

DIANAS Y AMAZONAS: PERVIVENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL MITO EN LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Dianas and Amazons: Survival and Transformation of the Myth in the Argentinean Contemporary Poetry

DRA. JIMENA NÉSPOLO
UBA – CONICET
jimenespolo@gmail.com

Resumen: el culto a Diana/Artemisa puede rastrearse a lo largo de las épocas en heteróclitas fuentes. El estudio de este mito, donde la virginidad fecundable y la maternidad se mantienen en suspenso, permite trazar perspicaces proyecciones sobre el trasfondo doctrinal del judeo-cristianismo y su singular reapropiación por parte del barroco americano. En esta presentación, se abordarán algunos textos del siglo XX, como *Árbol de Diana* (1962) de Alejandra Pizarnik, *Danzante de doble máscara* (1985) y *Eroica* (1988) de Diana Bellessi, a fin de observar la particular modulación que adquiere el mito ginecocrático de Diana, la cazadora, en la escena poética argentina.

Palabras clave: mitología, poesía argentina, ginecocracia, barroco

Abstract: The cult to Diana/Artemis can be tracked along time from heteroclite sources. The study of this myth, in which fecundable virginity and maternity remain suspended, allow us to trace projections about the doctrinal background of the Jewish Christianity and its peculiar appropriation from the American baroque. In this presentation, in order to observe the particular modulation that the myth of Diana, the hunter, acquire in the Argentinean poetic scene, some 20th. century texts are studied, like Alejandra Pizarnik's *Árbol de Diana* (1962) and Diana Bellessi's *Danzante de doble máscara* (1985) and *Eroica* (1988).

Keywords: Mythology, Argentinean Poetry, Gynecocracy, Baroque

Uno de los primeros pensadores que realizó un estudio global del mito fue Friedrich Creuzer, en su obra *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (publicada entre los años 1810 y 1812). Según Creuzer, la humanidad en las primitivas fases de su desarrollo habría utilizado el lenguaje simbólico conformado por palabras y, fundamentalmente, por imágenes. La fusión entre imagen y palabra es lo que Creuzer definió como símbolo, al subsumirse el universo físico y el universo moral de un modo unitario. Mientras discute con las concepciones religiosas e históricas del pensamiento ilustrado del siglo XVIII, Creuzer propone que los antiguos sacerdotes habían recurrido al símbolo no para engañar al pueblo —como creía Voltaire—, sino para instruir a las multitudes, paralizadas ante el temor frente a la naturaleza y lo inexplicable, mediante una serie de enseñanzas dispuestas bajo la forma de la revelación: “Estas lecciones eran de carácter sensible, y por ello eran apropiadas a sus necesidades. Se dirigían básicamente a los ojos, por el más sencillo y breve de todos los caminos del aprendizaje” (Creuzer, 1825: 8). Creía que estos primitivos sacerdotes de la humanidad habían sido los brahmanes de la India, de donde derivaban todas las religiones del Occidente europeo. Aunque su teoría luego cayera en descrédito, por distintas vías su noción del símbolo, en tanto resultante de una visión animista del mundo arraigada en la imagen y la figura, capaz de expresar una idea de manera grácil, eficaz y precisa, seguiría siendo productiva para muchos pensadores, entre ellos —posiblemente— el cubano José Lezama Lima. El pensamiento del mitólogo Creuzer parece hermanarse con la racionalidad poética del barroco americano de Lezama, que postula al símbolo como la “crisálida de la mariposa mítica” hecha de relatos y palabras.

“Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura”: con este epígrafe de José Lezama Lima se abre el poemario de Diana Bellessi, *Danzante de doble máscara* (1985), quizá uno de sus libros más logrados o de más honda influencia —junto con *Eroica* (1988)— en la poesía argentina contemporánea. Es que la noción de “imago” acuñada por Lezama en *La expresión americana* (1957) permite reconstruir la red compleja de imágenes, símbolos y enlaces culturales que desde la Conquista hasta nuestros días conforman quizá esa visión de mundo capaz de revelar cierto sentido de identidad o pertenencia al continente.

“¿Qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos?” (1977: 213) se comienza preguntando José Lezama Lima, en “Mitos y cansancio clásico”, el primer ensayo que abre *La expresión americana*, para de inmediato tentar una respuesta: el *mythos* es el principio originario; sin embargo, además provee una interpretación que no sólo revela una visión histórico-religiosa sino también poética que se manifiesta a partir de la imago o imagen. En tal sentido, “[u]n mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo”. Y dice más: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama Lima, 1977: 218).

