

Ethel Junco

Diálogos del Amor y la Muerte: La victoria del amor en la filosofía india

*Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.*

—Miguel Hernández

Resumen: *La pandemia y sus primeras consecuencias visibles ponen al hombre ante un tipo de encrucijada que no puede ignorar y que exige opciones de reorientación. El arcano mundo de los relatos originarios de la India pone a disposición su capacidad simbólica para resignificarse en el decurso histórico; a tal efecto, proponemos recurrir al saber virtuoso de la tradición oriental para corroborar su tránsito y su renovación en sede de autor o en boca del pueblo anónimo. Consideraremos aquí una lectura en relación del relato de la reina Savitrî del Mahâbhârata y su transformación en dos tiempos: en visión griega, Alceste de Eurípides y en visión maravillosa, La Bella Durmiente del bosque, según texto de Perrault y de los hermanos Grimm, todo a través del tamiz de la figura de Orfeo.*

Palabras clave: *Savitrî, tradición, amor, muerte, conocimiento*

Abstract: *The pandemic, and its first visible consequences, put man at a kind of crossroads that he cannot ignore and that requires reorientation options. The arcane world of Indian literature makes available its symbolic capacity to re-signify itself in the historical*

course; to this end, we propose to resort to the virtuous knowledge of the oriental tradition to corroborate its passage and its renewal in the author's headquarters or in the mouth of the anonymous people. We will consider here a reading in relation to the story of Queen Savitrî from the Mahâbhârata and its continuity in two times: in Greek vision, Euripides' Alceste and in marvelous vision The Sleeping Beauty of the Forest, according to the text of Perrault and the Brothers Grimm, all through the sieve of the figure of Orpheus.

Keywords: *Savitrî, tradition, love, death, knowledge*

1. Consideraciones

El relato es fuente de conocimiento. La literatura asume desde su origen oral la misión de aglutinar la sabiduría de los pueblos; la poesía, los cuentos populares, las crónicas de viaje se forman con tejidos de experiencias cuyo sentido queda cuajado en símbolos persistentes. En la memoria humana forjan las bases de una educación informal, profunda, sugerente.



De forma efectiva los relatos de la antigüedad se desgranar de mitos cuyo origen, causa y procesos han sido objeto de múltiples estudios religiosos, antropológicos, lingüísticos, estableciendo analogía y diversidad, comparaciones y registros; las posturas teóricas que avalan cada teoría radican en el tipo de hermenéutica en que escuelas y autores se posicionan. La bibliografía es disputada y renovada por los especialistas. Pero todo esto no hace a un lector, ni transforma una conciencia. En cambio, un viejo cuento recordado y repetido aun improvisadamente por la voz nutricia de una abuela a su nieto puede renovar más la perspectiva cultural que cientos de bibliotecas especializadas. Agradecemos la erudición, pero valoramos la experiencia lectora genuina. Algo intangible y sagrado anidará, siempre, en el oyente ingenuo de un cuento remoto.

Consideramos que, así como la literatura no evoluciona en el sentido de cualquier ciencia particular, la experiencia lectora no puede ser programada ni cuantificada. La denominada “comprensión lectora” de las didácticas es una aberración al servicio del mercado. La experiencia lectora, es decir, la conversión de un hombre en lector, es el acto más libre de su educación y así como no puede ser obligado, puede ser encaminado. La senda de los textos de la tradición está abierta para eso.

Los textos, por separados en el tiempo y catalogados por géneros o autores, mantienen una certera inteligencia interna que los libera y los deja crecer, aún lejos de la intención de sus escritores; por razones que los psiquiatras, los neurolingüistas y los mitólogos dan cuenta, los símbolos fundamentales emergen y se imponen. Detrás de ellos es que los textos insisten en nosotros con ideas que debemos plantearnos en algún momento de nuestras vidas; tales *leitmotiv* están igualmente en los cuentos infantiles como en la gran épica y se disimulan en vestiduras inocentes, a fin de seducirnos, capturarnos y envolvernos en su lógica magisterial. El acervo lector, hecho desde la infancia, puede descubrir las huellas y aceptar que esas constantes son irrenunciables a la hora de pensarnos como humanos. Podrá haber oscurecimiento y distracción, pero los símbolos saben esperar e insistir.

A partir de una base señera de la tradición hindú, el texto de Savitrí, veremos dos textos en relación, a saber, la tragedia *Alceste* y *La Bella durmiente del bosque* y enlazaremos con el mito de Orfeo; nos centraremos en el tópico de la condición que permite tanto la posibilidad de diálogo entre espacios, como la eventualidad de cumplimiento del deseo, reflexionando sobre la legitimidad del deseo de sobrepasar los límites reconocibles de la existencia humana. Este material literario promueve un encuentro con estados de la interioridad, dilatando el modo pre-racional de aceptación del mundo.

Buscamos en los textos las palabras de Malinowski (1926, p. 43):

Un mito que garantice la inmortalidad, la eterna juventud o una vida después de la tumba no constituye ninguna reacción intelectual ante un enigma, sino un acto explícito de fe, nacido de la reacción más instintiva y emocional ante la idea más tremenda y obsesiva.

Los mitos refieren a las convicciones que se producen ante un evento, no a sus explicaciones y posibles modificaciones, y exponen acontecimientos inexorables que entrelazan lo divino y lo natural; lo especulativo puede derivar como correlato intelectual para atenuar el conflicto, pero la resolución en términos míticos queda planteada oscuramente.

