

## El problema del mito

Ruth Gutiérrez Delgado  
Universidad de Navarra

Con esta obra se ha perseguido «agitar» el tema del mito con la finalidad de rescatarlo de ciertas inercias hermenéuticas y de volverlo a poner sobre la mesa de la investigación como un «problema» encubierto bajo la imagen que inspira el acto de renacer. En concreto, ese renacer de lo mítico se despliega en las dos secciones del estudio recogidas en el subtítulo —«Héroe y mitologización en las narrativas»—, como uno de los enfoques posibles.

El mito y, en particular, el mito heroico siguen vigentes y reclaman de nuevo la atención de la academia. Según Christoph Jamme (1999: 18), «en la discusión actual, el mito se trata sobre todo desde la perspectiva —que puede verse con toda su incidencia en el paradigma de miedo y superación (¿racional?) del miedo— de una crítica de la racionalidad contemporánea». De modo que su comprensión está sujeta a las limitaciones de esa racionalidad, más técnica e instrumental que la mítica. Bajo esta crítica subyace la idea del clásico enfrentamiento epistemológico entre la razón (*logos*) y la creencia (*mythos*) que ha calado hondo como «un mito» imposible de arrancar de las mentalidades constatando una vez más que existen *mitos sobre el mito*. Aunque la imposición de la opinión general y una intuición acertada sobre la ambigüedad de su naturaleza han continuado alimentando la distancia entre razón y mito, como si se tratara de dos posturas antagónicas de conocer y de adquirir certeza sobre el mundo, *mythos* y *logos* no se separan necesariamente.

Según Jamme (1999: 19), «no hay ningún camino que conduzca del mito al *logos*. Lo que sí hay es una racionalidad y

una simbolización que van cambiando en el transcurso del tiempo: lo que cambia es únicamente la percepción de la realidad por el hombre [Blumenberg, 2004]». Esta afirmación implica aceptar la racionalidad del mito, como distinta y complementaria del *logos* —el discurso de la «racionalidad demostrativa» (Vernant, 1994: 172). Precisamente Blumenberg (2004) ha subrayado el carácter específico de su actualidad, preguntándose por las causas que lo describen como un «fenómeno fascinante» vinculado al «concepto de realidad» que cada época vive. Esta visión subraya el carácter cultural del mito como modo de objetivar la experiencia social (Cassirer, en Blumenberg, 2004: 15).

Sin embargo, bajo el aspecto modal, contingente, cultural del mito, se halla un terreno natural, compartido, que garantiza las interpretaciones del objeto poético a lo largo del tiempo. Según Aristóteles, en su *Poética*, la racionalidad mítica tiene como base argumental la lógica de la acción humana: el mito (*mythos*, *muthos*) es el alma del relato, su principio vital y natural, la fuerza que la organiza, articula y da unidad (García-Noblejas, 1982; Ricoeur, 1987; Halliwell, 1998). En esa semejanza con el modo de actuar humano radica parte de su fascinación y comprensión. El objeto mítico combina esas dos modalidades: la artificial y la natural. En ese sentido, según Jamme (1999: 20), «las formas de experiencia míticas resultan atractivas para el pensamiento contemporáneo porque el mito representa otro tipo de razón distinto del pensamiento instrumental, porque posibilita otros conceptos de la realidad», muy necesarios para seguir comprendiendo el orden de lo real *humano*.

### El mito como tópico y problema

De forma general, se sabe que el mito es o bien una historia fabulada que contiene una verdad, o bien una historia fabulada que contiene una mentira. Ambas definiciones están operativas. La contradicción presente en la forma de usar el concepto

