Véase Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, *op. cit.*, p. 1236. Aquí es necesario tener presente la diferencia entre música y sonido. El sonido y no la música en la cosmogonía órfica está asociado a las divinidades primordiales, sonidos diversos tales como fragores, rugidos, murmullos o rumores. Incluso el paso del silencio al “ruido” en varias cosmogonías, como en la maya, alude al paso del reposo al movimiento, de lo estable a lo variable y a la Creación. Francisco Molina, “El orfismo y la música”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, *op. cit.*, pp. 817-840, dice que la luz y el sonido, entre todos los fenómenos sensibles, son los de más clara índole vibratoria, lo que permite relacionarlos también con el movimiento. Sobre la música en el México antiguo, véase B. Solares, “Relatos sagrados sobre el origen de la música en el México prehispánico”, en B. Solares (ed.), *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 2, México: CRIM-UNAM (Cuadernos de Hermenéutica 7), 2015.

<sup>68</sup> F. Molina, “La música de Orfeo”, en *op. cit.*, p. 49.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 48.

Sin embargo, Orfeo no es un demiurgo que crea las cosas dándoles nombre. Orfeo tiene la capacidad de atrapar los nombres y darlos a conocer, de revelar la esencia de las cosas. Su lenguaje es el canto cultural: *mediador* entre lo humano y lo divino. Según Plotino, la fuerza mágica de los nombres secretos y los encantamientos residía en su sonido. Orfeo aprendió a cantar escuchando e imitando a los pájaros, siguiendo el *ritmo* de la naturaleza, sabía dirigirse a ella en su propio lenguaje y, por eso, podía enseñar a los hombres los nombres de las cosas. Como se pensaba que la eficacia de los nombres secretos obedecía precisamente a su *sonido*, los griegos como más tarde también los romanos solían defenderse de fenómenos adversos y animales peligrosos, escorpiones y serpientes, mediante ensalmos. La música que el mito atribuyó a Orfeo se relacionó así de manera común, por una parte, con la magia (*theourgia*); y, por otra, fundamentalmente, con la iniciación y la sanación del alma.

En la polis, la retórica griega era bien consciente del valor afectivo y estético del sonido de las palabras como medio de persuasión. Calíope, “la de la bella voz”, se relacionó con la retórica de la misma manera que Orfeo con los sofistas. Al ser una manifestación sonora, el “arte de los sonidos” incluyó el arte de la palabra, siempre vinculada a la voz. Esquilo atribuyó a la palabra efectos afines a los de la música y, en general, “Para los trágicos, la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha”.<sup>70</sup> Sólo hasta fines de la época clásica comienza a considerarse la separación radical entre canto y poesía.<sup>71</sup>

Para los sofistas, eran cosas susceptibles de ordenación rítmica: el tono de la voz, la melodía, el movimiento corporal y el lenguaje. Platón, que como hemos venido diciendo compartió con los cultos místéricos el interés por la purificación del alma, con seguridad, en la redacción de su *Timeo*, pensaba también en la utilidad de la música para mantener el equilibrio del alma y de la ciudad. Podemos leer el *Timeo* como

<sup>70</sup> Évanghélou Moutsopoulos, “Eurípides et la philosophie de la musique”, *Revue des Études Grecques*, t. 75, 1962, pp. 396-452. Citado en *ibid.*, p. 36.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 35.

ejemplo del reconocimiento de la magia musical sobre la naturaleza, así como del empeño de su autor por formular una cosmología matemática que impulsara la educación musical de la polis reglamentada en sentido apolíneo.

Los pitagóricos, por su parte, desarrollaron una compleja filosofía musical relacionada con *la armonía de las esferas*. Para Pitágoras, la música de Orfeo parece haber sido la revelación de la armonía de los sonidos del universo. Según Pseudo-Plutarco, Terpanδρο –situado en los orígenes de la tradición musical pitagórica– imitaba las melodías de Orfeo.<sup>72</sup> Asimismo, Porfirio y Jámblico mantenían la idea básica, atribuida a Pitágoras, de que la música influía sobre el alma y sobre la naturaleza, en función de que todo tiene el mismo fundamento matemático. De manera que, de acuerdo con el principio “lo semejante actúa sobre lo semejante”, la música era el medio ideal para actuar tanto sobre el alma como sobre el mundo. Los movimientos del alma, según los pitagóricos, estaban regidos por los mismos principios matemáticos de la música de las esferas. Así, como advierte Zambrano,<sup>73</sup> para los pitagóricos, la música *une* en sí dos universos, el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de donde nace el gemido. La vibración sonora nace de los cuerpos, el sonido se produce en este mundo (no es como la luz, que se recibe). Este mundo es el infierno en sus entrañas terrestres.

La música de las esferas dio pie a una compleja geometría, conocimiento y cálculos matemáticos del cosmos, cuya expresión más sofisticada, diríamos, se puede leer en el *Timeo* de Platón en tanto especulación filosófica de raíces pitagóricas más que órficas.

No obstante, cuando la palabra se separó de la música, la educación se inclinó a favor de la retórica (revolución musical del siglo v).<sup>74</sup> La

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 38-39. Para los griegos, la música que el mito atribuyó a Orfeo se relacionaba con la filosofía pitagórica.

<sup>73</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>74</sup> Dice Francisco Molina: “Los sofistas eran los maestros de la retórica, disciplina que a partir de la época clásica iba ganando terreno a la música en la educación de la

música de Orfeo –vista comúnmente como “magia musical”–, no encontró acogida en el ámbito del creciente racionalismo discursivo de la polis. El orfismo, por lo demás, no tenía el interés científico de Platón ni filosófico de Pitágoras por la música, se desentendió de la especulación conceptual del *sonido* y se alejó igualmente de la teoría musical.<sup>75</sup> La preocupación central era preservar y recrear en acto los misterios para lograr la salvación del alma y la eternidad.

### EL NÚMERO, LOS ASTROS, LA ARMONÍA

#### 12

A lo largo del tiempo, fueron atribuyéndose a Orfeo numerosos rasgos: mago, chamán, médico, filósofo, astrólogo e incluso científico, inventor del hexámetro y del alfabeto. Destaca como inventor de instrumentos musicales, por ejemplo, la lira y como el descubridor de la misma música.<sup>76</sup> La música: el medio más eficaz para vencer la muerte o suspender el tiempo simbolizado por el dios Cronos devorando a sus hijos. La música, como indudable medio para conjurar lo irreversible, para trascender la finitud.

Los círculos pitagóricos guardaron un estrecho contacto con la tradición órfica que enriquecerían con el universo del número y la armonía. Jámblico cita un *Discurso sagrado* atribuido a Orfeo donde leemos:

---

juventud, a causa de la profesionalización que la música iba experimentando cuando Timoteo de Mileto la revolucionó con un estilo mucho más complejo, virtuosístico y emocionalmente agitado en el siglo v a. C.” (“La música de Orfeo”, en *op. cit.*, p. 36).

<sup>75</sup> Según F. Casadesús, “Los grupos órficos, eran más marginales y sus intereses científicos y filosóficos mucho más limitados que los de los pitagóricos. Ignoraban completamente la matemática y la geometría” (“Orfismo y pitagorismo”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, *op. cit.*, p. 1075).

<sup>76</sup> Bernabé, “Orfeo, una biografía compleja”, en *op. cit.*, p. 25.

Este discurso sobre los dioses yo, Pitágoras, hijo de Mnemarco, lo aprendí, cuando celebraba los ritos sagrados en Libeta, entre los tracios, tras recibirlo de Aglaofamo el Iniciante, según el cual Orfeo, hijo de Calíope, tras ser instruido por su madre en el monte Parnaso dijo: *la esencia eterna del número es el principio que mejor permite acceder al aprendizaje prognóstico de todo el firmamento, la tierra y la naturaleza intermedia, y también es la raíz de permanencia de [hombres] divinos, dioses y démones.*<sup>77</sup>

Según M. Zambrano, la música es el tiempo racionalizado, el tiempo hecho alma en virtud del *número*, del encanto del número. Las fórmulas matemáticas guardan todavía las huellas del origen mágico de los números sagrados que los pitagóricos conservaron como si, a semejanza de las fórmulas de la física moderna, desintegradora de átomos, se trata de instrumentos de dominio y de acción oculta, nunca racionalizable enteramente.