El ingreso al mundo por la puerta de la tradición ofrece una prefiguración mediada por las voces de la experiencia histórica, que se vuelven en formatos amables para presentarse en la vida personal con el ideal de hacerse fuerte en la vida colectiva. Los detalles de técnicas y recursos que absorben el interés de los teóricos de la literatura no son el principio de validación; los puntos relevantes del cuento radican en su función esclarecedora ante una pedagogía responsable, donde hombre y naturaleza sean comprendidos en integración con un orden sagrado. Aunque los símbolos redentores que la tradición ha vertido en los cuentos se desgastan entrelazados con las civilizaciones, la encrucijada de todo hombre sigue siendo aproximadamente la misma.

2. Savitrî

Savitrî es uno de los numerosos episodios de la gran colección de cantos que constituye el *Mahâbhârata* (3 42.b), la epopeya hindú; si bien estos no se conectan directamente con la acción principal, sirven de ejemplos instructivos para los héroes. En el Libro del Bosque, el sabio Mārkaṇḍeya transmite al rey Yudhiṣṭhira el episodio de la glorificación de la esposa fiel.

La historia explora el alcance de la naturaleza femenina en su carácter de princesa o reina, es decir, en tanto dueña de una autoridad que le permite decidir y modificar el entorno. Señala Olivia Cattedra (2016, pp. 17-18) que:

Este dominio no es gratuito y ha implicado un camino (...) que se instala como un modelo y ejemplo de crecimiento a través de distintas disyuntivas, elecciones, tonos anímicos y desafíos que han debido transitar. Transmisoras de la vida, pues todo lo que vive tiene madre, cada una de sus historias incluye un mensaje, a veces en forma de diálogo, otras veces de forma de metáfora, etc., donde la sabiduría sapiencial encuentra su expresión mediante las literaturas secundarias siempre pedagógicas.

El relato nos habla de la joven que en edad núbil recorrerá los reinos y sus cortes, acompañada de una comitiva, para buscar a quien será su esposo; en el recorrido, pasa por un bosque protegido de la agresión humana, adonde se retiran los sabios y ancianos en busca de purificación viviendo frugalmente en compañía de la naturaleza. Allí encuentra una ermita habitada por Dyumatsena, rey ciego y destronado, su esposa y sus hijos, en penitencia y máxima austeridad; Savitrî ve y se enamora del hijo mayor, Satyavan. Cuando anuncia la elección a su padre, el rey Asvapati, y a su vez este consulta al sabio Nârada, recibe la noticia de que el joven morirá en un año. Savitrî representa la mujer cuya naturaleza superior la hace capaz de elegir esposo entre los pretendientes de las distintas cortes reales; en buen uso de su libertad, como princesa elige al hijo del rey desterrado, como opulenta elige al

hombre de familia pobre, como joven elige al que morirá en breve.

Esa limitación será principio de fortaleza; la joven que ya se ha preparado para la adversidad y la asume decidida. Cuando su padre trata de disuadirla, responderá: “Una doncella escoge solo una vez y nunca quebranta su fidelidad” (*Mahabharata*, 278.25).

A partir de ahí, asume la nueva vida en el bosque, honrando a la familia del esposo y compartiendo la subsistencia de sacrificio con el joven; hasta tres días antes de la fecha fatal, en que se retira en preparación a orar y ayunar. Mediante la oración mantiene la pureza del alma y anticipa las condiciones para dialogar satisfactoriamente con la divinidad, demostrando humildad del corazón. A su vez, la oración funciona como principio de iluminación. Savitrî, cuyo nombre es homenaje a la diosa del fuego y de la palabra, también opera como divinidad en tanto será fuerza del retorno a la vida, a través de la mediación de su palabra luminosa y purificada.

Llegado el momento funesto, en medio del bosque y apoyado en el regazo de la esposa, Satyavan muere. Savitrî queda frente al rey de la muerte, el dios Yama, al que ha obligado a asistir en persona, ya que sus acólitos no son dignos de llevarse al esposo.

Se inicia un diálogo en tres entradas; en cada una el dios muestra gran respeto ante la esposa que reclama con decoro.

Savitrî dejó el cadáver de su marido, y Yama le sacó el alma y se marchó con ella, pero no había andado mucho trecho, cuando oyó tras de sí pasos sobre las hojas secas, y al volverse vio a Savitrî y le dijo con paternal acento:

- Savitrî, hija mía, ¿por qué me sigues? Este es el destino de todos los mortales. Savitrî respondió:

-No te sigo a ti, padre mío, sino que también es el destino de la mujer ir donde su amor la lleva. Y la ley eterna no separa al amante esposo de la fiel esposa. (*Mahabharata*, 281.15-20)

El dios advierte que las razones son inútiles: ante la exigencia de que entregue el cadáver y de

que no lo siga al mundo de los muertos, Savitrî argumenta con certeza y con ingenio:

1. Es el destino de la mujer ir donde su amor la lleva.
2. El alma del esposo es la de la esposa y, por ende, deben estar juntas.
3. La esposa solo puede ir donde va su marido, en la vida y en la muerte, al cielo o al infierno.

En definitiva, según perspectiva de la joven, la ley eterna no tiene la fuerza de separar esposos fieles. Como contrapartida, el dios de la muerte se compadece de la esposa y concede tres dones sucesivos, causados por la admirable tenacidad del amor:

1. La restitución de la vista al suegro ciego y, con ella, su dicha.
2. La restitución del poder real y las riquezas.
3. La certeza de que su descendencia no se interrumpirá.