y de entenderlo es el principal origen del problema. De manera secundaria, también resulta problemático que el mito esté asociado a las viejas mitologías: aquellos conjuntos de relatos referidos al origen primordial de un pueblo que constituyen el legado de la memoria oral y de la tradición y que están protagonizados por dioses y héroes. En ese caso, el problema se presenta como un asunto literario y de interés erudito, en parte, moribundo salvo por las actualizaciones y adaptaciones de esos mitos legendarios. Remitido en exclusiva a la re-visitación y a la re-interpretación constante de esas historias de épocas remotas, civilizaciones desaparecidas o no, de geografías muy distintas, el mito es al final el tesoro hallado tras un buceo persistente en la literatura y otras narrativas. Sin embargo, hay indicios que demuestran que, en la creación de mentalidades, de sentimientos de nación, de integración social y de cambios culturales y políticos, actúa favorablemente el modelo mítico de creación de relatos. Esto es, una operación de narrar propia de la ficción poética (que a veces se trasvasa a otra clase de discursos) a través de la cual algunos relatos alcanzan el estatus de símbolo, mientras otros no lo logran.<sup>1</sup> Quizá esta alquimia fructífera que conquista la opinión pública a través de palabras e imágenes, haciendo con ella lo que le place, sea el resultado de un movimiento involuntario e inconsciente. Pero su existencia y sus efectos merecen alguna explicación racional.

No obstante, la comprensión sobre la racionalidad mítica ha variado según escuelas y autores. En líneas generales, la exploración científico humanística de la cultura, de la sociedad y de la persona, desde los estudios interdisciplinarios iniciados a mitad del siglo XX por Butler, Chase, Bidney o H.A. Murray y con la implicación de teóricos de la Comunicación pública, como W. Lippmann, E. Bernays o M. MacLuhan, o desde la

---

<sup>1</sup> La finalidad de estos relatos simbólicos es a veces persuasiva, otras propagandística y también lúdica. Desde luego esos fines están vinculados con la retórica del discurso, un aspecto que también habría que considerar para entender cómo la configuración poética de los mitos presenta una estrategia argumental.

ciencia política, como J. Habermas, siguiendo la estela crítica de Adorno y Horkheimer, ha puesto de manifiesto la importancia de los sistemas de creencias y sugestión en la formación de sociedades, en la crítica de la cultura, la superación de la naturaleza y en la «revalidación» de instituciones, dirá G.S. Kirk (1992), que demuestran la trascendencia y actualidad del problema del mito.

En primer lugar, está aceptado que no existe una sola y específica definición del mito —como se demuestra ante la existencia de los diversos enfoques que han convivido en la contemporaneidad, con T. Adorno y M. Horkheimer, B. Malinowski, J.C. Levi-Strauss, E. Durkheim, L. Strauss o H. Blumenberg, entre los autores más destacados—. En segundo lugar, según Blumenberg (2004: 15), la naturaleza mítica «se presenta bajo dos categorías (...) como *terror* y como *poesía*». Con lo cual, elegir una siempre trae consigo desechar la otra so pena de ofrecer un estudio incompleto. Este libro está centrado en la categoría poética dejando para otra ocasión el estudio del terror, aunque se hagan alusiones a él en algunos de sus capítulos. En la narrativa o el mundo del relato subyace aún la concepción platónica que define el *mythos* como expresión o argumento. Con M. Eliade (1992), se puede afirmar que se trata de una «realidad cultural extremadamente compleja», a veces, asistemática, aunque caracterizada en ocasiones y, no siempre, por (a) su carácter simbólico; (b) su función religiosa, vinculada a la creencia en lo sobrenatural; (c) su naturaleza narrativa vinculada a un origen primordial, de la que resultan relatos protagonizados por héroes y dioses; o (d) su naturaleza metafórica.

Otra parte no menos importante del interés por el mito radica en su influencia e intervención en los movimientos «de conciencia colectiva»; sus consecuencias se dejan sentir en las conductas, en la opinión pública y en los hábitos de las gentes, señalando así la complejidad de la cuestión mítica como un campo de interés creciente no sólo para las humanidades sino para las ciencias sociales. En tercer lugar, lo mítico y por extensión, el mito heroico —como su culmen narrativo ligado a la

figura representativa— es simultáneamente un tipo de creación y un estado-efecto de la creación simbólica humana que se resuelve en las culturas, aunque las trascienda finalmente; en cuarto lugar, y en relación con lo anterior, la función mítica aparece vinculada al cariz pragmático de los lenguajes y al uso de las emociones y aspectos irracionales de la condición humana. De hecho, parte de la operatividad mítica consiste en la «eficacia emocional» de la acción representada. De modo que no hay historia mítica, acontecimiento mítico, líder o héroe mitificado que no haya triunfado —esto es, se haya instalado en la conciencia colectiva, transformando sus creencias, y haya dejado una huella indeleble en las conciencias personales— si no es por su asociación creativa con determinadas emociones.