Nieto de Mnemósine, de lado materno, Orfeo atrae con sus cantos, los recuerdos. La música con sus ritmos sirve a la memoria. Lo que la música revela y hace accesible son los “infiernos del tiempo” o del alma entre la vida y la muerte, de los abismos que el alma ha de atravesar “para saberse a sí misma y ponerse a salvo”.<sup>78</sup> Pues “El simple sentir el tiempo es ya infernal”. Pero el número lo reduce y lo racionaliza. La música parece haber nacido para vencer el tiempo y la muerte: es por ello que, cuando estamos presos del sentir del tiempo, *contar* aplaca. Una laminilla de Entella (OF 475.2) donde aparece la expresión “héroe que recuerda” llama la atención sobre quizá uno de los más importantes atributos de Orfeo, el ejercicio de la memoria, al que más tarde Platón se referiría con su teoría de la reminiscencia; pero que en el orfismo se

<sup>77</sup> Jámblico de Calcis, *Sobre la vida pitagórica*, párrafo 146, en D. Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, *op. cit.*, p. 34. Con relación a los vínculos entre las doctrinas de Orfeo y Pitágoras, véase también F. Casadesús, “Orfismo y pitagorismo”, en *op. cit.*, pp. 1053-1078.

<sup>78</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 84.

relaciona con la salvación del alma, el recuerdo de las faltas cometidas, para expiarlas y alcanzar la salvación.<sup>79</sup>

Según la teoría del imaginario de G. Durand, se puede hablar de dos regímenes de la imaginación, uno diurno y otro nocturno.<sup>80</sup> A lo diurno correspondería el espacio, el lugar del ser que lleva consigo la salida a la luz. Lo nocturno, en cambio, se asocia con el tiempo, lo oscuro y lo abismal. La luz se asocia con el logos-luz y la palabra. El abismo de la noche temporal, en cambio, se hace accesible en las vibraciones de la música como forma de tiempo. La palabra define, la música evoca<sup>81</sup> y conjura la muerte o la eufemiza (Durand). Ambas polaridades de las estructuras antropológicas de la imaginación se conjugan en una síntesis creativa, de manera armónica —y el acento debe ponerse aquí en el verbo— en el canto y la música.

Se puede afirmar con María Zambrano que, pese a haberse burlado de Pitágoras y despreciar su *polymathía*, Heráclito era de filiación pitagórica. Pues, para él, la filosofía era *sagrada*, es decir, *hieros-logos*. Por lo tanto, no se ve obligado a dar un camino de razones discursivas acerca del ser; acuña aforismos, frases musicales (muy al estilo órfico) equivalentes a melodías que penetran en la memoria o que la suscitan (*physis kruptesthai philei*). Su método no es el de la mente aislada, sino el de la vida. La vida toda, la vida misma como camino de sabiduría.<sup>82</sup> Heráclito es el único filósofo que junto con Orfeo aparece por su nombre en los textos órficos, específicamente, en el papiro de Derveni.<sup>83</sup> El cami-

<sup>79</sup> Orfeo nos revela los infiernos del tiempo del alma entre la vida y la muerte, antes que nada, una experiencia intrasmisible para descubrirse a sí mismo.

<sup>80</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12.<sup>a</sup> edición, prefacio de Jean-Jacques Wunenburger, París: Dunod, 2016.

<sup>81</sup> Véase M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>83</sup> Véase F. Casadesús, “Heráclito y el orfismo”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, *op. cit.*, pp. 1079-1104. La ironía de Heráclito respecto a Pitágoras y los órficos, se apunta, en realidad podría contrastar con sus afinidades y cercanía. Uno de los principales rasgos de los aforismos de Heráclito

no entre estas dos formas “metódicas” (mente y sabiduría) aparece con Platón, dice Zambrano, que luchó titánicamente con la contradicción entre su propio pitagorismo creciente y su deber de filósofo.<sup>84</sup> Sintién-dose cada vez más atraído, “como por un voto ineludible”, hacia el *logos* del número y de la música, que es igualmente el *silencio*: “A Platón le caerá la herencia del pitagorismo. Y él tendrá que ir mostrando, sacan-do a la luz, el camino celado por Heráclito”.<sup>85</sup> Platón, obligado por la filosofía, dada “su condescendencia con los hombres”, sentirá el rigor del *logos*-palabra para mostrar lo eludido en el silencio de Heráclito, “el silencio de todos los pensadores inspirados”: el *logos* del número; la “no-identidad”; la “armonía de los contrarios”. La concreción-armonía de las cosas será siempre precaria, cuando no imposible. Lo que exista serán acordes y desacordes, consonancias y disonancias. Cuando hay concordancia, la integración es transitoria. *Aquí, el ser no vence el tiempo.*

Sólo Platón, insiste Zambrano, se sentirá obligado a llenar el vacío que produce la inspiración:

esos huecos del pensamiento y aun de la palabra que existen siempre en todo pensamiento inspirado, más que razonado, y que corresponden a la discontinuidad del número, del ritmo. *Moldear un pensamiento de estructura musical, a modo de la razón discursiva, será la carga de Platón en sus últimos años.*<sup>86</sup>

---

es la contraposición de conceptos con la intención de demostrar su identidad. Tres láminas órficas descubiertas en Olbia evocan ya ese estilo sintético caro a Heráclito: la secuencia “vida-muerte-vida” o la oposición “cuerpo-alma”: “Parece razonable sostener que Heráclito quedó impresionado por estas oposiciones órficas, que le pareció que expresaban verdades poderosas y básicas acerca del cosmos” (D. Sider, “Heraclitus in the Derveni Papyrus”, 1997, citado en *ibid.*, p. 1082). Contrastar este artículo de F. Casadesús con el de Carl Huffman, “La crítica de Heráclito a la investigación de Pitágoras en el fragmento 129”, en Enrique Hülsz Piccone (ed.), *Nuevos ensayos sobre Heráclito. Actas del Segundo Symposium Heracliteum*, FFYL / DGAPA-UNAM, 2009.

<sup>84</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 87.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>86</sup> *Idem*, cursivas mías. Esta cita de Zambrano me ha resultado iluminadora porque guardo la hipótesis de que la teoría del imaginario de G. Durand alude a ese intento

¿Pueden los números ser principios de las cosas? ¿Cómo pueden los números engendrar cosas y más aún la vida? Según los pitagóricos, en contraste con el *apeiron* de Anaximandro, entre otros sabios presocráticos, todo viene de “lo ilimitado y de lo limitado”. El universo del número es el de la multiplicidad que es también discontinuo. Las cosas constituidas por números no son en realidad “cosas”, sino “relaciones”. Todas las cosas están “en relación”, en esencial *alteridad*; nunca son por sí mismas. El universo integrado por números es *movimiento incesante* siendo siempre “lo otro”.

Así, para el pitagorismo no hay cosas, dice Zambrano. No puede haberlas. Tampoco hay “dentro”. “El universo del número es exterior todo él; todo en él es exterior a sí mismo; volcado como los sonidos en la melodía, como la melodía en la armonía. Es el tiempo exteriorizado”.<sup>87</sup> Y con relación a la filosofía de la música de Pitágoras, dice Zambrano que aquí:

el abismo del tiempo se ha vaciado, exteriorizándose. Es un modo de hacerse accesible. Es lo más equivalente a la manifestación de las cosas materiales, a las cosas sustantivas, al mundo plástico que existe en el espacio cuando es bañado por la luz. El tiempo, sentido desde el viejo dios Cronos,

---

de rescatar la estructura musical del pensamiento que en su origen sería de inspiración órfico-pitagórica y estaría fundado en el conocimiento del *ritmo* de la naturaleza, combatido a lo largo de la historia dominante de Occidente. Véase de mi autoría, *Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos / UNAM, 2018.