Con el tercer don, devuelve el alma de Satyavan y la felicidad de Savitrî. El planteo de la joven responde a un giro retórico: “que no se quiebre la regia estirpe de mi suegro y que su reino hereden los hijos de Satyavan” (*Mahabharata*, 281.40). El dios de la muerte otorga el último don con una sonrisa, como la de quien se sabe vencido, al tiempo que se rinde ante el poderío del amor.

Lo femenino evoca la fuerza del alma que redime; interesa observar que no se trata de una energía dialéctica que requiere confrontación y luego abolición, sino una potencia que supera e integra para extraer lo mejor del dios (Brodbeck, 2013, p. 528). La mujer actúa primero con preparación, podando y limpiando la esencia con la que intermediará ante el obstáculo; luego y sin dejar de depurar su naturaleza por medio de la ascesis, obra con paciencia. Savitrî expone que la posesión a través de la materia –cuerpo, bienes, riquezas– es efímera y solo conduce a la pérdida de lo poseído. Por eso, para pedir la vida, se despoja primero de todo lo que no es vida, de los tesoros que atan al mundo.

La forma de la fidelidad que tributa a su esposo se muestra como perseverancia ante el principal opositor, el dios de la muerte. Y tal es

su estrategia que el dios debe compadecerse aun teniendo claros los principios que representa y lo inviolable de su misión.

En Savitrî el conocimiento y la convicción no están medidos por emociones. Primero, como joven enamorada es poseedora de un pre-conocimiento del fin, como un estado de conciencia superior; ella es la portadora del secreto a voces de la muerte de su esposo, pero, nunca lo expone. Podríamos conjeturar que guardar para sí el presagio de la muerte equivaldría a poner en duda su efectividad, su real incidencia en el centro del amor. En otros términos, preguntar cuál es su victoria.

La presciencia de la muerte le sirve para llegar purificada y contrarrestarla con virtud; el sacrificio, correlato de la vida elegida por la familia del esposo como rechazo mundano y camino ascensional, le da la fuerza espiritual para responder a la muerte con convicción. La argumentación no es femenina, si por eso se entiende emocional o subjetiva, sino autorizada en principios cósmicos irrefutables, justamente para los dueños de las leyes: Savitrî pide cambiar el destino porque los ancestros, ciegos y desterrados, deben recuperar lo que es justo y porque los descendientes, inocentes y herederos de padres virtuosos, deben reinar por generaciones. La conducta y el lenguaje de la joven se estructuran sobre el motivo dramático de la salvación (Weiss, 1985, p. 231).

Todos los sacrificios de la joven devienen en cualidades para dialogar con el dios y persuadirlo. En este sentido, el final conciliatorio no muestra el éxito de la pretensión humana, sino mucho más: enseña la rectificación del orden cósmico por obra de otra fuerza equivalente, la de la vida. El amor actúa como última palabra, como corrección de lo quebrado, esperanza de que su operación seguirá por encima del alcance de nuestro poco entendimiento.

3. *Alcestis*

En el año 438 a. C. Eurípides presentó una tetralogía formada por *Las Cretenses*, *Alcmeón en Psófis*, *Télefo* y *Alcestis*; solo conservamos la última obra que ocupa el cuarto lugar propio del drama satírico en el conjunto trágico, lo cual explica que tenga menos ahondamiento en el

carácter de los personajes y su conflicto no se resuelva de modo funesto. Sin embargo, la pieza no trata de un tema menor y, de hecho, enlaza con dos nociones fundamentales del episodio de Savitrî, a saber, la esposa modélica que por medio de un leal matrimonio cumple con el esposo y con su familia y el rescate del esposo del mundo de los muertos, que enlaza con el viaje del héroe al más allá, de raigambre órfica. Dentro del conjunto de modelos femeninos griegos, y en consecuencia latinos, Alcestis engrosa la lista encabezada por Penélope, Laodamia, Evadne, que se contraponen a la actitud censurable de mujeres como Helena, Clitemnestra y Erifile; el elemento de contraste en la actitud hacia los esposos.

La obra muestra el resultado feliz de una transacción con los dioses, que permiten que suceda lo extraordinario; la excusa de los intermediarios (Apolo-Heracles) es la admiración ante un comportamiento femenino que excede lo común, pero la estrategia señala un rasgo de ingenio que toma por sorpresa al contrincante. El mundo griego acepta la inevitabilidad de la muerte, como claramente indican mitos como el de Sísifo, castigado por escapar con engaño de la muerte, o Asclepio, fulminado por Zeus al devolver la vida a un muerto. No obstante, la inclinación a huir de la determinación contraponiendo habilidades de tipo racional está presente en las mismas elaboraciones míticas; el caso típico es Prometeo ante Zeus.

La fuente de Eurípides procede de una leyenda de Tesalia, centro del culto a Démeter y a su hija Perséfone, que regresaba a la vida en coincidencia con la estación de cosecha. De ese modo, nos pone en contexto asociado a las deidades de la tierra, de la fecundidad y de la protección de la vida. La historia de Alcestis pertenece a los temas de la desaparición de las divinidades de la fertilidad y de los intentos de rescate, al modo del rapto de Perséfone por Hades y el tema de Orfeo y Euridice, entre los principales (Kirk, 1970, p. 203).