Una vez asentadas estas asociaciones entre una emoción específica y una acción, un hábito, unos personajes, un paisaje, una situación, un espacio, un tiempo, una melodía, un gesto, etc., el mito opera realizando la acción imaginada: conquistando el espacio de la vida real. También contiene como efecto secundario y poderoso la capacidad de predisponer o no a ejercitar la empatía, incluso ante personajes, situaciones o planteamientos ante los cuales pudo haber un rechazo inicial o repulsión. La hiper explotación emocional de las ficciones audiovisuales —en cine, televisión, pantallas, de cualquier tipo— coincide con la novedosa incidencia de este fenómeno emocional que se despliega ofreciendo razones para la guerra, la elección de un gobernante, el apoyo a una medida social, medidas políticas, la compra de un producto, un acto de solidaridad, de euforia o de venganza, al que, según el tipo de *mímesis*, se le ha llamado propaganda y publicidad. Las narrativas mediáticas y, en concreto, la acción transformadora y mitificante de las narrativas literarias, cinematográficas y televisivas con un manifiesto poder de creación, revisión, difusión y actualización de corrientes míticas —pasiones superiores o inferiores en la jerarquía de razones para actuar individual o colectivamente— constituyen parte del centro de los cambios sociales y culturales.

Cabe decir que esta problemática ha de comprenderse como la revisión de un problema viejo, que se ha actualizado y mul-

tipificado con la estabilización de la acción de la Comunicación Pública sobre la sociedad. De hecho, y según Bidney (1958), el «problema del mito» ha atravesado la historia del pensamiento sobre las representaciones, desde los orígenes de la filosofía occidental, centrandó esa problemática en el ámbito de la Poética y de la Estética, y quizá descuidándolo y alejándolo del lugar donde realmente nació como problema filosófico: la política y la ética, y por extensión, la cultura. Así, el mito es definido vagamente como un concepto de naturaleza contradictoria, por poner en relación la racionalidad sapiencial con las tradiciones, las creencias y la religión.

Además de su cariz paradójico (como presunto revulsivo social o pacificador de las gentes), el mito ha sido enmarcado bien en el ámbito de las narraciones alegóricas, bien en el de las puras representaciones poéticas y artísticas. Tras la Modernidad, el mito adquiere un matiz negativo por considerarse anti-razón con la excepción de G.B. Vico (1985), que recupera el carácter simbólico del sentido del mito, alegando su posible relación con verdades del espíritu humano. Esta recuperación se verá magnificada por la acción del Romanticismo que enfatiza la intensidad y la fuerza de los mitos, como narraciones que revelan los aspectos más trascendentes (y sagrados) de la condición humana. Con el neokantismo, en especial el de Cassirer, el mito empieza a formar parte de la filosofía de la cultura. No obstante, este salto en la percepción del papel que juegan los mitos en la comprensión e identidad de las sociedades y de las personas genera una nueva comprensión del mito empírico-psicológica que acaba por reducir los mitos a estructuras simbólicas y deterministas del espíritu, despojándolos de su carácter trascendente. Paralelamente vendrán las apropiaciones propias de la Etnología y la historia de las religiones primitivas, con Lang, Schmidt, Kopper o Malinowski, con su explicación sobre la función del mito en la validación de instituciones y ritos. En lo que respecta a la influencia de la psicología (metidos de lleno en la postmodernidad) en el análisis de los relatos y narrativas, aparecen los estudios de la teoría psicoanalítica de Jung, y los del criti-

cismo literario de Frye, Bodkin o Wheelwright y sus teorías del viaje del héroe y del arquetipo, como símbolos míticos surgidos de las narrativas. Gran parte de los estudios sobre la relación del mito con los cuentos tradicionales se basan en las aportaciones de este último sector psicologista. Así como han afectado al estudio de la influencia de las narraciones míticas en el llamado «inconsciente colectivo», según N.L. Goodrich.