Desde la entrada triunfal —a fines del siglo XIX, con Henrich Wölfflin— de la noción de barroco en el arte, el término ha transitado distintos matices y clivajes: de ser un arte de la decadencia y la contrarreforma, claramente contrapuesto al arte clásico renacentista caracterizado por la forma cerrada y simétrica, pasó a convertirse en la segunda mitad del siglo XX en el “caballito de batalla” de los defensores de un arte emergente en tiempos de transformaciones. Así, mientras Benedetto Croce, en *Storia dell'eta barocca in Italia* (1957), postulaba que el barroco era esencialmente un arte de la Contrarreforma, dispuesto a ocultar el verdadero espíritu de la época de la Ilustración, con su fe en el progreso y la razón; José Antonio Maravall, en *La cultura del Barroco* (1975), lo definía básicamente como el emergente cultural de una sociedad en crisis, circunscripto en un período (del siglo XVI hasta finales del XVII) y caracterizado por una honda transformación económica de la sociedad feudal hacia formas incipientes precapitalistas, con el surgimiento de la sociedad de masas, el crecimiento de las ciudades y la progresiva conformación de una opinión pública como grupo de presión al orden monárquico. Por su parte, Eugenio D'Ors (1944) postuló la existencia de una temporalidad cíclica del arte barroco, una constante que aparece transformada en diferentes momentos históricos. Frente a esta concepción circular, Severo Sarduy en sus polémicos ensayos —“Barroco y neobarroco” (1972), “Barroco” (1974) y “Nueva inestabilidad” (1987)— exploró primeramente el término desde teorías postestructuralistas y del psicoanálisis lacaniano para afinar luego la pluma en caracterizaciones de tipo programáticas: “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información— el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (1999: 1401). Si la concepción circular de D'Ors presentaba lo barroco como simple oposición a lo clásico, pensar en términos de elipse (figura observada como característica del barroco de Góngora) le permite a Sarduy esbozar la idea de que bajo este paradigma no existe un centro, sino que todo, lo clásico y su subversión, se dan al mismo tiempo y en un mismo lugar. Así es como puede postular la permanencia del concepto en nuestra época, proponiéndolo como categoría válida para el análisis de la literatura y de las artes en general, uniendo a escritores de lo más disímiles: Lezama Lima, pero también Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal o Julio Cortázar conformarían así una misma modulación (neo)barroca.

Es que la proliferación de estudios realizados sobre el barroco ha terminado por producir líneas antagónicas de reflexión que, finalmente, amenazan con anularse entre sí en una teoría que subsume toda práctica artística.¹ Lejos de abundar en esta línea, me interesa detenerme en el análisis de la operatoria del mito ginococrático en algunas poéticas argentinas que acaso se pensaron dentro de esta estética. Como señala Alicia Genovese en un ensayo pionero, *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* (1998) —dedicado a analizar las obras de las poetas Diana Bellessi, Irene Gruss, María del Carmen

¹ Véase Deleuze, Gilles (1989), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós.

Colombo, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg—, la poesía producida por mujeres emerge en la década de los 80 dentro de un sistema diferenciado en grupos y estéticas (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo) que, más allá de las singularidades, obliteran la conflictividad de género. Por tanto, en estas poéticas Genovese advierte la existencia de una “segunda voz” que se hace transparente en el momento en que enfrenta el obstáculo impuesto por la circulación del discurso masculino, sea como enunciado social o literario: “Leer una literatura escrita por mujeres requiere leer una articulación doble, esto implica considerar textos literarios con sus especificidades poéticas y, al mismo tiempo, una producción diferenciada, irradiada por su filiación de género” (Genovese, 1998: 15). Se trata, en efecto, de la búsqueda de un sujeto poético nuevo donde “lo femenino se conforma como enunciación” (Monteleone, 2009: 12) a partir de otra visión de mundo, otro deseo soberano y otra genealogía. La existencia de esta “doble voz” se alzaría, pues, con visos de ritualidad sobre una genealogía netamente femenina que tendrá quizá como musa tutelar, sombría, negada, y cada vez más mítica, la figura de Alejandra Pizarnik. En su ensayo *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2004), María Negroni grafica esta filiación de un modo ejemplar: “Como casi todas las poetisas de mi generación, comencé a leer a Alejandra Pizarnik después de su muerte. Para mí, ella fue (sigue siendo) una escritora, es decir un enigma generoso” (2004: 11).