La obra recrea la historia de la única hija de Pelias, el tío de Jasón, que no participó del asesinato de su padre y que está casada con Admeto siendo una esposa ejemplar. Pero este ha cometido un acto impio, olvidando un sacrificio debido a la diosa Ártemis, y será castigado

con la muerte; no obstante, cuando llega su hora, Apolo, que ha sido huésped en su casa y le tiene gran estima, negocia con la Muerte y le concede el don de que otra persona tome su lugar y él siga vivo. Entonces, nadie aparece para reemplazarlo, ni siquiera sus padres lo que se espera como intercambio natural; en el culmen de la situación, su esposa se ofrece a morir por él. La pieza comienza con este escenario en el día de la muerte de Alcestis, y se ordena en tres momentos principales, los preparativos para el tránsito (purificación de la víctima, súplicas ante los dioses por sus hijos), las despedidas de esposo e hijos (condición de la esposa hacia Admeto) y el funeral (con la llegada inesperada del huésped, Heracles).

La despedida del esposo es dramática y un tanto paradójica, pues se lamenta de lo que él mismo está provocando. En esa situación evoca el símil de Orfeo, como recurso retórico, pero inoperante:

Y si tuviese la lengua y el canto de Orfeo, para conmovier con mis canciones a la hija de Deméter o a su esposo y poder sacarte del Hades, descendería allí y ni el perro de Plutón, ni Caronte sobre el remo, conductor de almas, podrían retenerme, antes de volver a llevar tu vida hacia la luz. (vv. 355-362)

En ese contexto, la mujer expone una condición centrada en el cuidado de la descendencia y pide al esposo que no le dé una madrastra a sus hijos, porque así debilitaría su estirpe.

Luego del tránsito, los servidores organizan el funeral, durante el cual Heracles llega de camino a Tracia en cumplimiento de sus trabajos; es recibido con toda hospitalidad, sin que Admeto le revele que la casa está en duelo por la pérdida de su mujer. Ignorando la causa de la tristeza, Heracles come y bebe copiosamente en las habitaciones separadas que le han asignado, hasta que es informado de la verdad por un servidor. El héroe reacciona inmediatamente a favor de la nobleza de ese matrimonio; así como Admeto lo ha recibido con los honores del huésped, Alcestis ha dado ejemplo de comportamiento superior. De inmediato, decide intervenir ante el destino para franquear el límite de la muerte:

Tengo que salvar a la mujer que acaba de morir e instalar de nuevo a Alcestis en esta casa y dar a Admeto una prueba de mi agradecimiento. Me voy a ir a acechar a la reina de los muertos, de negra túnica, a la Muerte. Creo que la encontraré cerca de la tumba bebiendo sangre de sus víctimas. Y si, lanzándome desde mi escondrijo, consigo atraparla y la rodeo con mis brazos, nadie conseguirá arrebatarle sus costados doloridos, hasta que me entregue a esta mujer. (vv. 835-850)

Heracles va al Hades, engaña a la Muerte y recupera a Alcestis, devolviéndola al núcleo de su hogar: “Muchas son las formas de lo divino y muchas cosas inesperadamente concluyen los dioses. Lo esperado se cumplió y de lo inesperado un dios halló salida. Así se ha resuelto esta tragedia” (vv. 1160-final).

El análisis de la crítica moderna queda disconforme con *Alcestis* en tanto no responde a paradigmas lógicos: no se sabe nada del amor especial de la esposa, no se justifica la cobardía del esposo, no se profundiza en la psicología de los personajes (Kitto, 1966, p. 311; Lesky, 1968, p. 394); en comparación con las grandes tragedias, faltan los temperamentos heroicos y la posición ante el destino que los hace grandes. Desde el inicio del relato, el dios Apolo sintetiza la acción anticipando que la Muerte será engañada dos veces; sin embargo, es justamente en esos puntos en donde se puede encontrar el reflejo paradigmático de grandes tópicos.

Aun dentro del tratamiento ligero que impone la estructura del drama satírico, el motivo del viaje entre mundos y el retorno de la muerte se debe a la virtud de la protagonista; queda en claro la abnegación de la esposa y madre, que afirma con los hechos la convicción de que el amor supera a la destrucción. Este amor de continuidad vital tiene una potencialidad fecunda y es propio del vínculo matrimonial, por eso no pueden ser los padres de Admeto quienes se sacrifiquen por él.

El primer gran motivo diferencial con el modelo hindú es que, en principio, el esposo no destaca en virtud; en el prólogo, Apolo cuenta el relato previo hasta el momento actual acerca del olvido de Admeto hacia la diosa Ártemis, motivo

por el que será castigado. En segundo lugar, el acto mismo de aceptar con plena conciencia el sacrificio de la esposa y luego lamentarse de la separación carga de ironía la escena. Sin embargo, Admeto adquiere la virtud al final como lo demuestra Heracles en la prueba a que lo somete; cuando el héroe rescata a Alcestis de la muerte, la entrega cubierta en casa del esposo, haciéndola pasar por otra mujer y le pide que la conserve; pero Admeto rechaza la idea de reemplazar a Alcestis:

Heracles: -¿Cómo? ¿No te casarás? ¿Mantendrás viudo tu lecho?

Admeto: -No habrá mujer que vaya a dormir a mi lado.

Heracles: -¿Esperas causar algún provecho a la muerta?

Admeto: -Donde quiera que esté, mi deber es honrarla (...)

Heracles: -Te alabo por el amor fiel hacia tu esposa.