<sup>87</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 89. Por lo demás, es necesario tener presente el lugar relevante que Aristóteles ha jugado en la historia del desplazamiento del pensamiento de estructura musical. Aristóteles, anota Zambrano, privilegia la sustancia, el reposo, el punto de partida y llegada del devenir, “salvó la realidad de las cosas de este mundo, limitándolo y encerrando cada cosa en sí misma en cuanto es posible, rescatándola de la alteridad”. Dice más adelante: “Se trataba ante todo [...] de que el tiempo fuese uno”, en lugar de la concepción órfico-pitagórica de los “muchos tiempos”. Para Aristóteles, “El tiempo habría de ser uno y de servir a la sustancia. Ya no era el tiempo primario, primera potencia cósmica, sino el devenir. Y al llamarle ‘devenir’, ya se comprende que el tiempo era servidor de la sustancia” (*ibid.*, p. 117).

no es el tiempo interior, el que sentimos en nosotros mismos y en nuestra vida los hombres de hoy. Es el tiempo cósmico, el tiempo sustancia de las cosas todas, abismo de la realidad. El número y el ritmo lo revelan, lo hacen aparecer y manifestarse, lo que es en él someterse, aplacarse. La máxima realidad que de él se arranque será el alma.<sup>88</sup>

### EL PITAGORISMO, ENTRE RELIGIÓN Y FILOSOFÍA

#### 13

Ya antes de haberse planteado la pregunta que inaugura la actitud filosófica había habido no sólo sabiduría, dice Zambrano, sino ciencia. La ciencia caldea, la matemática egipcia y el cálculo astronómico nahua eran ciencia, es decir, conocimiento; ciertamente, no constituido al modo occidental, posfilosófico. Las ciencias antiguas, las matemáticas celestes entremezcladas con la adoración de la luz, el firmamento y los astros, no pretendían desprenderse de esa adoración que fue su origen. En todo caso, como sucedió en Egipto, si se desprendían del culto original de su antigua religión, era “para servir o dar origen inclusive a un culto más puro”; eran “formas de conocimiento que nunca buscaron desprenderse de un rito, de una adoración”.<sup>89</sup>

Una de las cosas que mayor asombro producen en Zambrano es que el *alma* haya sido descubierta por los filósofos del número, antes que por los de la palabra. Ese descubrimiento del alma, en el origen de

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>89</sup> Lo que al parecer diferencia a estas “ciencias sagradas”, podemos decir, de la filosofía griega es su propósito de constituirse al margen del mundo de lo sagrado. La filosofía griega nace de un movimiento humano encaminado a desprenderse de los dioses y sobre todo del rito, del culto en todas sus formas. Fue este propósito de desprenderse de los dioses, del rito y del culto “lo que fue sentido por los *piadosos* como algo tan amenazador”. Por lo demás, fue también en este contexto que se desencadenaron las persecuciones y muertes de filósofos como Sócrates o el mismo Pitágoras. Véase *ibid.*, p. 96.

la filosofía griega, fue una “revelación de inspiración órfica”, *la máxima realidad que se le pueda arrancar al tiempo*.

El sentir de los pitagóricos referente al viaje del alma en el tiempo estaba enraizado en el sentir más vasto de las culturas donde nacieron las ciencias caldea y egipcia, el de la adoración irania de la luz y del tiempo infinito, *el modo de sentirse en el mundo del hombre oriental*.<sup>90</sup> Se trataba de orientar la vida en la tierra siguiendo como modelo al cielo. Pues dondequiera que volvamos la vista en las culturas antiguas, vemos al hombre vuelto a lo divino: en la India, Irán, Caldea, Egipto, el México antiguo. Así, para poner un ejemplo, “edificar”, actividad práctica entre todas, no era “construir un lleno, sino circunscribir un vacío”, un espacio para que el mismo cielo pudiera descender; trazar los límites del universo, cosmizar.<sup>91</sup> De manera que el mismo significado que advierte Zambrano para las pirámides de Egipto, vale para Mesoamérica o el Perú: “Las pirámides de Egipto son espejos de luz solar, respuestas de la tierra y no interrogación a su dios. Pues el hombre de aquellas culturas no interrogaba a los cielos, les respondía, y desde esa actitud inicial de responder, en lugar de preguntar como Tales, adquiriría conocimiento”.<sup>92</sup> Así pues, Zambrano precisa:

El secreto de Pitágoras quizá sea que no se formuló la pregunta de Tales, que no preguntó inicialmente. Su actitud original debió de ser la de responder, como los antiguos [...] Y no es que no se hiciera nunca una pregunta, sino que no se preguntó inicialmente como raíz de su afán de saber; que su saber no nació de un preguntar, sino de su actitud común a todo el Oriente de responder a lo alto, a la llamada de lo alto, volcándose enteramente. Su saber había de tener así un carácter como de impronta, de

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 98. Véase también Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, “Muerte, tránsito del alma y juicio particular en el zoroastrismo en comparación con textos órficos”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, *op. cit.*, pp. 991-1014.

<sup>91</sup> Mircea Eliade, “El espacio sagrado y la sacralización del mundo”, en *Lo sagrado y lo profano*, séptima edición, Barcelona: Labor, 1988, pp. 25-61.

<sup>92</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 99.

algo impreso por los cielos en el alma y en la mente al estar vuelto hacia ellos. La matemática ¿pudo nacer originalmente acaso de una pregunta? Más bien de una continua observación, en la cual el alma y los oídos purificándose encuentran esos objetos intermedios entre la tierra y el cielo que son los objetos matemáticos; lo incorpóreo y los cuerpos puros, perfectos, de la geometría, espejos, en cierto modo, de la perfección y de la incorruptibilidad de los astros. Los objetos de la matemática, números y formas geométricas son los antepasados inmediatos de las “ideas”; hijos directos de la mirada que contempla y no de la palabra que interroga.<sup>93</sup>

Así pues, la matemática no nació de una pregunta, sino más bien de una continua y serena observación. Los hombres no interrogaban a los dioses, les respondían aspirando a ser copias del cielo. El saber no derivaba del inquirir, sino del responder a la llamada de lo alto a través de la purificación de los ojos y de los oídos.

Sólo así, el alma purificada encontró los objetos matemáticos, es decir, los cuerpos puros de la *geometría*, en cierto modo, espejos de la perfección y la incorruptibilidad e intermediarios entre el cielo y la tierra.<sup>94</sup> Las ideas como números son la última fase del pensamiento platónico del “alma pura”; o, como diría más tarde Plotino, paradigmas de la absoluta pureza. Los números y las figuras matemáticas se presentan intelectualmente como *don* del cielo, conocimiento celeste, aspiración del ser imperfecto que es el hombre hacia la pureza; son respuesta a los cielos antes que interrogatorio.

El deslumbramiento producido por los objetos del cielo lleva al “alma pura” (Plotino), tendida hacia lo alto, a un estado *extático*, “instante privilegiado en que la vida se ha quedado en suspenso”. El alma está entonces en el ser. Y así, pregunta nuestra filósofa, anticipando ya una respuesta negativa: “De tales sentires y experiencias ¿cómo había

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>94</sup> Más tarde, también el místico mallorquín Ramón Llull (1232-1315) relacionaría la proporción, la semejanza y la igualdad presentes en la Creación con la geometría sagrada. Véase Amador Vega, *Ramon Llull y el secreto de la vida. Vida coetánea*, Madrid: Siruela, 2002.

de surgir un saber *filosófico* en sentido estricto?”. La filosofía no puede nacer dubitativa cuando se está cerca del ser.

La matemática de Pitágoras y de los llamados pitagóricos de inspiración órfica, don de los cielos, nunca olvidará su origen. “Las matemáticas y los diversos saberes de Pitágoras –aquella su *polymathía*– comenzaron actuando a la manera audaz de la filosofía”. Sin embargo, Pitágoras no se atrevió a preguntar como Tales y, por lo tanto, no tuvo necesidad de despegarse de su sentir inicial de creerse “empadronado en los cielos, y de paso en la tierra”, para dar al mundo la respuesta audaz del pensamiento filosófico de Platón. Hizo existir la filosofía, “pero no pudo lograrla como forma de saber”.<sup>95</sup>

“LO QUE ES DURO Y ÁRIDO FUE DISUELTO  
POR LO QUE ES BLANDO Y HÚMEDO”

14

El descubrimiento del alma, podemos insistir con Zambrano, nació sin duda de un “sentir originario”, un sentirse a sí mismo como alguien a quien le han arrancado de su lugar de origen y le llevan y le traen merced de una totalidad desconocida;<sup>96</sup> un viaje a través del tiempo, en y con el tiempo, aventura genérica, no cósmica ni personal. Sobre ese *sentir originario* se asentará la escatología de la culpa.

La situación primera cuando la criatura humana se encuentra o “se siente a sí misma” es la del errar y padecer. De ahí que las sabidurías más antiguas aludan a relatos de luchas habidas entre dioses, entre el cielo y la tierra, de donde en el principio de los tiempos ha salido el hombre ya manchado. *Así, la teogonía órfica*.<sup>97</sup> Forma parte de las creencias órficas que los *elementos-dioses* (el Cielo, la Tierra, Zeus, Perséfone o Dioniso)

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 106.

son parte de la estructura del universo; y que la condición del hombre en la Tierra es estar sometido a la vigilancia tanto de Zeus como de las Moiras, obligado a compensar el estar constituido de la sangre de los Titanes y tratar de mitigar el dolor por la pérdida del hijo, la pena de Perséfone, para liberarse de la terrible mancha.<sup>98</sup>

Ante tales relatos sagrados, dentro de la tradición griega, Zambrano distingue dos actitudes que si esquematizamos podemos presentar así: *a)* una que pone en suspenso la existencia de los dioses homéricos y hace caso omiso de la suerte del alma, el hombre se olvida de “cuentos” y se pregunta directamente por las cosas; *b)* otra que es admitir ese *sentir originario* y, “en ese trance de descubrir y conquistar el alma”, aceptar su *historia* y una “nueva mitología”.<sup>99</sup>

A la primera actitud le corresponde el haber decidido la historia del hombre en Occidente. Vivir aquí, mirar desde aquí, definir el ser desde una única perspectiva: el hombre pasa a ser el que define. La otra es la que tanto María Zambrano como Pierre Hadot ven resplandecer en la leyenda de Orfeo y que persistió, no sin dificultad, en los márgenes

<sup>98</sup> Véase A. Bernabé, “El mito órfico de Dioniso y los Titanes”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro, op. cit.*, pp. 591-607.