Robert Graves sostiene la tesis —En *La diosa blanca* (1948)— de que el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad de la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía. Ese lenguaje habría sido corrompido al final del período minoico cuando invasores procedentes del Asia Central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remixaron los mitos a tono con ciertos cambios sociales. Luego, con los primeros filósofos griegos que se opusieron firmemente a la poesía mágica porque amenazaba el orden lógico, se elaboró un lenguaje poético racional (clásico) lanzado al mundo y faro desde entonces. En esta línea, hay quienes aseguran incluso que todas las mitologías antiguas refieren que en el inicio del mundo hubo un enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino: la Luna y el Sol, la Tierra y el Cielo, el Agua y el Fuego; mientras que la mujer estaría relacionada con la noche y el reino de lo nocturno, al hombre le correspondería el día y el régimen diurno.² Relatos, historias orales y leyendas de los más diversos pueblos habrían de repetir que en el comienzo del mundo hubo un enfrentamiento entre dos modos de pensar lo viviente: ¿Debía gobernar la mujer: el mundo del sentimiento y la religiosidad? ¿O el hombre: el mundo de la racionalidad y la

² “Llegamos a la conclusión de que el principio femenino, como expresión válida de la unidad y santidad de la vida, llevaba perdido más de 4.000 años. Dicho principio, se expresa en la historia mitológica como “la diosa”, y en la historia cultural aparece en los valores otorgados a la espontaneidad, el sentimiento, el instinto y la intuición. Hoy en día no hay, formalmente hablando, dimensión femenina alguna de lo divino en la mitología judía y cristiana; nuestra cultura está articulada en torno a la imagen de un dios masculino que se sitúa más allá de la creación y que la ordena desde el exterior, en vez de estar en el interior de la misma, como los estuvieron las diosas madres antes que él” (Baring, 2005: 13).

fuerza? Sin duda, a ese trasfondo mítico es al que alude Octavio Paz, cuando en 1962 presenta al poemario de Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, con las siguientes palabras:

El árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta [...] los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. (1990: 199)

En *Eroica* (1988), de Diana Bellessi, esa exploración que indaga la figura de un sujeto femenino no unificado ni jerárquico, diseminado en la erótica anómala de la gimnasia lésbica, que escapa en la proliferación de la sensualidad de lo táctil a la “ley del padre”, funda una utopía de habla donde las voces subalternas se reúnen en la ilusión de un eco originario que vuelva a hacerlas circular, que las convoque, las repita, mientras aspira a volverse parte de ese coro. “Madrenoches que estás/ en los infiernos/ te busco te abandono” (356), leemos en *Eroica*: “Madreperla/ Cenital/ el ojo/ cortado por la trampa” (375). El crítico Jorge Monteleone señala que *Eroica* representa un momento crítico de la poesía de Bellessi, un momento en que la materia poética se vuelve auto-reflexiva, la forma estalla en la ocupación del espacio de la página, el sujeto se vuelve inestable y móvil, ajeno a las seguridades de la anécdota o aventurado en el enigma de la imagen: el lenguaje y el tacto se interceptan mutuamente en una épica del *eros* feminizado. Hay por tanto, en el contexto de la poesía escrita por mujeres durante la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa, una preocupación central anclada en lo femenino como espacio de enunciación:

[U]n redescubrimiento de la materia y una epifanía de lo concreto; una exploración del pasado y la historia a partir de los vínculos familiares, una adhesión a la lengua en la palabra maternal, una apelación a la memoria como fundación de la especie y no como nostalgia, una experimentación verbal muchas veces radicalizada, porque en ello va la autonomía de un decir, la inscripción de un deseo divergente de los patrones patriarcales o de las oposiciones cristalizadas de género. (Monteleone, 2009: 12-13)

En ese contexto, la poesía de Diana Bellessi se vuelve un referente insoslayable y *Eroica* amenaza con alcanzar “el valor de un manifiesto por la eficaz resolución lírica de sus planteos” (Monteleone, 2009: 13). Es que el círculo nietzscheano del eterno retorno del mito, que en Lezama se particulariza en una reposición americana del barroco, en la poética de Bellessi es retomado desde una perspectiva de género que trama un escenario bélico donde la feminidad urde alianzas (ancladas en la palabra y la traducción)³, mientras lo latino y lo