Admeto: ¡Muera yo si la traiciono, aunque ella esté muerta! (vv. 1089-1096)

El ocultamiento de la mujer, que reaparece igual pero velada, remeda la semilla que sale de la tierra paulatinamente hasta manifestarse plena. La misma esencia se oculta para volver fortalecida y ofrecer la continuidad de la vida.

Por segunda vez, la expresión de una virtud desmedida confirma la razón para saltar el precepto de la muerte; así como Alcestis amó fielmente, a su muerte, Admeto hará lo mismo. En este caso es Heracles, y no un dios de la muerte, quien se compadece ante los humanos, aunque se había afirmado que la necesidad no es accesible a los ruegos ni a los sacrificios: “A tu resolución tajante [la de *Anánke*, la Necesidad] imposible es oponer reverencia alguna” (vv. 980-981).

En la obra las notas de la esencia femenina se confirman ligando el amor con la devoción, no solo en beneficio del esposo sino también de la stirpe. El pensamiento de los hijos es la preocupación de la mujer que va a perder la vida. A su vez, la bondad de Alcestis está reflejada en su belleza visible, cumpliéndose así la unidad metafísica belleza-virtud.

Ante esta manifestación, se contraponen la Muerte como Moira que debe ser respetada en su voluntad o bien, satisfecha con el intercambio de

la víctima (Otto, 1976, p. 221). En el conflicto, no hay espacio para la súplica efectiva; el recurso debe ser el ingenio, lo que nos ubica en sede griega. Sin embargo, no corresponde a los hombres ejercerlo, sino a los dioses.

Vemos una analogía en esta dirección con el texto de Savitrî; ella maneja el fuego con que rodea el cadáver del esposo para que no entren los acólitos de la Muerte hasta que llegue el dios Yama, quien es dueño del fuego como símbolo de inmortalidad. De modo semejante, Heracles cumple la función de un dios de los muertos, ya que ha pasado por el fuego y, por ende, lo domina. Recordamos que el héroe había sido sometido a la pira en el Monte Etra para purificar su desmesura; luego de su catarsis, se convierte en una divinidad que asciende al Olimpo y que puede ir y venir del Hades. En la tragedia de Eurípides y, según señala Apolo en el prólogo, ya está predicho que Heracles transitará los mundos y logrará el rescate de la mujer, ofrenda de vida.

4. *La Bella Durmiente del bosque*

En la obra de *Alceste* se presenta una serie de motivos compartidos por el cuento folklórico o popular, tales como el enfrentamiento con la muerte por parte de un joven, el hecho de que su salvación dependa de otro que muera en su lugar, el ofrecimiento de la esposa y la presencia sobrenatural que devuelve la vida (Carmignani, 2016, p. 30). Recuperamos este tipo de narraciones a través del cuento de hadas o maravilloso europeo, fijado y compilado en los siglos XVII y XVIII.

Tomaremos para esta lectura la conocida historia de *La Bella Durmiente del Bosque* a partir de las dos versiones que la popularizan, la de Charles Perrault, publicada en 1697, en *Histoires et contes du temps passé avec des moralités, ou Contes de ma Mère l'Oye* y la de Jacob y Wilhelm Grimm publicada entre 1812 y 1815 en los *Kinder und Hausmärchen*.

En este modelo de cuentos los protagonistas son humanos y el mundo sobrenatural aparece asociado a la magia y representado por seres como brujas, hadas, ogros, duendes. Los elementos sobrenaturales se hacen presentes para poner a prueba la virtud y, si resulta satisfactoria,

premiarla de una forma duradera. Los cuentos retoman episodios, recursos narrativos y motivos heredados de los mitos conservando su potencial interpretativo. En este formato el ingenio y la magia son subsidiarios porque cuando no interviene la idea humana, lo hace la irrupción sobrenatural; ambas funcionan interviniendo el curso natural de las leyes cósmicas e imponiendo otra legalidad.

En *La Bella Durmiente del bosque*, ha nacido la hija de los reyes, trayendo gran felicidad a los padres y al reino. El cuento inicia con los preparativos para la fiesta de bautismo; invitan a las hadas, para dotar a la niña con los mejores dones. En medio de la fiesta irrumpe un hada que no ha sido invitada, no por mala intención sino por una omisión desafortunada; el hada, ofendida, amenaza por lo bajo vengarse sobre la niña y es escuchada por un hada más joven. Cuando cada una de las hadas pasa a entregar su regalo a la recién nacida, todas otorgan belleza, bondad, gracia, talento. Al llegar el momento del hada ofendida, pronuncia su maldición: “Al llegarle el turno a la vieja hada, dijo, sacudiendo la cabeza más por despecho que por su vejez, que la Princesa se atravesaría la mano con un huso y a consecuencia moriría” (Perrault, 2010, p. 100). Todos quedan aterrados. Pero el hada más joven interviene y, aunque no puede eliminar el mal, usa su poder sobre el destino para aminorarlo:

—Tranquilizaos, Rey y Reina, vuestra hija no morirá; es verdad que no tengo suficiente poder para deshacer por completo lo que ha hecho mi vieja compañera. La Princesa se atravesará la mano con un huso; pero, en vez de morir, caerá solo en un profundo sueño, que durará cien años, al cabo de los cuales vendrá a despertarla el hijo de un rey. (Perrault, 2010, p. 100)

El motivo del enojo es un error involuntario, pero irremediable. El rey ordena eliminar los husos del reino como gesto del poder temporal sobre lo atemporal, aunque al cumplir los quince años, se cumplirá la predicción.