Por último, la relación del Mito con la Poética audiovisual, las narrativas y otras representaciones mediáticas (analógicas y también digitales, en la primera década del siglo XXI), procedentes de distintas instituciones y medios, se ha visto potenciada por el contexto de la globalización y las operaciones de inter-textualidad narrativa. Con asimilación, transformación y recreación de los géneros clásicos en las narrativas audiovisuales, por ejemplo, se ha renovado el interés por analizar la relación entre las sociedades y sus imágenes. Como espejo de los pueblos y de las culturas, las narrativas míticas no sólo ejercen de espejo sino que alimentan los hábitos, los patrones de pensamiento, valores e ideales que pretenden favorecer: «a universal cultural phenomenon» (Bidney, 1958) o transcultural (Brenes *et al.*, 2017). En esa ola de exaltación de determinadas virtudes o valores en desuso social aparece la figura del héroe. El relato heroico también presenta un recorrido histórico cuyo origen nace en las primeras epopeyas. El mito heroico es así el exponente más vigoroso del mito pues es la expresión suprema del relato que une lo inmanente con lo trascendente. Así, el nivel simbólico del héroe como ejemplo o referente moral para las sociedades encaja en la finalidad principal del mito: la de elevar la condición humana siendo signo de contradicción. Autores como A. Reyes, Mircea Eliade, C.M. Bowra, T. Carlyle, J. Campbell, T.D. Cowden, C. La Fever, S. Viders, G. Dumézil, M. Scheler, P. Grimal, B. Gracián, J. Guitton, G.S. Kirk, W. Jaeger, R. Llul, o A. MacIntyre han trabajado con perspectivas complementarias la definición moral del héroe, su función y necesidad social y, en casos como el de V. Propp, lo han vinculado a la narrativa.

Por ello, hablar de cultura, cuestionarse su validez, analizar sus tendencias, negaciones o proyecciones significa a todas luces entrar de lleno en el problema del mito y plantear o no, en ese contexto, la existencia o ausencia del mito heroico. Según D. Norman, el mito heroico constituiría la expresión existencial de la relación entre el hombre y el mundo, el hombre y la sociedad. Así surge la veneración por las historias míticas y heroicas: como un homenaje a la captación de esa «inefable» relación que establece el hombre en el cosmos, pero también en su territorio y en su comunidad. Desde Hesíodo, hasta N. Frye, E.W. Count, W.K.C. Guthrie o A. Brelich, se ha subrayado el carácter trascendente —valioso, definitivo, eterno— del mito como el relato de los dioses y de los héroes: los trasuntos de esa tensión humana entre lo peor y lo mejor; o simplemente, la ausencia de explicación. Por esto, G.S. Kirk (1992) afirma que «no puede haber una definición común, una teoría monolítica, ninguna respuesta sencilla y deslumbrante a todos los problemas e incertidumbres que plantean los mitos». A propósito del mito heroico, según A. Gelz (2016), «es preferible evitar la reificación del héroe» y, en cambio, «hablar de procesos de heroización».

## Héroe y mitologización

La estructura del libro pretende privilegiar, por un lado, la figura del héroe, como el *testigo* por antonomasia y por su vinculación con el mito y, por otro, analizar algunos de los más destacados procesos de mitificación o *mitologización* actuales. Así, la primera parte se abre con una reflexión global, concebida desde los estudios de Comunicación pública, del profesor John Durham Peters, sobre la figura del testigo y el papel de la vigilancia en la sociedad actual. Seguidamente, se abordan tres aspectos que pueden explicar, desde esa óptica más amplia, la naturaleza heroica y las propiedades que tiene desde una interpretación de las narrativas: su origen, su esplendor y su decadencia. La segunda parte, en cambio, se detiene en analizar

algunos fenómenos de mitologización recurrentes y de interés como, por ejemplo, el Eterno Retorno, la crisis de Europa, la Música en el cine o el monstruo. En cada uno de los trabajos se ha recurrido indistintamente a las narrativas literarias y audiovisuales, mostrando así la amplitud de las artes miméticas. Por esa razón, la obra también presenta una diversidad de voces en los autores invitados, procedentes del campo de la comunicación pública, la literatura, la música y la ficción audiovisual, rasgo que pone de manifiesto el interés convergente del tema así como la complejidad que encierra su tratamiento debido a su naturaleza caleidoscópica.