³ La poeta y ensayista Diana Bellessi, decide a fines de la década de los 80 hacer un balance histórico-político de la escritura y el pensamiento de las mujeres, balance con el cual sentará las

europeo se trenzan en un baile caníbal hecho de dobleces y mascaradas. Así, al primer poema que abre *Danzante de doble máscara* (1985), como postulación de lo sagrado en la animalidad y la caza (“Hierofanía”), se suceden piezas organizadas en torno a sujetos (la Amazona, Waganagaedzi —el gran andante—, Ulrico)⁴ que tras ser presentados serán los actantes del drama de las páginas finales (en el apartado “Textos para una ópera de cámara”). El libro, variado en cuanto a lo formal y a los tiempos y espacios referidos, parece no obstante estar atravesado por el conflicto del choque de culturas, tanto el ocasionado en la conquista como el que se traduce en un presente de la escritura mestizo (en “Coda”) como “vasija de arcilla americana” (224), “único territorio no colonizado” (Bellessi, 2009: 223). Es que esa tensión entre la pluralidad del doblez de esta “danzante de espantosa máscara”⁵ (223) a la vez que alude sin duda a un doble origen, el americano y el inmigrante —representado por el alemán que acompañó a don Pedro de Mendoza en busca de El Dorado y ese joven gran andante, personaje de la mitología toba—,⁶ se resignifica en la figura de la Amazona en un complejo juego de espejos andróginos.

Afirma Creuzer que la diosa de la Noche, virgen sagitaria, era portadora de la luz en las tinieblas, pero renacía como hermana del Día y se unía a él en tanto su contrario. Se observa así que la tradición de Homero, que habría de prevalecer sobre todas las demás versiones del mito y de fijar definitivamente su fisonomía, asocia estrechamente el mito de Diana al mito de Apolo. Por su parte, en el poemario de Bellessi, la Amazona y Waganagaedzi responden sin

bases de un modo de pensar y de hacer poesía que encontrará sus ecos y derivaciones en la década de los 90, en una serie de pequeños escritos que serán recopilados por la editorial Feminaria en *Lo propio y lo ajeno* (1996). Véase Mallol, Anahí (2013), “Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: poetas y traductoras”, *Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. 25, 26 y 27 de septiembre de 2013, La Plata, Argentina.

⁴ En referencia a Ulrico Schmidl, de quien pertenece el epígrafe “Por entre toda la tierra no hicimos otra cosa que guerrear” [Viaje a España y las Yndias, 1534-1553]. Véase en: Bellessi, Diana (2009), *Tener lo que se tiene*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 251. La obra de Ulrico Schmidl, soldado bávaro que participó en la expedición de Pedro de Mendoza y describe los pormenores de la primera fundación de Buenos Aires, es el primer libro escrito sobre el Río de la Plata y se publicó por primera vez en 1567 en una colección de viajes, en dos volúmenes, editada en Frankfurt por Sigmund Feyerabend y Simon Hüter.

⁵ Robert Graves caracteriza del siguiente modo a “la diosa blanca”: “La Diosa es una mujer bella y esbelta con nariz ganchuda, rostro cadavérico, labios rojos como bayas de fresno, ojos pasmosamente azules y larga cabellera rubia; se transforma súbitamente en cerda, yegua, perra, zorra, burra, comadreja, serpiente, lechuza, loba, tigresa, sirena o bruja repugnante. Sus nombres y títulos son innumerables. En los relatos de fantasmas aparece con frecuencia con el nombre de “La Dama Blanca”, y en las antiguas religiones, desde las Islas Británicas hasta el Cáucaso, como la “Diosa Blanca”. No recuerdo poeta auténtico alguno, desde Homero en adelante, que no haya registrado independientemente su experiencia de ella. Se podría decir que la prueba de la visión de un poeta es la exactitud de su descripción de la Diosa Blanca y de la isla en la que gobierna. El motivo de que los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca —cuando se escribe o se lee un verdadero poema—, es que un verdadero poema es necesariamente una invocación de la Diosa Blanca, o Musa, la Madre de Toda Vida, el antiguo poder del terror y la lujuria, la araña o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte” (Graves, 2014: 87).

⁶ Los tobas (también llamados qom) son una etnia que habita el Chaco central, al noreste de Argentina.

duda a este origen gemelar del sujeto poético. El texto confunde con deliberación episodios históricos con otros, simbólicos, para lograr una resignificación oblicua: al encuentro feérico entre Irala⁷ y la Amazona sucede la fundación de Asunción y el nombramiento de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.⁸ Irala, que representa al aventurero liberal, se opone al conquistador Alvar Núñez, de pensamiento conservador, respetuoso y ejecutor implacable del poder real. El rito de Ava-Porú,⁹ por el cual el personaje de la Amazona devora a su adversario Irala en un trance de amor y muerte, fagocitando simbólicamente a Europa, invita también a leerse en trama con esta serie mítica que al fin redunda en espejo autoral: el culto a Diana/Artemis como constructo que hace dialogar el mito amazónico con la tradición poética argentina y americana.