<sup>99</sup> Hemos mencionado la diferencia entre la concepción del Hades homérico y el órfico, sin embargo, es necesario insistir en que esta nueva noción de inmortalidad del alma órfico-pitagórica no era fácil de aceptar ni de entender en el marco cultural, social y religioso de los siglos v y iv a. C. Tal y como lo señala F. Casadesús, no eran fáciles de aceptar: el cuidado del cuerpo en aras de una vida dedicada a la purificación del alma, la postulación de premios y castigos en el Más Allá; la reencarnación del alma en otros cuerpos y seres vivos de todo tipo. Estas cuestiones, como para el racionalismo y la ciencia positivista de nuestros días, fueron todas ellas extrañas a la mayoría de los griegos que las escuchaban por primera vez. El mismo Platón, que consolidó y engrandeció la noción de inmortalidad del alma hasta convertirla en el núcleo y motor de su pensamiento ético y epistemológico, reconoce en la *República* (608d) la tensión resultante de dos concepciones opuestas: la imagen homérica del alma como “hálito” o “humo” que carece de consistencia y se esfuma o retira a la lóbrega morada del Hades al desaparecer el cuerpo y la concepción emergente de la inmortalidad del alma que postulaba su pervivencia tras la muerte. Véase, F. Casadesús, “Orfeo y el orfismo en Platón”, en *op. cit.*, pp. 1240-1241.

de la historia moderna. El mito de Orfeo, que apura hasta el fondo la situación humana, se precipita y asume el viaje del alma, tanto en sus riesgos como en sus dones: *la música y la poesía*.<sup>100</sup>

## 15

Tanto para el orfismo como para el pitagorismo, intuye Zambrano, se trataba de la aceptación total e incluso de la avidez del alma por lanzarse a su viaje y apurar su padecer del tiempo. No había llegado el momento de pensar. *El tiempo no se aborda pensándolo, sino padeciéndolo*. Padecer el tiempo sin ahorrar abismo alguno, la muerte e incluso algo peor, el andar perdido y errante, “como todos los poetas genuinos lo andarán un poco siempre”. De ahí también, quizá, el apelativo de Orfeo como el “atezado”, “el ceñudo” o “el triste”.<sup>101</sup> Se trataba de un viaje con todos sus riesgos, de una acción. Orfeo es poeta, más que por lo que pudo decir, por su acción: acción poética, tan distinta de la acción filosófica.<sup>102</sup>

Al apegarse al padecer, tanto los llamados órficos como los pitagóricos quedaron vencidos por el logos que enuncia y declara cuando el padecer es tan vivo que se vuelve indecible. El principio de la poesía es el llanto, el gemido, el delirio, el correr errante sin que el alma pueda saber, bien a bien, lo que le pasa. Fieles a lo indecible, la voz, el gemido, antes que buscar articularse en palabras tratan de modelarse por el

<sup>100</sup> Véase M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>101</sup> También “melancólico”. W. K. C. Guthrie (*Orfeo y la religión griega*, op. cit.) traduce *órphen* como “oscuridad”. Véase Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, op. cit., p. 1222.

<sup>102</sup> Véase M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 107. También al respecto en ese mismo libro el capítulo “La disputa entre la filosofía y la poesía sobre los dioses”. La autora argumenta que la victoria de la filosofía sobre la poesía (que podemos entender como *mythos*) se logró al arrebatarse su fuente y dado un nombre (*apeiron*) a esa profundidad en que la consciencia originaria, “el asombro aún mudo”, propio del poeta, se despierta rodeado de tinieblas.

número. La palabra precipita el tiempo. La música lo obedece. Se trata de una obediencia no exenta de una dosis de engaño, cierto, porque va en busca del *éxtasis*. El centro de la aventura de Orfeo es su descenso al infierno, “a los abismos donde lo que sucede es indecible. Y que como es indecible, se resolverá en música. Y en la forma más musical de la palabra: la poesía”.<sup>103</sup> El infierno es la vida terrestre y el alma deberá padecer y transformarla para ascender hasta los cielos.

De esta manera, con la sensibilidad de una iniciada, María Zambrano nos precisa con inspiradoras palabras que “La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía”.<sup>104</sup> Sale del infierno, no de lo alto. Con Pitágoras aparecerá la “armonía de las esferas”, pero su origen es infernal, viene del gemido, de lo indecible. Antes que buscar articularse en palabra, la voz será modelada por el número.

No hemos encontrado mejor manera de expresar qué pueda ser la música ni de comprender la profundidad de las ideas atribuidas a Pitágoras sobre la música, inspirada en el mítico cantor que bajó a los infiernos, que la de María Zambrano. A partir de una profunda penetración con el sentir del orfismo, dice Zambrano que lo peculiar de Orfeo —“marca y señal del alma griega”— es que el gemido no es simple queja desesperada, sino “dulzura secreta, misteriosa dulzura que sale de las entrañas del infierno”: sutil *equilibrio* del arte griego que tanto admiró el Renacimiento (Leonardo) y el Romanticismo (Goethe).

Todo horror se amansa, toda queja queda envuelta en dulzura salida de las entrañas del infierno. Son esta dulzura y mansedumbre las que permiten a la razón entrar en los lugares infernales y salir. La suavidad y la dulzura son “el puente que el alma mediadora tiende entre la ra-

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 108-109. La autora despliega su concepción de los pitagóricos como filósofos y también su devoción a los poetas. Sin embargo, no quisiéramos pasar por alto que, en nota al pie de página, indica también que nunca aceptaron el eros errabundo de la poesía lírica, “que no es el propio de Orfeo”, patrón de Rilke, que tampoco quiso aceptar a Orfeo enteramente. De ahí quizá, agrega, el angustioso paréntesis de silencio que tanto alargó la composición de las *Elegías de Duino*. No estamos tan seguros de este juicio.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 109.

zón y la vida en su padecer infernal; entre el sufrimiento indecible y el *logos*".<sup>105</sup> La música órfica es "el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo".<sup>106</sup>

El grito, pues, no es música; si bien, como dice el etnomusicólogo Marius Schneider, la música nace del grito.<sup>107</sup> "La música nace cuando el grito se allana", cuando se somete a tiempo y número; cuando, en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en su abismo; cuando alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible: "El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma de la matemática de la voz humana, en los números 'sagrados' del canto".<sup>108</sup>

En ese sentido, la música atonal ya del siglo xx (Scriabin, Debussy, Ch. Ives, Schoenberg, Webern, A. Berg) –según Zambrano, música gimiente– es el intento de rescatar el origen matemático de la música. Históricamente, nace de los gemidos de Tristán e Isolda, un avatar, diríamos nosotros, de Orfeo y Eurídice.

El grito sale del alma: es alma. En el grito de la garganta humana los números, ya desde Stonehenge, incluso antes, engendran la música.<sup>109</sup>

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Idem.*

<sup>107</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela, 1998.

<sup>108</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>109</sup> Una excepcional exposición, "The World of Stonehenge", British Museum, Londres (17 de febrero-17 de julio de 2022) organizada en colaboración con el State Museum of Prehistory de Halle, Alemania, me permitió corroborar la relevancia del sonido del paisaje (las piedras, la madera, el agua, las olas del mar) en la Edad de Bronce y desde el origen de la humanidad. Una pieza clave de esta muestra, el disco celeste de Nebra, una de las más bellas y tempranas representaciones de la bóveda celeste, ritualmente guardado desde hace al menos 3 600 años, nos permite también poner en contexto el conocimiento astronómico con la música de las esferas. La artista y arqueóloga Rose Ferraby en colaboración con el músico Rob St. John fueron los autores del sutil ambiente sonoro para toda la exposición, que puede visitarse virtualmente, disponible en <<https://www.britishmuseum.org/blog/art-seahenge>>.