El hada mala es la dueña del destino de la princesa, la Moira-Parca que da y limita la vida (Harf-Lancner, 1984, p. 9); el hada buena cambia

muerte por sueño para dilatar el cumplimiento y hacer una trampa al designio, mientras llega el tiempo del príncipe. El espacio del sueño equivale a la instancia órfica intermedia del descenso en espera de ser recuperada. No solo la princesa debe descender, sino el príncipe prepararse para ir a buscarla; las dos condiciones de la iniciación deben cumplirse para que el reino de la muerte autorice. Es decir, que el espacio del sueño es benéfico para todos, pues en él se hacen los méritos, los sacrificios que habilitan para despertar a la vida nueva. Deben transcurrir cien años para que el bosque que rodea el castillo se abra generosamente para recibir al indicado; el bosque cerrado bloquea la luz del sol al castillo, el paso del príncipe abrirá las zarzas para la entrada del amanecer.

En *La Bella Durmiente del bosque* la premisa del amor liberador cambia de género; la dama es pasiva y receptora de la acción masculina, quien se hace agente de la hazaña de la salvación. A su vez, el interventor en el destino no es la mujer, como Savitrí, ni un héroe, como Hércules, sino un representante del mundo sobrenatural intermedio, un hada menor, pero dotada para influir en la fortuna. Igualmente, la eficacia no está en sus poderes, sino en la premisa de virtud, belleza-bondad, que la niña trae consigo y que responde a la estirpe real.

La Muerte, en este caso el hada del destino, tiene el porte inflexible de la Eris mitológica, como sombra que acecha toda felicidad. Es inflexible y se goza en su trabajo, como la Muerte en Alcestris, y sospecha que hay fuerzas a su alrededor complotando para reducirla; así, el ingenio o la magia, alternativas de burla, ya que no de triunfo sobre su voluntad de fin. La Muerte sostiene el cumplimiento del destino, y solo se la puede posponer, no eliminar. Sin embargo, la virtud opera como mérito suficiente para dilatarla:

Habían transcurrido ya los cien años, y había llegado el día en el que la Bella Durmiente tenía que despertar. Cuando el hijo del rey se aproximó al seto de espinas, no había más que grandes y hermosas flores que se hacían a un lado por sí mismas y le dejaban pasar indemne. Cuando hubo pasado, se volvieron a transformar en seto. (Grimm, I, 1985, p. 279)

Las vidas virtuosas deben mantenerse en acción en pro de la vida buena; así en este relato, la princesa debe despertar para irradiar su belleza-bien.

Un aspecto sobre la estirpe; Savitrí salva de la ceguera y el destierro al rey, restituyéndolo a su poder legítimo; Alcestris ocupa el lugar que su suegro no fue capaz de asumir y honra la descendencia al evitar que su esposo muera; la princesa encarna el principio de restauración de las heridas del mundo. En los cuentos folklóricos se reitera el motivo del rey herido (recordemos la leyenda de Perceval) que sufre un mal de causas morales y que debe expurgar con ayuda de un alma pura; la función del héroe sin culpa personal es cargar en sí las heridas del cuerpo social, representado en forma excelsa por el rey, y asumir su catarsis; así el sueño, los cien años de suspensión de la vida para los reyes, sus habitantes y toda la naturaleza entorno. La princesa se pincha con el huso, herida no culpable, y cae en un profundo sueño, saliendo del mundo a purgar. Mientras tanto el mundo espera “enterrado”, porque está en su seno.

En dirección contraria, el camino ascensional es puesto en marcha por el llamado de la princesa al príncipe, desde el reino intermedio del sueño-muerte. El príncipe actúa como Savitrí, como Heracles, como Orfeo, decididos a recuperar al amado/a y sin temor a la dimensión que encaran:

Pasados muchos años llegó un príncipe al país y oyó como un anciano hablaba del seto de espinas y decía que detrás debía haber un palacio en el cual la maravillosa hija del rey, llamada la Bella Durmiente, dormía desde hacía cien años y con ella dormían también el rey y la reina y toda la corte. Él sabía también por su abuelo que habían venido muchos hijos de reyes y habían quedado allí prendidos y habían tenido un triste final. A esto dijo el joven: -No tengo miedo, yo quiero entrar y ver a la Bella Durmiente. (Grimm, I, 1985, p. 278)

El elemento que inspira para entrar en el bosque-Hades es una belleza no vista, pero intuitiva y que se presenta como lo que completará la carencia del héroe; la princesa la posee por origen y la conserva sin mella (Reale, 2004, p. 38):

En la joven se cumplieron todos los dones de las hadas, pues era bella, discreta, cordial y comprensiva (...) todo el mundo que la veía la quería (...)

Allí yacía ella, y era tan hermosa, que no pudo apartar la mirada, se inclinó y le dio un beso. (Grimm, I, 1985, pp. 277-279)

El final es conocido: beso/aliento de vida, reconocimiento de las partes, despertar de los reyes y del castillo y fiesta de renacimiento con el mal abatido.

5. Las constantes del mito órfico

En los relatos tradicionales es habitual el motivo de la prueba o condición como forma iniciática y de preparación del héroe para la vida ulterior. Las pruebas están expuestas para muchos, pero pocos pueden sobrellevarlas y salir airoso, de acuerdo con su naturaleza y con su capacidad de superación. Pocos resultarán héroes o heroínas y serán guías de su grupo. Este motivo mítico actúa como tipo narrativo (Bernabé, 2011, p. 245).