Y aquí es donde la poética de Bellessi se coloca bajo la sombra (inexistente) del *Árbol de Diana*, para desoír esas imágenes pizarnikianas que incansablemente ha fatigado la crítica al referirse a esta poética bajo la tutela de “la pequeña viajera” (217), “la hermosa autómatas” (209), o “la pequeña muerta” (211) “que ama al viento” (204). Se trata, en efecto, de esa cosificación atrofiada de una poética vuelta moneda, que Tamara Kemszain ha resumido de un modo sencillo, en pocos versos, en *La novela de la poesía* (2012): “ahora Alejandra diría debajo/ no estoy yo/ y está bien que así sea/ para que la política se despeje de sus sombras” (384).

Hay, por tanto, una zona más densa y oscura de la feminidad, que se hace veladamente presente —si se me permite el oxímoron— en *Árbol de Diana*, y que estalla en *La condesa sangrienta* (1966) —obra tardía de Pizarnik—. Una zona que roza el horror y que Octavio Paz, en el prólogo anteriormente citado, grafica en la descripción de escenas feroces de un mito que “alude a sacrificios por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada nueva luna para estimular la reproducción de imágenes en la boca de la profetisa” (Pizarnik, 1990: 199).

El culto a Diana/Artemis puede rastrearse a lo largo de las épocas en muy distintas y heteróclitas fuentes, que se presentan como las verdaderas “aguas de lo oscuro” de donde ha bebido la poesía femenina argentina contemporánea. Así, sabemos que la tradición transmitida por Homero subraya la fisonomía virginal de la diosa, hija de Zeus y de Leto, nacida en Delfos al igual que Apolo, su hermano gemelo; y que según la fuente egipcia referida por

⁷ Domingo Matínez de Irala (Guipuzcoa, 1509–Asunción del Paraguay, 1556) fue un conquistador y colonizador español que en 1535 es enrolado en la expedición de Pedro de Mendoza, quien fuera el primer adelantado del Río de la Plata, para participar al año siguiente en la primera fundación de Buenos Aires.

⁸ Álvar Núñez Cabeza de Vaca (Jerez de la Frontera, 1488–Sevilla, 1558) fue un conquistador español, el primero en atisbar las cataratas del Iguazú.

⁹ Una nota al pie en el poemario, refiere que “Ava” significa “persona”. De igual modo, en las páginas finales, se agregan una serie de notas aclaratorias sobre los vocablos guaraníes y tobas rescatados. Asimismo, se menciona la leyenda de la “Tierra sin Mal” o “Ivimarae’í”, una aldea igualitaria, basada en la solidaridad y la ayuda mutua entre todos sus componentes, “unidos por el sobre abrazo del trabajo en común, la música y la danza”. Esta estrella, asegura la poeta, es la que ha guiado la inmigración a América y que ha signado su suerte: “También los inmigrantes pobres vinieron o fueron acarreados desde Europa hace cien años, oteaban el mar hacia la costa, buscando la tierra prometida, la Tierra sin Mal, el Nuevo Mundo, la América” (Bellessi, 2009: 310).

Esquilo, Artemis era hija de Zeus y de Démeter, hermana de Perséfone, y fue raptada por Hades (Plutón). Este fondo mítico sobre la naturaleza de la diosa, en la que la virginidad fecundable y la maternidad se mantienen en suspenso, ha sido luego explorado por Karl Kerényi (1950, 1952) y permite trazar perspicaces proyecciones sobre el basamento doctrinal del judeo-cristianismo, ansiosamente interesado en purgar el Mal enarbolando el culto mariano. Es que el mismo Friedrich Creuzer ha descrito la evolución dialéctica del mito artemisiano: la Artemis Letoide sería simplemente la reaparición de Ilitia, diosa de la noche fecunda y de los nacimientos, y como tal, habría asistido a Leto cuando ésta, tras un largo camino, encontró refugio en Delos y dio a luz a dos gemelos divinos. Según la tradición de Homero, Artemis ve la luz antes que su hermano Apolo y, puesto que las divinidades nacen completamente formadas, luego ayuda a Leto en el parto de aquél.