Y Zambrano se atreve a preguntar: “¿Podría haber nacido de esta experiencia la idea de que el alma es un número?”<sup>110</sup>

Las siete cuerdas de la lira simbolizarán el viaje del alma a través de los siete cielos. Es un método, camino a la vez en el tiempo y en el espacio, que al ser recorrido arranca al alma de su condición gimiente, de su sentir indecible. Al encontrar su modo de “decir” –musical y no lógico– se restituye a su lugar y a su originaria condición; es ya sí misma; ha sido rescatada.<sup>111</sup>

Los pitagóricos situaban la sede de las almas en los astros. Creían que la lira era imagen del mundo celeste que podía reproducir la armonía de las esferas, su música se usó como medio de curación y para disipar la melancolía. Según Eratóstenes, en su *Mitología del firmamento*, la constelación Lira representa en el cielo el instrumento de las Musas.<sup>112</sup> Es probable que las ofrendas de liras encontradas en ajuares funerarios estén relacionadas con la creencia de que la lira era un instrumento adecuado para acompañar al alma en su destino *post mortem*.

<sup>110</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 110. En la misma página, la autora con la brillantez que caracteriza estos párrafos, y que aquí casi hemos tenido que glosar, aborda el problema de la música como el más puro lenguaje simbólico, así como el de la racionalidad de las matemáticas sagradas que hallan su origen en la angustia del alma, “El alma que se desprende amorosamente de su vida concreta, quedándose desencarnada en una forma inmaterial y matemática” (*idem*). Luego Pitágoras descubrió los intervalos musicales, la ley de la intensidad del sonido en proporción con la longitud de la cuerda y apareció el logos, una especie de razón. Así: “Ya, sin que el alma gimiera, la música podía hacerse” (*idem*).

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>112</sup> La lira se catasterizó: así como en la tierra embelesaba a los animales también en el cielo estaba rodeada de animales y armonizaba el curso de los astros. Entre los principales instrumentos musicales utilizados en los ritos órficos estaban además de la lira, la zumbadera y el aulós. Los tímpanos y címbalos estaban asociados a Cibeles y Adrastea (un nombre de Rea-Cibeles). El mugido de Fanes, divinidad anterior a Zeus, con el bramador. El trueno, atributo de Zeus, con instrumentos de percusión. Diógenes de Apolonia y Empédocles atribuyen manifestaciones sonoras a las entidades primordiales de las cosmogonías órficas. Véase F. Molina, “El orfismo y la música”, en *op. cit.*, pp. 817-840.

Y así, siguiendo las instrucciones iniciáticas de los misterios pregonados por Orfeo y recreados por Pitágoras, pocos han retornado del inframundo con una definición más certera de la *música* (y su capacidad para bien o para mal de gobernar el alma) que María Zambrano, quien desde esa su experiencia nos acerca a una especie de revelación:

De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes.

La más pura de las artes y la más sabia de las ciencias del alma. Del fondo de los infiernos donde yace padeciendo el alma, dejándose llevar por su gemido, subiría la escala que la música tiende desde el cielo.<sup>113</sup>

## 16

A fin de contestar a la pregunta planteada con relación a los rasgos fundamentales de una *actitud órfica* de la naturaleza, hemos debido en primer lugar diferenciar el mito de Orfeo del personaje Orfeo como fundador de los misterios órficos, siguiendo la premisa de que mito y rito deben comprenderse de manera conjunta.

Como guía espiritual y fundador de una nueva sabiduría religiosa, Orfeo inaugura una actitud órfica hacia la naturaleza –estética y ética de la pacificación– fincada en una forma de vida en armonía y conjunción entre los dioses y su creación. Gracias a una vida pura, o por la perfección que conllevan los ritos sagrados, el hombre puede escapar del inquietante y sombrío reino de Hades. La naturaleza considerada como *physis*, siempre muerte y renacimiento en vaivén, plena de *almas*, estados y caminos de reconciliación constante, permite al hombre a través de la gracia, después de una o varias vidas de purificación, volver a la plenitud de su origen. Orfeo descendió al inframundo y descubrió la música como mediadora de una devota relación con el misterio.

<sup>113</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 113.

\* \* \*

Después de este sucinto recorrido por el mito de Orfeo y el imaginario órfico, recreándose a lo largo de la historia de Occidente, hemos de intentar sintetizar algunos de sus aspectos clave. Así pues,

- Según la tradición órfica, el conocimiento de la *physis* alude al conocimiento del eterno compás vida-muerte-renacimiento. El mítico Orfeo ha sido protagonista de un viaje al inframundo que lo coloca como poseedor de una experiencia única, que le permite conocer secretos verdaderos, ultraterrenos e inenabables.
- La revelación que Orfeo transmite a los hombres habla de la *inmortalidad del alma* y del universo como *universo animado*. Su viaje al inframundo convierte a Orfeo en profeta de la existencia del alma y de su pacificación.
- Según la cosmogonía órfica, el alma del hombre está constituida de una parte titánica, malvada e insolente, así como de una parte divina, celeste e inmortal. El hombre ha nacido ya manchado y corrompido. Sólo a través de la purificación, de un largo proceso de muertes y renacimientos, se abre la posibilidad de volver a integrarse en la unidad-pluralidad original. La cuestión no es tanto el conocimiento de las cosas como de *vivir la vida* que a la vez es destrucción, la constante conversión (metamorfosis) de la vida; ensamblaje de tensiones opuestas como *el arco y la lira* (Heráclito). El acento ha de ponerse en la mediación (insoslayable, según G. Durand, de los regímenes de la *imagen*).
- Mientras Homero y Hesíodo reflejan los valores heroicos de una sociedad guerrera, característicos de los pueblos indoeuropeos, el mito de Orfeo hace hincapié en la iniciación, propia de una tradición más arcaica. El alma, tema vinculado con el Más Allá, no es algo fijo a lo largo del pensamiento occidental. En sus orígenes prefilosóficos y homéricos es una noción emergente y poco clara que sólo con la corriente órfica y la escuela pitagórica devendrá en un principio de inmortalidad. En Platón, se trata de un principio vital, extensivo a toda la materia, si bien atrapado en la cárcel mortal del cuerpo y tendiente a asociarse con el conoci-

miento racional. El alma alude, pues, a una idea en desarrollo y transformación, que llegará incluso a eliminarse del discurso filosófico hoy predominante. Además, es necesario advertir que este desplazamiento de la cuestión del alma coincide con la radical marginación de la concepción sagrada de naturaleza y el triunfo del patriarcalismo.

- Orfeo aprende los secretos de la naturaleza siguiendo el curso de la naturaleza. A través de su aventura o viaje por el mar, “lágrimas de Cronos”, logra descubrir el lenguaje de los dioses infernales. El mito de Orfeo habla del vínculo entre amor, muerte y poesía. Como Hermes, mensajero divino que según la leyenda fabricó la primera lira, Orfeo es un mediador entre dioses y mortales, cielo e inframundo.
- La sonoridad del universo fundada en el número y las matemáticas llevó a los pitagóricos al desarrollo de la teoría de la *armonía de las esferas* que, por una parte, da razón a la música audible o que podemos escuchar a través de la voz y los instrumentos; y, por otra, del conocimiento ya encaminado hacia la filosofía y la ciencia, entendida por muchos (al menos hasta el Renacimiento) como *ciencia sagrada* del cosmos.
- Para el pensamiento de la Antigüedad clásica, la música actúa sobre los sentimientos y las emociones sin necesidad de recurrir al lenguaje articulado ni a los procesos lógicos discursivos. La música posee el poder de emocionar y suscitar sensaciones de todo tipo, tanto de purificación como de desorden. De esta manera, tanto la música como el canto de Orfeo trataron de someterse a la acción civilizadora y las reglas de la polis (como luego a las de la Iglesia cristiana). La palabra se separó de la música y la educación se inclinó a favor de la retórica, se favoreció la vista antes que la audición.
- La música de Orfeo, ya entonces, se redujo a “magia musical” que difícilmente encontraría resonancia en el ámbito del creciente racionalismo ilustrado del devenir de Occidente. La mayoría de los teóricos de la música, a partir del siglo VI d. C., son de espíritu aristotélico y por lo tanto ajenos al conocimiento a

través de la imaginación, en el cual se movía con toda naturalidad la tradición órfica. Ya para Aristóteles, lo humano del hombre sería el “entendimiento agente”. La salvación del alma se logra no a través de las *teletai*, sino de una vida contemplativa, en sentido intelectual. Tampoco el amor sería ya necesario. Una vez cristalizado el origen celeste del alma, el eros platónico podía dejar su lugar a la filia. En la ascensión al eros, el alma ya no arrastraría consigo el padecer.