John D. Peters cuestiona el papel de vigía, como garante de la comunicación en una sociedad en la que todos han asumido, de una forma u otra, el papel de testigo y vigilante, pues «los medios sociales han intensificado los hábitos de vigilar el horizonte en busca de transgresiones y peligros». Además de exponer razones para entender la responsabilidad ligada a la función del testigo, Peters destaca entre otras cosas el papel de los comunicadores como agentes designados para «contemplar los acontecimientos específicos» además de avisar de los peligros que se ciernen sobre la sociedad.

Como inicio al estudio de la figura del héroe, el segundo capítulo, ofrece una revisión sobre el «origen» del héroe, desde tres categorías recurrentes presentes en las narrativas: como nacimiento, como misión y como necesidad. Esta revisión se ve complementada por el tercer capítulo, con la aportación de Andreas Gelz, quien reflexiona sobre la ambigüedad y contradicción del esplendor heroico, concluyendo las razones de su enigma como figura interpretable. Por último, Isabella Leibbrandt analiza una tipología específica de antiheroísmo presente en el mito de Narciso y su relación con la forma literaria que adoptan ciertas narrativas postmodernas que juegan con el lector, retando su libertad en el intercambio textual.

La segunda sección del libro, dedicada a algunas mitologizaciones, empieza con el capítulo quinto, recogiendo un trabajo de José Manuel Losada sobre el mito del Eterno Retorno como un tiempo cíclico, circular, vinculado a la necesidad de cono-

cimiento, cuya presencia ha afectado a todas las culturas. En ese sentido, vuelve de manera específica al mito del monstruo, símbolo cristalizado a través del tiempo, que en el caso estudiado, el cine de J.A. Bayona, presenta unos rasgos más amables y poéticos, según la autora del capítulo seis, Marta Frago. Como ejemplo de la relación de mitificación de una ciudad con un autor que se identifica asimismo con ella, el capítulo siete, a cargo de Antonio Martínez Illán, muestra esta fusión singular entre Joseph Brodsky y la ciudad de San Petersburgo.

Retomando el mito de Ulises, el capítulo octavo, escrito por Isadora García Avis, explica la revisión de su viaje de regreso a casa en una versión postmoderna planteada a través de dos series de televisión, en las que además de la intertextualidad, se advierte un proceso de adaptación que singulariza a cada uno de los productos culturales. Qué sea hoy Europa puede plantearse ya desde la base social denominada como «mentalidad post-heroica», según Münkler. G. Steiner lo expresó con palabras cercanas diciendo que Europa se encuentra en crisis: en la crisis del «ideal sacrificial», la imagen que compartían «los científicos, los investigadores, los artistas» en la línea en que, según Steiner, Husserl identifica a Europa con «la unidad de una vida espiritual y una actividad creativa» de la que ha dependido el progreso occidental. En ese sentido, el capítulo noveno, escrito por María Noguera y Miguel Muñoz, aborda los cambios que avalan la crisis del mito de Europa apoyándose para el análisis en tres directores de cine y cotejando sus obras a partir de los ejes que Steiner identifica con la vida europea. De Europa, pasamos a América, como otro mito consolidado a través de las narrativas audiovisuales. Pablo Castrillo ofrece una panorámica sobre el mito de América, «el excepcionalismo americano», en concreto, de los Estados Unidos, como nación designada a «ser ejemplo para todo el mundo de libertad, convivencia y prosperidad» y que, tras los acontecimientos terroristas, necesita salir de un laberinto, símbolo de la nueva situación. Por último, el libro se cierra con un estudio sobre el *leitmotiv*, como recurso esencial en la creación musical de significado supeditada al mito. A cargo de Juan Urdániz y Pablo

Quiñonero se ofrece una doble perspectiva sobre el tema, la narrativa y la musical, complementarias entre sí, que ponen de manifiesto cómo en las artes audiovisuales (una *mímesis praxeos* aristotélica llevada al ámbito audiovisual) la orquestación de las partes, también de la música, es fundamental para crear la unidad de acción.

## Referencias bibliográficas

- Bidney, D. (1958), en Sebeok, Thomas, A.: *Myth. A symposium*. Bloomington: Indiana University Press.
- Brenes, Carmen Sofia; Cattrysse, P.; McVeigh, Margaret (2017): *Trans-cultural screenwriting. Telling stories for a global world*. Cambridge Scholars Publishing.
- Butler, B. (1979): *The Myth of the Hero*. London: Rider & Company.
- Chase, R. (1949): *Quest for Myth*. Louisiana State University Press.
- Jamme, C. (1999): *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1992): *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- García-Noblejas, J.J. (1982): *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: Eunsa.
- Gelz, A. (2016): Entrevista personal mantenida en julio de 2016 en la ciudad de Münster, Alemania.
- H.A. Murray (ed.) (1960): *Myth and Mythmaking*. George Braziller.
- Halliwell (1998): *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hans Blumenberg (2004): *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder.
- Kirk, G.S. (1992): *La naturaleza de los mitos griegos*. Editorial Labor: Barcelona.
- Ricoeur, P. (1987): *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- Vernant, J.-P. (1994): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Vico, G.B. (1985): *Principios de una ciencia nueva: en torno a la naturaleza común de las naciones* [1744]. Barcelona: Orbis.

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Universidad de Navarra el soporte prestado a esta investigación; a la Facultad de Comunicación, y, en especial, al departamento de Cultura y Comunicación audiovisual, por el apoyo que han brindado a los estudios humanísticos en el área de comunicación. Al profesor John Durham Peters, colega y amigo, por su generosidad y diligencia en la participación en esta obra, así como a los editores de *Rowman & Littlefield* por la solicitud con la que gestionaron la cesión de derechos de autor de la colaboración anglosajona del profesor Peters. También agradezco al profesor Juan Gorostidi la traducción del trabajo de Peters al español. Por último, me gustaría agradecer a todos los colegas del MYHE que de un modo u otro han contribuido al diálogo sobre el mito y el héroe a lo largo de los años; a mis colegas y amigos del Seminario de Estudio Interdisciplinar HUMANUS, por su constante diálogo y apoyo, en especial, a Gabriel de Pablo y a Mónica Codina, por sus correcciones y sugerencias, tan acertadas como enriquecedoras.

Pamplona, 2018.

PRIMERA PARTE  
EL MITO HEROICO



## Como un ladrón en la noche Testimonio y vigilancia

*John Durham Peters*  
Yale University

### La guardia nocturna

En la escena inicial del *Hamlet* de William Shakespeare se produce el cambio de guardia en una garita de centinelas en la cima del real castillo danés en Elsinore. Apenas ha pasado la medianoche y hay un tenso nerviosismo cuando los dos guardianes se encuentran en la oscuridad, en un principio recelosos el uno del otro. Después de que se han reconocido satisfactoriamente, el centinela que va a ser relevado le cuenta a su sustituto que ha tenido una guardia tranquila, sin que se oyera una mosca. Aguardan la llegada de otros centinelas, y de nuevo se produce un asustadizo enfrentamiento cuando estos aparecen, pero su estado de ánimo se relaja cuando todos ellos se identifican como amigos, no como enemigos. Nos enteramos de que el nerviosismo está justificado: esta no es una rutinaria ronda nocturna, sino una importante alerta militar debida al posible ataque de un reino rival. Se nos advierte que ejércitos de lejanos lugares se aproximan en el horizonte y que los centinelas están allí para dar la alarma en caso de necesidad.

Pronto sabremos que ha habido otros augurios y avistamientos desde la atalaya del palacio además de los estrictamente militares. Durante las guardias anteriores los centinelas han informado de que se ha visto en dos ocasiones una aparición que se asemejaba al recién fallecido rey de Dinamarca, el padre de Hamlet. El amigo de Hamlet, Horacio, no les cree, y piensa que el informe no es más que el fruto de una imaginación hiperactiva producida por la tensión de la vigilancia. Pero entonces el espectro se les aparece a los tres. Horacio, temblando,

dice conmocionado: «Por Dios que jamás lo hubiera creído/sin la sensible y patente demostración/de mis propios ojos». Entonces se sientan en la torre, hablando de presagios y portentos históricos y contemplando cómo los astros se desplazan alrededor de la estrella polar, y al final llegan a la conclusión de que el espectro «augura alguna extraña conmoción en nuestro estado». Y el espectro aparece una vez más, y los tres intentan atacarle, pero escapa cuando el gallo canta en la alborada.