Puede observarse así, en la ideología textual que atraviesa la serie Pizarnik-Paz-Bellessi-Kamenzain y tantas más la presencia fulgurante del mito. Robert Graves (1968), por ejemplo, afirmaba por esos años que la reflexión sobre la mitología griega comenzaba con una comprensión cabal del sistema matriarcal totémico que prevalecía en Europa antes de la llegada de los invasores patriarcales provenientes del Este y el Norte. Toda Europa neolítica, a juzgar por los artefactos y los mitos sobrevivientes, poseía —aseguraba Graves— un sistema de ideas notablemente homogéneo, basado en la adoración de la Diosa Madre, múltiples nombres por los que era también conocida y adorada en Libia y Siria. A la Gran Diosa se la consideraba inmortal, omnipotente, y en el pensamiento religioso no existía el concepto de paternidad. Tenía amantes por placer, no para proporcionar un padre a sus hijos. Los hombres temían, adoraban y obedecían a la matriarca; el hogar que ella atendía era su primitivo centro social y la maternidad su misterio principal. Una vez que se reconoció la importancia del coito para la fertilidad, la posición del hombre mejoró —dejándose de atribuir a los vientos o a los ríos la preñez de las mujeres—. La Ninfa o Reina tribal elegía un amante anual entre los jóvenes que la rodeaban para sacrificarlo a mitad del invierno; de ese modo se aseguraba con la sangre la fertilidad de las cosechas y de los rebaños.

¿A qué otro mito pueden aludir las palabras de Paz sino a este culto de la diosa Madre encarnado en el “árbol de diana”? ¿No es esto “sumergido”, “lo originario sin causalidad, antítesis o logos” a lo que se refiere Lezama cuando alude —como citábamos antes— a las “maternales aguas de lo oscuro”? Es que allí donde los estudios de género ven supercherías, la racionalidad estética de los poetas insufla imagos y eleva catedrales. En el *Diccionario de los estudios de género y feminismos* (2007) no existe la entrada “Matriarcado” y, sin embargo, hasta bien avanzado el siglo XX la reflexión de los mitólogos aseguraba que esa era la organización originaria de todo Occidente.

El Matriarcado (*Das Mutterrecht*, 1861), de Johann Jakob Bachofen, fue una obra tan monumental como incomprendida en su momento de publicación. Sólo comienza a ser revalorizada recién a partir de que Federico Engels acude a ella para confirmar el carácter histórico de la familia. Si

Creuzer¹⁰ había reconocido el desarrollo de todas las religiones a partir de un enfrentamiento entre la religión de los pastores y la de los agricultores, Bachofen se propuso estudiar cada mito en el cabal contexto que constituye su sistema ideológico, un sistema singular de cada era y de cada civilización, observando también que los mitos poseen una gran inercia que permite explicar no sólo los principios de la cultura que los crea, sino también los restos residuales de las civilizaciones anteriores. Bachofen distinguirá cuatro fases de la historia de la humanidad. En un principio la humanidad se encontraba en un estadio de la civilización conocido como “hetairismo”, en el que los hombres dominaban a las mujeres por la fuerza; como reacción a esta situación las mujeres respondieron violentamente haciéndose guerreras y creando la civilización “amazónica”, en la que el hombre pasa a ocupar un lugar secundario; a este sometimiento por la fuerza o capricho se sucede la institución matrimonial y la agricultura fundadas en el derecho materno que se conoce con el nombre de “ginococracia”, basado en el predominio de los valores de lo femenino (la afectividad, la religiosidad, la cultura) y los lazos de sangre por vía materna. No obstante, al parecer, ese sistema no era lo suficientemente estable —explicaba Bachofen—, ya que no permitía que las energías de la Civilización llegaran a su máxima expresión. Fue por eso necesario el advenimiento del patriarcado, basado en los valores masculinos que permitieron el desarrollo de la Racionalidad del Derecho civil frente al Derecho natural matriarcal y la concreción de la idea de Estado. Los mitos conservarían así el recuerdo de este enfrentamiento entre dos tipos de racionalidades, como la pre-helénica y la helénica en el caso griego, cuyo desarrollo puede observarse —afirma el autor de *El Matriarcado*— como pauta común de toda la humanidad. Así, el tránsito del matriarcado al patriarcado habría tenido lugar en un principio en Grecia, mediante la introducción de la religión apolínea, pero sólo habría quedado realmente consolidado en Roma, a través del establecimiento del Derecho y de la noción de Estado.