## 17

Orfeo: *La orgía de mi destino ha acabado  
en el Hades, ha acabado cantando, según mi  
costumbre, la vida y la muerte.*

Cesare Pavese

La recreación de Cesare Pavese del mito de Orfeo, más allá de lo autobiográfico, como suele interpretarse en la actualidad, me parece que restablece su importancia como fundador de una *actitud órfica*, al mismo tiempo que habilita su inactualidad en el imaginario moderno pre-valectante para afrontar la existencia.

En su diálogo “El inconsolable”, Pavese imagina una situación inusitada en la que Orfeo conversa, luego de su retorno del inframundo, con una bacante que pide le explique cómo fue que en el último momento sucedió que volteó a mirar a Eurídice. Pero Orfeo responde que no la perdió; comprendió más bien que ya la había perdido y volteó a verla. La bacante apenas puede creer su versión. Se resiste a creer que el

objetivo de su viaje al inframundo no haya sido el amor, la pasión por Eurídice, el anhelo de una vida a su lado.<sup>114</sup>

Bacante: “El dolor te ha trastornado, Orfeo. ¿Quién no desearía tener de nuevo lo pasado? Eurídice estaba a punto de renacer”.

Orfeo: Yo buscaba, llorando, no a ella sino a mí mismo. Un destino si lo prefieres.

Me escuchaba.

[...]

Me he buscado a mí mismo. No se busca otra cosa.

La bacante, no obstante, en una actitud un tanto banal e insolente, muy propia de todo movimiento simplón de liberación, se atreve aún a decir: “Aquí nosotras somos más simples,<sup>115</sup> Orfeo. Aquí creemos en el amor y en la muerte, y lloramos y reímos con todos. Las más alegres de nuestras fiestas son aquellas en las que corre la sangre. Nosotras, las mujeres de Tracia, no le tememos a todo esto”.

Orfeo, condescendiente, vuelve a tratar de precisar sus motivos más íntimos. Pareciera ya viejo o al menos sentir que habla con alguien muy joven y sin mucho recorrido por la vida. Más importante que abandonarse a un presente que puede ser la ebriedad y la violencia de la sangre, le explica, es encontrarse a sí mismo y eso ni siquiera puede saberlo una bacante: *No es la sangre lo importante, jovencita. Ni la embriaguez, ni la sangre me impresionan. Pero qué es un hombre es muy difícil de decir. Ni siquiera tú bacante lo sabes.* Sólo hay una manera de saberlo, descendiendo al infierno. *Es necesario que cada cual descienda al menos una vez a su infierno.*

Pero ¿por qué ha de querer descender al infierno quien no busca a Eurídice? Para Orfeo es igual, basta sentirse desamparado y en el extravío para conocer la muerte e invocar a un dios. No obstante, si se ha

<sup>114</sup> Cesare Pavese, “El inconsolable”, en *Diálogos con Leucó*, prólogo de C. García Gual, traducción y edición de C. Clavería Laguarda, Madrid: Altamarea, 2019, pp. 99-104.

<sup>115</sup> En la traducción original “sencillas”.

de morir ha de tratar de arrebatarle algo a la muerte. A la bacante no le resulta fácil entender, pero acepta que quizá es por lo que Orfeo se asemeja a un dios. Un dios que *canta* versos de amor y muerte, fuerzas insoslayables.

Orfeo: Simplona. Contigo cuando menos se puede hablar.

Y en un tono tanto de infinita compasión como de doloroso sarcasmo agrega:

Orfeo: Quizá un día seas como un hombre.

Se entiende un hombre “sabio”, en el sentido de Boccaccio, quien consideró que Orfeo bajó a los infiernos como lo había hecho “todo hombre sabio alguna vez”.<sup>116</sup> La bacante, al fin, parece comprender la experiencia ciertamente innombrable que Orfeo quiere transmitirle y que sólo podría nombrar otro poeta. Dice R. M. Rilke: *el canto es ser*. Pero nosotros ¿cuándo *somos*? ¿Cuándo dirige a nuestro ser él/la tierra y los astros?<sup>117</sup>

De manera que no sin un acentuado dejo de escepticismo, a solas, absorto en los parajes de la vida y la muerte, Pavese da por terminado este inusitado diálogo, en realidad dejándolo abierto a nuestros días:

Bacante: Siempre que las mujeres de Tracia<sup>118</sup> antes...

Orfeo: Sigue.

Bacante: Siempre que no devoren al dios.

<sup>116</sup> Véase Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión, op. cit.*, p. 1238. Es necesario aclararlo, ya que la frase equivocadamente se ha visto como expresión de una supuesta misoginia de Pavese.

<sup>117</sup> Véase canto III de *Los Sonetos a Orfeo*, edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>118</sup> Y Tracia puede ser las mujeres y los hombres de todo el mundo.

## Figuras



*Cabeza de Orfeo dictando un oráculo.* Crátera ática de figuras rojas (450-400 a. C.), Painter of Ruvo, 1346, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



*La muerte de Orfeo.* Crátera campana de figuras rojas (440-430 a. C.), The Curti Painter, Harvard Art Museums.



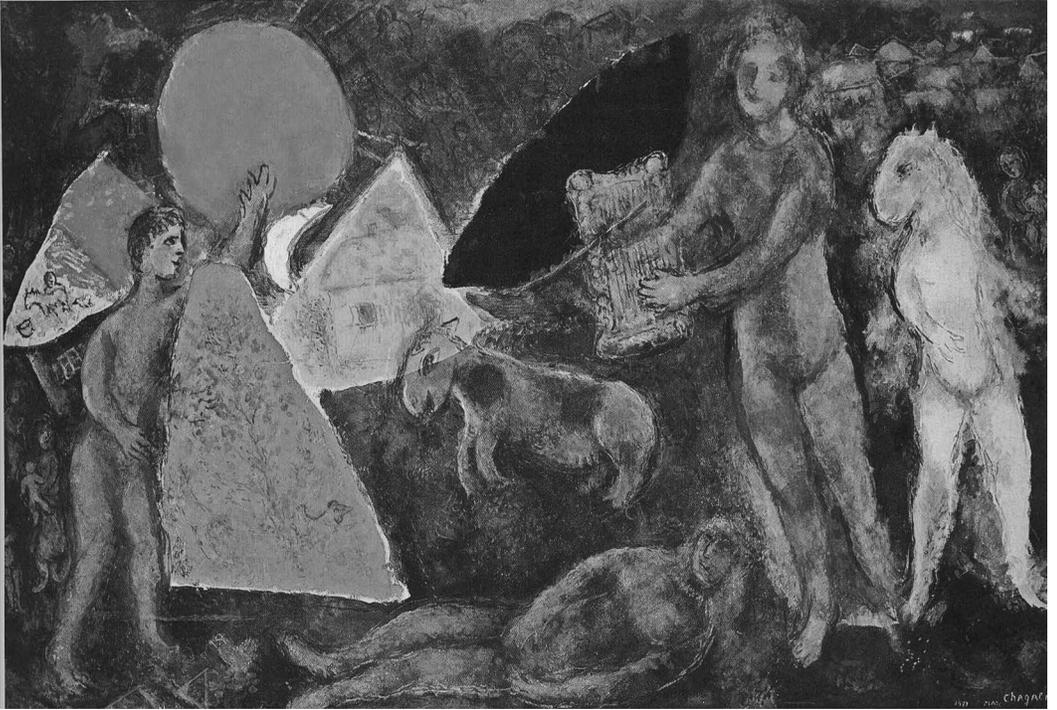
*Relieve de Orfeo, Euridice y Hermes. Copia romana de la época augustea del original griego del siglo v a. C., atribuido a Alcámenes, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.*



Auguste Rodin, *Orfeo y Euridice* (1893), Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



John William Waterhouse, *Ninfas encontrando la cabeza de Orfeo* (1900), colección privada.



Marc Chagall, *El mito de Orfeo* (1977), colección privada.



# Bibliografía

## FUENTES PRIMARIAS

Traducción y recopilación de todas las biografías de Pitágoras, de David Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, Girona: Atalanta, 2014. Se han agregado también como fuentes primarias las traducciones de estas mismas biografías, algunas editadas por Gredos (Madrid).