La escena inicial, que comenzó a medianoche, pliega el paso del tiempo a lo largo de dos guardias nocturnas. Pero la escena no está únicamente comprimida temporalmente, sino también temáticamente, y presenta las principales cuestiones de la obra: el estado, la guerra, la vigilancia y en especial los dilemas interpretativos que se oponen a Hamlet —al igual que a sus espectadores o lectores. La obra plantea algunos de los interrogantes más importantes sobre dar testimonio de algo: ¿cuánto crédito hay que dar a las palabras de otros acerca de cosas que uno ha visto, oído o experimentado por sí mismo? ¿Cómo interpretar relatos que se crearon en condiciones de coerción y que por tanto corren el riesgo de ser poco fiables o fantásticos? O, en el caso de Hamlet, ¿cómo actuar en medio de vivencias increíbles que no puedes verificar con otras?

Al igual que *Hamlet*, otra tragedia aborda el asesinato, causado por el adulterio, de un padre que envía a sus hijos por el rumbo de la venganza y que también da comienzo con un vigilante nocturno que busca débiles señales en la distancia. El *Agamenón* de Esquilo se inicia con el monólogo de un aburrido *phylax*, un guardián o vigía, en el tejado del palacio de Argos. Como Horacio, se siente muy desdichado y se queja de una triste vigilia que le ha mantenido como a un perro inquieto sobre un lecho empapado de rocío. Ha observado el cielo nocturno durante un año, incapaz de dormir por miedo a pasar por alto la señal que la reina Clitemnestra le ha ordenado detectar. Conoce bien los cuerpos celestes y sus trayectorias y a veces debe cantarse a sí mismo para permanecer despierto; posiblemente su conocimiento del cielo nocturno le ayudará a distinguir si una nueva luz en el horizonte es una estrella ascen-

dente o la señal hecha por un ser humano. Pero súbitamente el momento largamente anhelado llega: a lo lejos ve el *lampados to symbolon* o la columna de fuego que anuncia la caída de Troya. Alegremente despierta de inmediato a la reina para darle las buenas noticias.

En ese momento el coro interviene con una larga y conmovedora oda que narra el truculento origen de la casa de Atreo y luego se dirige a Clitemnestra, quien cuenta al coro que los hombres de Argos han tomado Troya esa misma noche, pero el coro no la cree. Le preguntan cómo lo sabe —¿Lo soñó (*oneiron phantasmát'*) o prestó oídos a un rumor? El coro plantea las típicas dudas acerca de la comunicación a larga distancia: su certeza, pruebas y mecanismos de contacto. «¿Qué clase de mensajero», preguntan, «ha podido llegar con tal celeridad?» Como en Hamlet, las apariciones enigmáticas en el cielo estrellado avistadas por los vigías provocan la incredulidad de aquellos que no las han contemplado con sus propios ojos. Pero Clitemnestra se burla del coro por pensar que ella confiaría en algo tan endeble como un sueño o un rumor: ella posee una prueba mucho más poderosa. Explica que construyó un sistema de señales óptico a base de hogueras desde Troya a Argos que se extiende a través de siete estaciones de transmisión —un magnífico proyecto de obras públicas que es una de las numerosas pruebas de su majestuosa violencia masculina y de su señorío (conocemos, gracias a Tucídides, que los griegos emplearon sistemas semejantes, aunque la versión de Esquilo es sumamente improbable; Aschoff, 1984, I: 19-23). Un mensajero de la avanzadilla de las tropas victoriosas aparece enseguida en escena (en un lapso de tiempo dramáticamente acelerado) y confirma la caída de Troya, como lo hace Agamenón, el distanciado marido de Clitemnestra, acompañado de su amante troyana Casandra (Clitemnestra después les mata a ambos, tal y como las fatales profecías de Casandra habían vaticinado).

Estos testigos presenciales confirman, de forma retroactiva, la confianza de la reina en la señal, pero el coro también estaba en lo cierto al mostrarse escéptico acerca de un sistema de