Según Pierre Klossowski (1980), basta con remitirse a tal obra capital de Bachofen para reconocer, en esta fase exagerada y última de la ginococracia

¹⁰ La obra de Creuzer suscitó polémica al ser tempranamente atacada desde dos perspectivas distintas: la historicista y la filológica, entre los años 1825 y 1829; no obstante así, tampoco las reflexiones estructuralistas erigidas a mitad del siglo siguiente lograron superarla del todo. Por su parte, Karl Ottfried Müller en sus *Prolegomena zu einer Wissenschaftlichen Mythologie* (1825) establece una postura netamente anti-comparatista, al abordar los mitos griegos a partir de su localización espacio-temporal y de su vinculación específica con determinados acontecimientos históricos. La utilización sistemática de la cronología y de la geografía por parte de Müller, como criterios básicos de la historiografía científica, se acopló de manera palmaria con el positivismo naciente haciendo que su teoría se impusiera en la Alemania del siglo XIX por sobre la de Creuzer, considerada romántica. Christian August Lobeck, por su parte, en su *Aglaophamus, sive de theologiae myticae graecorum causis* (1829), sostuvo que el estudio científico no es posible sin contar con una sólida base histórico-filológica, demostrando cómo la ausencia de criterios cronológicos firmes le había hecho incurrir a Creuzer en generalizaciones diversas a la luz del querido neoplatonismo. Confundiendo método de estudio con objeto, Lobeck y Müller sentaron las bases del método histórico-filológico de estudio del mito, desarrollado luego por Ulrich von Wilamowitz, Otto Kern y Martin P. Nilson, quienes conformaron la escuela predominante en la historiografía alemana. Véase: Linares García, María del Mar (1987), “Introducción”, en Bachofen, Johann Jakob, *El Matriarcado*. Madrid, Akal, pp. 5-13.

que constituía el fenómeno amazoniano, los vínculos orgánicos entre el culto de la Luna y el prototipo de la virgen esquiva y armada, elaborado conforme al modo de vida de las Amazonas. A partir de ahí, según concluye el pensador francés, la imagen de la diosa experimentó un gran desarrollo: en Creta pronto iba a confundirse con *Britomartis*, la *dulcis virgo*, diosa de las montañas, venerada por los cazadores y los pescadores, con el nombre de *Dictima* (de δίκτυς: “red”), una de las denominaciones más frecuentes de Artemis. Así, la extendida adoración de la hermana gemela de Apolo¹¹ da crédito a la tradición retomada por Calímaco, según la cual las Amazonas habrían importado y fecundado su culto en Éfeso mismo. Por tanto, la Artemis de Éfeso, cuyo culto estaba aún floreciente en la época de San Pablo, representa en los últimos tiempos del paganismo la síntesis final de todos los rasgos atribuidos a esta extraña divinidad femenina que recorre todos los mitos: divinidad virgenmadre, nutricia y bestial, de múltiples pechos, que reúne en sí misma todas las fuerzas oscuras y radiantes, caracterizada por su sonrisa de madona coronada, el gesto hierático de sus manos y un culto de carácter orgiástico.

Numerosas obras de la estética contemporánea podrían leerse bajo la misma sombra de este “árbol de Diana”, porque —como dijo Alejandra Pizarnik—: “Más allá de cualquier zona prohibida hay un espejo para nuestra triste transparencia”. Así tramó Pierre Klossowski *El baño de Diana* (1980), en un denso tejido mítico, que involucra erudición, mitología y lirismo: una puesta en suspenso de las certezas y un buceo en el inconsciente colectivo. Así también alza su voz la Amazona de Diana Bellessi, en *Danzante de doble máscara* (1985), elaborando una compleja red de imágenes, símbolos y enlaces culturales para urdir un personaje que reúna esa tensión entre lo propio originario y la tradición europea. Se trata, en efecto, de la misma búsqueda que cifra el devenir del poemario *El eco de mi madre* (2010) de Tamara Kamenszain o la asunción de una fraternidad de género en *Blues del amasijo* (1985) y *La familia china* (1989) de María del Carmen Colombo. El autor de *Paradiso* (1966) llamó a esta modelización propia de la cultura como el “arte de la conquista”. No obstante, los viejos eruditos que hemos explorado en estas páginas una y otra vez nos recuerdan que la mariposa mítica siempre habrá de vestirse de nuevas crisálidas, porque es en esa reversión donde se cifra su vuelo.

A modo de conclusión

En *La era neobarroca* (1989), Omar Calabrese analiza la postmodernidad como una época dominada básicamente por el signo cultural barroco, capaz de poner en juego un gran número de elementos de un modo abarcable y frágil, dentro de un conglomerado de imágenes, ideas y teorías que el sujeto coteja como patrimonio universal bajo el arbitrio irresoluto de la tecnocracia capitalista. Oxímoron, metáfora, elipsis, metonimia, y en un nivel estructural mayor —ya que ponen en juego un relato— parodia y alegoría, serían las figuras características del barroco que la posmodernidad, en un flujo de liquidez y masificación, pondría a funcionar dentro de la sociedad del espectáculo.

¹¹ En este sentido, señaló Charles Picard que “*Apollon et Artemis, d’autres divinités du monde ancien ont dû, certes, à l’époque romaine surtout, obtenir un prestige très étendu*” (1922: xvi).