La condición en su grado máximo queda expresada en forma paradigmática en el mito de Orfeo y Eurídice. Orfeo desciende al reino de Hades y Perséfone, conteniendo las fuerzas infernales con su música, en busca de su amada; los dioses le conceden la posibilidad de liberarla, pero le imponen una condición (no girar la cabeza para verla salir) que no puede cumplir. En las fronteras entre mundos se debaten las energías humanas y divinas, el deseo y la ley.

Orfeo es un personaje intrincado. En torno a su figura se agrupan nociones de la religión popular, de los cultos agrarios y de la primera filosofía presocrática. Su don musical lo capacita para dominar a las fieras y seducir a los demás seres. Su talante lo ubica como líder de una religión misteriosa, con capacidades chamánicas. Su nombre penetra en la cultura occidental como base de la teoría de la preexistencia y transigración del alma. Tanto a nivel natural como sobrenatural Orfeo sintetiza un movimiento del ser, que, para lograr su plenitud, debe descender

al mundo inferior y ascender al orden de la vida, cumplir *catábasis* y *anábasis*.

La seducción del efecto musical le permite atravesar los *inferii*, y una vez allí, la magnitud de su amor por Eurídice conmueve a los dioses inapelables. Lo que tiene de grandioso y extraordinario, sin embargo, queda opacado por su duda humana: temiendo un engaño, desconfía y mira hacia atrás. El quiebre de la condición no es arrogancia sino debilidad. En el conflicto entre dioses, Hades es superior y pone las normas. Orfeo, desconsolado, queda con su dolor como fuente del canto. El arte salvará evocando la nostalgia de la amada.

Aunque el mito prioriza el límite y la debilidad que se impone aunque se busque resistencia, sin embargo, también confirma la idea de renacimiento tal como se recupera en el cuento folklórico. El relato que funciona como hipotexto (Genette, 1989) narra el proceso del alma en su trabajo por liberarse, con las dudas y contramarchas. El amor sostiene ese proceso, porque pone la meta. Pero, si el alma de Eurídice permanece en las sombras, Orfeo no puede ascender, porque son una unidad. La pérdida de Eurídice implica la caída de Orfeo, porque la mujer representa su alma-luz. El esfuerzo debe estar en la ascensión, no en mirar atrás, es decir, no en retroceder. Se puede errar en el transcurso porque la existencia es falible, pero siempre se terminará superando el estado anterior de conciencia. Eurídice confronta al héroe consigo mismo. Por ende, si el resultado es el aprendizaje, la victoria es humana. Los dioses no pueden aprender.

La enseñanza del mito de Orfeo y Eurídice afirma que existe una posibilidad de recuperación de la unidad inicial. A su vez, deja en claro que el riesgo de separación y pérdida está presente sobre toda apariencia de unidad, amenazando la permanencia del estado; en cualquier momento se puede presentar un desafío, una condición insalvable y faltar la fortaleza.

En las narraciones recorridas está activa la dupla vida-muerte en relación enfrentada, antagonistas de fuerza dispar, pero de resistencia equivalente. De los antagonistas, uno es humano, el otro, divino y entran en relación al mediar una prueba. Uno está sometido a las leyes del otro que es superior, anterior, universal. Uno pide flexibilidad, el otro es inexorable por definición.

Sin embargo, el elemento menor y subordinado, es decir, humano, es desobediente y pretende saltarse las normas, aunque con razones únicas y trascendentes. Para demostrar sus buenos motivos, da muestras de virtud y ejemplaridad y así salva mediante el amor. Tal es la calidad de su índole que recibe ayudas sobrenaturales, aun de las fuerzas antagónicas. Como a Orfeo lo asiste la música de su lira, a los protagonistas vistos los asiste la persuasión y la convicción, la certeza en las acciones, la heroicidad en la función que asumen. Amor entonces es la fuerza de conservación del universo que cura y sostiene aun después de haber pasado.

6. Puntos de llegada

Los textos comentados comparten una red de símbolos en la frontera vida-muerte bajo el impulso del amor humano. Sus protagonistas viven una experiencia irremediable, con conocimiento anticipado de ella, pero no se abandonan en su devenir sino que la enfrentan con otro saber consistente; así son capaces de transformar lo fatal en una visión.

Los relatos se enmarcan entre las fuerzas de lo insondable, con sus capacidades extraordinarias, y la rebeldía humana ante la fragilidad, bajo la forma de constantes cósmicas y sus equivalentes psicológicos básicos: *thánatos* y *eros*.

El tópico central no radica en la inevitabilidad de la muerte y su forma de vencerla, sino en que la muerte irrumpa en el centro del amor, es decir, de la vida en ciernes, generando un escándalo. En esa circunstancia, la muerte pone en duda su función lógica en el ciclo vital y debe ajustarse, respetuosamente; no se comporta como una justiciera que compensa culpa y castigo, sino que tiene que sopesar virtud y perdón.

Los elementos en común que permiten un diálogo de textos, sobrevolando sus diversos contextos, pero también unificando lo que de universal tienen, se sostienen en una tríada: destino-amor-virtud.

- a. El destino, manifestado en la ley natural y sobrenatural que debe cumplirse a través de la muerte.
- b. El amor, como energía que contrarresta las fuerzas del destino, también con manifestación natural pero con alcance sobrenatural. El amor expresa el impulso vital, la permanencia en el estado, la tenacidad en el cumplimiento: la vida quiere seguir.
En estos textos de naturaleza mítica, la noción de amor refiere a una “esencia cohesiva, lúcida, comprensiva, impersonal, de la vida, llevada a la conciencia” (Cattedra, 2016, p. 19) que ofrece la posibilidad de comprender.
- c. La virtud, punto de contacto entre el destino y el amor, manifestada como purificación preparatoria y como sacrificio ulterior.

Como aspectos subordinados a la tríada, constan:

- a. La situación límite que lleva al descenso, punto más profundo de crisis, pero a su vez principio de salida.
- b. La fusión de las fronteras vida-muerte; los protagonistas van de una a otra con naturalidad.
- c. La compasión de los dioses, que señala la atención puesta en la virtud humana.
- d. La duplicidad aparente de los amantes; su conflicto es la separación y su intención la re-unión.
- e. Los progenitores y la descendencia; unos facilitan la formación del héroe y otros accederán gracias a él a los beneficios de la ejemplaridad.
- f. El mundo social en espera y en dependencia del buen resultado de la acción heroica.

La observación de las constantes lleva a reconocer que, en el plano existencial, la muerte nunca se lleva al “otro”, sino que rompe una unidad que reclama su re-unión; en el plano metafísico, la ley eterna, que se instala en el hombre como memoria de la muerte, es el eje de la relación con la divinidad. Entre el respeto y la desobediencia se inscribe la acción humana; los textos se ocupan de su justificación. Las peculiaridades de cada tradición señalan el valor

arquetípico del relato original, abriendo sendas de sentido para la actualidad.

En situación presente, cuando la vida, siempre frágil, se percibe altamente vulnerada, las experiencias de sufrimiento no pueden quedar desarticuladas. Si el escenario posmoderno, fundamentalmente individualista, ha llevado a “privatizar” las vivencias, la experiencia colectiva de la pandemia pone en común dos variables: el dolor y el aprendizaje. Entre ellas hay una capacidad, también privatizada, el *amor sui*, que está en potencia de abrirse como comprensión, es decir, modo de abarcar al otro y a lo otro. Aunque el mundo de la razón tecnológica intente respuestas, aunque los sistemas ideológicos ensayen discursos, se manifiesta un movimiento más profundo que invoca alternativas fuera de la lógica convencional.

Los textos leídos reivindican el amor como gesto de creación-recreación del mundo. De la más remota y señera tradición nos llega la luz para avanzar.

Referencias

- Bernabé, A. (2011). *Platón y el orfismo. Diálogo entre religión y filosofía*. Abada.
- Brodbeck, S. (2013). The Story of Sāvitrī in the *Mahābhārata*: a Lineal Interpretation [La historia de Sāvitrī en el *Mahābhārata*]. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 23(4), 527–549. <http://www.jstor.org/stable/43307676>
- Carmignani, M. (2016). El mito de Alceste: variantes e interpretaciones desde Homero a la Antigüedad tardía. *Revista Paranoá*, 16, 29-41.
- Cattedra, O. (2016). *La sombra de la diosa: diosas, apsarás y princesas*. Frijón.
- Eurípides (1991). *Alceste*. En *Tragedias I* (Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Trad.). Gredos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Grimm J. y W. (1985). *Cuentos de niños y del hogar, I, II, III* (María Antonia Seijo Castroviejo, Trad.). Anaya.
- Harf-Lancner, L. (1984). *Les fées au Moyen Age* [Las hadas en la Edad Media]. Slatkine.
- Kirk G.S (1970). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Paidós.
- Kitto, H.D. (1966). *Greek Tragedy, A Literary Study* [Tragedia griega, un estudio literario]. Methuen & Co.
- Lesky, A. (1968). *Historia de la literatura griega*. Gredos.
- Malinowski B. (1926). *Myth in Primitive Psychology*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Murray, G. (1949). *Eurípides y su tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Otto, W. (1976). *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. EUDEBA.
- Perrault, Ch. (1968). *Contes de ma mère l'Oye* [Cuentos de Mamá Ganso]. La Bibliothèque électronique du Québec. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Perrault-contes.pdf>
- Perrault, Ch. (2010). *Cuentos* (Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, Trad.). Anaya.
- Reale, G. (2004). *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Herder.
- Van Buitenen, J. A. B. (Trad.) (1978). *The Mahabharata* [El Mahabharata]. University of Chicago Press.
- Weiss, B. (1985). Mediations in the Myth of Sāvitrī [Mediaciones en el mito de Sāvitrī]. *Journal of the American Academy of Religion*, 53(2), 259-270. <http://www.jstor.org/stable/1464922>

Ethel Junco (ejunco@up.edu.mx) Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Doctora en Letras por la Universidad del Salvador, ambas de Argentina, y Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España. Profesora categorizada Nivel D con énfasis en investigación por la Universidad Panamericana e Investigadora Nivel I del Sistema Nacional de Investigadores, Conacyt, México. Profesora e investigadora del Instituto de Humanidades de la Universidad Panamericana, Campus Aguascalientes, México, donde es Jefe de Academia de Historia de la Cultura y Hombre y Mundo Contemporáneo. Su área de estudio es la hermenéutica de la tradición en sede clásica y sus investigaciones versan sobre la relectura de mitos griegos en la cultura literaria europea e hispanoamericana.