- I. Diódoro de Sicilia (siglo I), “Pitágoras y el pitagorismo” [*Historia X*, 3-7].
  - También Diódoro de Sicilia, *Biblioteca. Histórica*, 6 vols., trad. de F. Parreu Alasà y J. J. Torres Esbarranch, Madrid: Gredos, 2001-2014.
- II. Diógenes Laercio (ca. 200-250 d. C.), *Vida de Pitágoras*.
  - También Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, trad. de Luis Andrés Bredlow, Zamora: Lucina, 2010.
- III. Porfirio de Tiro (232-304 d. C.), *Vida de Pitágoras*.
- IV. Jámblico de Calcis (ca. 245-325 d. C.), *Sobre la vida pitagórica*.
  - También Jámblico, *Vida pitagórica. Protréptico*, introducciones, traducción y notas de Miguel Periago Lorente, Madrid: Gredos, 2003.
- V. Focio de Constantinopla (810-893 d. C.).
- VI. Enciclopedia bizantina *Suda*, “Vida de Pitágoras”.

## OTRAS FUENTES UTILIZADAS EN LA REDACCIÓN

- Alegre Gorri, Antonio, “Estudio introductorio”, en Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 2011.
- Altner, Günter, “Goethe as a Forerunner of Alternative Science”, en Frederick Amrine, Francis J. Zucker y Harvey Wheeler (eds.), *Goethe and the Sciences. A Reappraisal*, Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1987, pp. 341-350.
- Andrés González-Cobos, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012.
- , *Filosofía y consuelo de la música*, Barcelona: Acantilado, 2020.
- Arnaldo, Javier, *Yves Klein*, Fuenterrabía: Nerea, 2000.
- Bachelard, Gaston, *El derecho de soñar*, segunda reimposición, México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2005.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, tercera reimposición, México: FCE, 1992.
- Bernabé, Alberto y Francesc Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, 2 vols., Madrid: Akal, 2008.
- Bortoft, Henri, *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe*, trad. de Antonio Rivas, Girona: Atalanta, 2020.
- Burkert, Walter, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trad. de Edwin L. Minar, Jr., Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- , *Religión griega. Arcaica y clásica*, trad. de Helena Bernabé, Madrid: Abada, 2007.
- Calasso, Roberto, *El cazador celeste*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona: Anagrama, 2020.
- Campbell, Joseph, “La influencia indoeuropea”, en *Diosas. Misterios de lo divino femenino*, trad. de Cristina Serna, Girona: Atalanta, 2017.
- Cassirer, Ernst, “La idea de la metamorfosis y la morfología idealista”, en *El problema del conocimiento*, vol. IV, trad. de W. Roces, México: FCE, 1948.
- Caulier, Éric, *Les sens du mouvement. Une approche transdisciplinaire du tai chi chuan*, La Louvière: Le Livre en Papier, 2019.
- Cheng, François, *Acerca del alma*, Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2017.

- Daraki, Maria, *Dioniso y la diosa de la Tierra*, trad. de Belén Gala y Fernando Guerrero, Madrid: Abada Editores, 2005.
- Daumas, François, *La civilización del Egipto faraónico*, Barcelona: Optima, 2000.
- Descola, Philippe (dir.), *Les Natures en question*, París: Odile Jacob, 2018.
- Durand, Gilbert, , *Lo imaginario*, prólogo de Jean-Jacques Wunenburger, Barcelona: Ediciones de Bronce, 2000.
- , *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona: Anthropos / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2013.
- , *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12.<sup>a</sup> edición, prefacio de J.-J. Wunenburger, París: Dunod, 2016.
- Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe*, edición y traducción de Rosa Sala, Barcelona: Acantilado, 2005.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, séptima edición, Barcelona: Labor, 1988.
- Favre, Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental*, 2 vols., París: Gallimard, 1986 y 1996.
- Garagalza, Luis, Michel Marder y Andrés Ortiz-Osés, “Las raíces de la physis”, *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 24, núm. extra 1, Universidad del Zulia, Maracaibo, 2019, pp. 67-75.
- García Gual, Carlos, *Mitos. Platón*, Madrid: Siruela, 1992.
- , *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid: Alianza, 2002.
- , “Prólogo”, en Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 2010.
- García Gual, Carlos y David Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, México: FCE, 2015.
- García Pérez, David, “Aspectos del pensamiento religioso de los griegos antiguos”, en Blanca Solares (ed.), *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) / FCPYS-UNAM / Itaca, 2018, pp. 231-246.

- Gode-von Aesch, Alexander, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, trad. de I. Teresa M. de Brugger, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Godwin, Joscelyn, *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*, Madrid: Siruela, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Alrededor del amor. Correspondencia íntima*, ordenada y anotada por Ernst Hartung, México: Leyenda, S. A., 1945.
- , *Obras completas*, tomo I, *De la actividad científica de Goethe*, recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogo y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid: Aguilar, 1991.
- , *El juego de las nubes*, ilustraciones de Fernando Vicente y J. W. Goethe, traducción de Isabel Hernández, Madrid: Nórdica Libros, 2011.
- , *Las afinidades electivas*, edición y traducción de Manuel José González y Marisa Barreno, Madrid: Cátedra, 2012.
- , *Teoría de la naturaleza*, segunda edición (reimpresión), estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, 2013.
- , *La metamorfosis de las plantas*, edición y fotografías de Gordon L. Miller, traducción de Isabel Hernández, Girona: Atalanta, 2020.
- Gorman, Peter, *Pitágoras*, Barcelona: Crítica, 1988.
- Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid: Siruela, 2003.
- Jung, C. G., W. F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard, *Hombre y sentido. Círculo de Eranos III*, presentación de A. Ortiz-Osés, epílogo de Blanca Solares, Barcelona: Anthropos / CRIM-UNAM, 2004.
- Hadot, Pierre, “L’apport du néoplatonisme à la philosophie de la nature en Occident”, en *Tradition und Gegenwart. Eranos-Jahrbuch 37*, 1968, pp. 91-132.
- , *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Barcelona: Alpha Decay, 2004.
- , “La figura de Sócrates”, trad. de Luis Garagalza, en C. G. Jung, W. F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard, *Hombre y sentido. Círculo de Eranos III*, presentación de A. Ortiz-Osés, epílogo

- de Blanca Solares, Barcelona: Anthropos / CRIM-UNAM, 2004, pp. 104-138.
- , *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Madrid: Siruela, 2006.
- , *La filosofía como forma de vida. Conversaciones con Jeannie Carlier y Arnold I. Davidson*, trad. de María Cucurella Miquel, Barcelona: Alpha Decay, 2009.
- , *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, trad. de María Cucurella Miquel, Madrid: Siruela, 2010.
- , *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, trad. de María Cucurella Miquel, Barcelona: Alpha Decay, 2015.
- Hanson, Norwood Russell, *Perception and Discovery. An Introduction to Scientific Inquiry*, San Francisco: Freeman, Cooper & Company, 1969.
- Hernández de la Fuente, David, *Vidas de Pitágoras*, Girona: Atalanta, 2011.
- Holmes, Richard, *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*, trad. de Miguel Martínez-Lage y Cristina Núñez Pereira, Madrid: Turner, 2012.
- Huffmann, Carl, “La crítica de Heráclito a la investigación de Pitágoras en el fragmento 129”, en E. Hülsz Piccone (ed.), *Nuevos ensayos sobre Heráclito. Actas del Segundo Symposium Heracliteum*, México: FFYL / DGAPA, UNAM, 2009, pp. 193-223.
- Kahn, Charles H., *Pythagoras and the Pythagoreans. A Brief History*, Indianápolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2001.
- Kandinsky, Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, traducción y nota preliminar de Meliana Trento, Buenos Aires: Libertador / Andrómeda, 2003.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. de Manuel García Morente, Madrid: Tecnos, 2015.
- Kingsley, Peter, *En los oscuros lugares del saber*, trad. de Carmen Francí, Girona: Atalanta, 2017.
- Lachman, Gary, *Rudolf Steiner. Introducción a su vida y a su obra*, trad. de Bárbara Mingo, Girona: Atalanta, 2012.
- Lao Tse, *Tao Te King*, versión castellana y comentarios de Gastón Soubllette, Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.

- Lavaniegos, Manuel, “Gilbert Durand, Hermenéutica de lo imaginario”, en Rosa María Lince y J. Amador (coords.), *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, tomo II, México: FCPYS-UNAM, 2013, pp. 203-226.
- , “Hermenéutica del mito y hermenéutica analógica”, en B. Solares (ed.), *Actualidad de la hermenéutica analógica*, México: CRIM-UNAM, 2014, pp. 83-111.
- , *El recurso del mito a través de los Diálogos con Leucó de Cesare Pavese*, 2 vols., México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2023.
- León-Portilla, Miguel, *Toltecatoytl. Aspectos de la cultura náhuatl*, quinta reimpresión, México: FCE, 1995.
- Lessing, G. E., *Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía*, trad. de Luis Casanovas, Valencia: F. Sempere y Compañía Editores, 1940.
- , *Nathan el Sabio*, traducción y prólogo de Sara Bolaño de Valdés, México: FFYL-UNAM, 1964.
- Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de Daniel E. Guillot, Salamanca: Sígueme, 1977.
- López Austin, Alfredo, “Los centros anímicos” y “Las entidades anímicas”, en *Cuerpo humano e ideología*, vol. 1, México: IIA-UNAM, 1990.
- Lovelock, J. E., *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la tierra*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
- Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche. La guerra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, trad. de Emilio Estiú, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Marcovich, Miroslav, *Heraclitus: Greek Text with Short Commentary*, Sankt Augustin: Academia Verlag (International Pre-Platonic Studies 2), 2001.
- Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Nueva York: HarperOne, 1989.
- Molina Moreno, Francisco, “La música de Orfeo” y “El orfismo y la música”, en Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coords.) *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. I, Madrid: Akal, 2008, pp. 15-58 y 817-840.
- Nilsson, Martin P., *Historia de la religiosidad griega*, Madrid: Gredos, 1953.

- Neumann, Erich, *The Origins and History of Consciousness*, prólogo de C. G. Jung, Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Ortiz-Osés, Andrés, “El sentido de la vida humana”, en A. Ortiz-Osés, B. Solares y L. Garagalza (eds.), *Claves de la existencia. El sentido plural de la vida humana*, Barcelona: Anthropos / UNAM-CRIM, 2013, pp. 527-543.
- Panikkar, Raimon, “Sobre el sentido del mito” en Yves Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías*, vol. v, *Las mitologías de Asia*, Barcelona: Destino, 2001, pp. 19-55.
- Pavese, Cesare, “El inconsolable”, en *Diálogos con Leucó*, prólogo de C. García Gual, traducción y edición de C. Clavería Laguarda, Madrid: Altamarea, 2019.
- Platón, *Obras completas*, segunda edición, Madrid: Aguilar, 1972.
- , *Timeo o de la Naturaleza*, traducción del griego, preámbulo y notas de Francisco de P. Samaranch, en Platón, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972.
- , *Mitos*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Siruela, 1998.
- , *Timeo*, trad. José María Zamora Calvo, Notas y anexos de Luc Brisson, Madrid: Abada, 2010.
- , *Diálogos*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Gredos, 2011.
- , *Timeo*, introducción y traducción de Francisco Lisi, en Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 2011.
- Richards, Robert J., *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Trotta, 2004.
- Riedweg, Christoph, *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence*, trad. de Steven Rendall, Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Rilke, R. M., *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra, 1998.
- Rohde, Erwin, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, trad. de Wenceslao Roces, México: FCE, 2006.
- Rothko, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona: Paidós, 2011.
- Safranski, Rüdiger, *Goethe. La vida como obra de arte*, trad. de Raúl Gabás, México: Tusquets, 2016.

- San Miguel de Pablos, José Luis, *Filosofía de la Naturaleza. La otra mirada*, Barcelona: Kairós, 2010.
- Schelling, F. W. J., *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, estudio preliminar, traducción y notas de Arturo Leyte, Madrid: Alianza, 1996.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela, 1998.
- Segal, Charles, *Orpheus. The Myth of The Poet*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Serres, Michel, *El contrato natural*, trad. de Umbelina Larraceleta y José Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Solares, Blanca (ed.), “Apuntes en torno a la noción de imaginario”, en B. Solares, *Merlín, Arturo y las Hadas. Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*, México: CRIM-UNAM, 2007, pp. 13-39.
- , *Imaginarios musicales. Mito y música*, 2 vols., México: CRIM-UNAM / Itaca (Cuadernos de Hermenéutica 7 y 8), 2015.
- , *Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos / UNAM, 2018.
- (ed.), *Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*, México: DGAPA / CRIM-UNAM / Itaca, 2021.
- Spinoza, Baruch, *Ética*, prólogo y traducción de José Gaos, revisión y glosario de Octavio Castro López, México: Dirección General de Publicaciones-UNAM, 1977.
- Steiner, Rudolf, *Goethe y su visión del mundo*, trad. de Julia Hernández Sans y Rafael Martín Artajo, Madrid: Rudolf Steiner, 1989.
- Wunenburger, J.-J., “Goethe, notes sur une épistémologie alternative”, en Mai Lequan (dir.), *Goethe et la Naturphilosophie*, París: Éditions Klincksieck, 2011, pp. 63-74.
- , “Imaginaire et rationalité chez Gilbert Durand. D’une révolution copernicienne à une nouvelle sagesse anthropologique”, en Yves Durand et al. (eds.), *Variation sur l’imaginaire. L’épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations*, Bruselas E. M. E. / Université Jean Moulin Lyon 3, 2011, pp. 7-20.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, segunda reimpresión, México: FCE, 1992.
- , *Hacia un saber del alma*, Madrid: Alianza, 2019.

- Zhmud, Leonid, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, trad. de Kevin Windle y Rosh Ireland, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Zweig, Stefan, “La elegía de Marienbad. Goethe entre Karlsbad y Weimar, 5 de septiembre de 1823”, en *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*, trad. de Berta Vias Mahou, Barcelona: Acantilado, 2012, pp. 157-167.

### RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Aitchison, Jim, *Shadows of Light II (Music from the Seagram Murals)*. *After Mark Rothko*, 2008-2009, disponible en <<https://acortar.link/LuaHIS>>, consultado el 2 de julio de 2022.
- Aubenque, Pierre, “Physis”, *Encyclopædia Universalis*, disponible en <<https://acortar.link/8Ivifi>>, consultado el 25 de septiembre de 2022.
- Bernabé, Alberto, “El orfismo, entre religión y filosofía”, Fundación Juan March, 17 de abril de 2018, disponible en <<https://acortar.link/JFC8AC>>, consultado el 8 de noviembre de 2022.
- “Bio”, en *Yves Klein*, disponible en <<https://www.yvesklein.com/es/bio/>>, consultado el 23 de agosto de 2022.
- Calero Rodríguez, Luis, “La voz y la música en el teatro griego”, Fundación Juan March, 25 de octubre de 2018, disponible en <<https://acortar.link/zLE2eO>>, consultado el 8 de noviembre de 2022.
- Huffman, Carl, “Pythagoras” y “Pythagoreanism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018, en Edward N. Zalta (ed.), disponible en <<https://n9.cl/o4jqj>> y <<https://n9.cl/9wsk2>>, consultado el 18 de mayo de 2023.
- Jerphagnon, Lucien, “Logos”, *Encyclopædia Universalis*, disponible en <<https://n9.cl/wmiuh>>, consultado el 23 de septiembre de 2022.
- “The World of Stonehenge”, British Museum, Londres, 17 de febrero-17 de julio de 2022, disponible en <<https://n9.cl/wffr2>>, consultado el 12 de noviembre de 2022.

La primera edición de *Imaginario órfico de la naturaleza*, de Blanca Solares, coeditada entre el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México y Editorial Itaca se terminó de imprimir en enero de 2024. El tiraje fue de 500 ejemplares en papel cultural de 75 g los interiores y en cartulina sulfatada de 14 puntos los forros. Se utilizó la familia tipográfica Adobe Caslon de 15/18, 11/14, 10/14, 9/12 puntos. La edición estuvo bajo la coordinación y supervisión de David Moreno Soto y Caricia Izaguirre Aldana. Composición tipográfica de Maribel Rodríguez. Revisión de pruebas de Perla Alicia Martín Laguerenne.



**A**l tomar como estrella polar esta extensa y sutil poética de la naturaleza que es el orfismo, la autora abre a la ecología posmoderna el horizonte de celebración de la armonía musical y soteriológica de la naturaleza proveniente de la imaginación creadora, onírica y simbólica, más allá de los valores relacionados con su acaparamiento y explotación. Un bello recurso que nos lleva al imaginario de la naturaleza no sólo de Prometeo sino de Orfeo, a través de la armonía de las esferas de Pitágoras, el *Timeo* de Platón y la metamorfosis de las plantas de Goethe.

Jean-Jacques Wunenburger

Las tradiciones pertenecientes a la cultura occidental estudiadas en esta obra dan muestra de una consideración de la naturaleza que desborda los límites de su propia cultura, por cuanto que apunta hacia un fondo simbólico, que es inefable, sobre el que se sustenta una experiencia compartida por muchas otras culturas tradicionales y que expresa —cito la obra— “el anhelo de vivir sin estar separado del alma”.

Esta investigación sobre los imaginarios órficos de la naturaleza contribuye decididamente a la ampliación de los estudios del imaginario por ámbitos que apenas habían sido explorados de un modo monográfico y sistemático.

Luis Garagalza