Sin embargo, sabemos que en un tiempo cifrado por el caos, toda lente es también un interrogante, un corset o un camino. Sea que asumamos la posmodernidad bajo el signo del *kitsch* o del barroco, conviene recordar que un incansable estudioso de los mitos como fue Mircea Eliade observó que también el siglo XX se regía por las “estructuras míticas de las imágenes y de los comportamientos impuestos a las colectividades de los mass-media” (192), originando un “proceso inconsciente de proyección y de identificación” en el que el lector participaba de un modo vívido de la trama. Es decir, es sólo rastreando ese patrón de comportamiento “heroico” del sujeto contemporáneo en la cadena que va de la creación a la recepción de la obra, sea este el mito de Superman o el mito del artista moderno —a lo Rimbaud o Van Gogh—, que la serie de pruebas iniciáticas atravesadas legitiman su postulación de excepcionalidad.

A la luz de estas teorizaciones, en estas páginas se han analizado distintas voces emblemáticas de la poesía argentina contemporánea, con la sospecha constante de que el mito ginococrático de la *dulcis virgo*, reversión de la “diosa blanca” o la Artemis Letoide, que en la época de San Pablo encarnaba la síntesis pagana de todos los rasgos atribuidos a lo femenino —divinidad virgen-madre, nutricia y bestial, de múltiples pechos, capaz de reunir todas las fuerzas oscuras y radiantes en su sonrisa de madona coronada, en un culto de carácter orgiástico— se actualiza en una producción local diferenciada, a mediados de los ochenta y principios de los noventa. Ello irradia una filiación de género altamente efectiva y anclada —al decir de Robert Graves— en la figuración mítica del lenguaje poético.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (1998), *El erotismo*. Barcelona, José J. Oañeta Editor.
- AGAMBEN, Giorgio (2008), *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-textos.
- AUERBACH, Erich (1993), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BACHOFEN, Johann Jakob (1987), *El Matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid, Akal.
- BARING, Anne - Cashford, Jules (2005), *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid, Ediciones Siruela.
- BENEDETTO CROCE (1957), *Storia dell'eta barocca in Italia*. Roma, Lazerda.
- BELLESSI, Diana (2009), *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Monteleone, Jorge (pról.), Scarabelli, Sonia y García Helder, Daniel (eds). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- CALABRESE, Omar (1989), *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- CALASSO, Roberto (2002), *La literatura y los dioses*. Barcelona, Anagrama.
- COLOMBO, María del Carmen (1998), *Blues del amasijo y otros poemas*. Buenos Aires, Alicia Gallego Editora.

- _____ (1999), *La familia china*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- CREUZER, Friedrich (1825), *Religions de l'Antiquité. Considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. París, D.Guigniaut.
- D'ORS, Eugenio (1944), *Lo barroco*. Madrid, Aguilar.
- DELEUZE, Gilles (1989), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós
- GENOVESE, Alicia (1998), *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos.
- GRAVES, Robert (2014 [1955]), *Los mitos griegos*. Buenos Aires, Ariel.
- _____ (2014 [1948]), *La diosa blanca*. Madrid, Alizanza.
- KAMENSZAIN, Tamara (2012), *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Foffani, Enrique (pról.), Kesselman, Violeta (ed.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- KERÉNYI, Karl (1950), *Mite e misteri*. Roma, Einaudi.
- _____ (1952), *La mythologie des grecs. Histoire des dieux et de l'humanité*. París, Payot.
- KERÉNYI, Karl y JUNG, Carl Gustav (2004), *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid, Editorial Siruela.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1995), *Nietzsche y el círculo vicioso*. La Plata, Altamira.
- _____ (1980), *El baño de Diana*. Madrid, Tecnos.
- KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*. París, Gallimard.
- _____ (1983), *Histoires d'amour*. París, Denoël.
- LEZAMA LIMA, José (1988), *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MARAVALL, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco*. Madrid, Ariel.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- PICARD, Charles (1922), *Éphèse et Claros. Recherches sur les sactuares et les cultes de L'Ionie du nord*. Thèse pour le Doctorat. Faculté des Lettres de l'Université de Paris. DOI: <<http://dx.doi.org/10.2307/625317>>.
- PIZARNIK, Alejandra, (1990), *Obras completas. Poesía y prosa*. Buenos Aires, Corregidor.
- SARDUY, Severo (1999), *Obras completas*, vol. II. París, Archivos.
- VV. AA. (2007), *Diccionario de los estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos.
- WÖLFFLIN, Heinrich (2007), *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe.