Ágalma, Eikōn, Eídōlon[1] [2]

Karl Kerényi

I

Mis observaciones marginales a la discusión que tuvo lugar hace un año sobre el problema de la desmitización se referían a θεός [*theos*] y μύθος [*mythos*] y, a partir de estos dos datos de la lengua griega, a la pregunta por la posibilidad de una desmitologización de la religión griega, sobre la base del contenido de esas dos palabras, y la posibilidad de una desmitización del cristianismo a partir de un examen histórico-fenomenológico.[3]

1

La respuesta a la primera cuestión fue negativa, porque *theos* ya era, en el sentido auténtico y original de esta palabra, *mythos*. Negativa fue también la respuesta con respecto al cristianismo. El cristianismo no puede, sin renunciar a sí mismo, conceder que su historia sagrada no ocurrió en la carne, sino que fue un *mythos*, no puede hacerlo ni siquiera cuando el mito se entiende en su significado más genuino, es decir, como la verdadera palabra que expresa el ser; y menos aún cuando se trata de mitología, es decir, la explicación variable de un *mythos*, el cual, visto históricamente, contiene siempre alguna cosa verdadera mezclada con alguna cosa falsa, —y desde este punto de vista es comparable a la poesía—.

La *imagen* [*immagine*, *Bild*] pertenece a la mitología, que el mitólogo ve y describe y el pintor o escultor representa a través de su arte. La imagen mantiene unida en sí lo verdadero y lo no verdadero, descubre y al mismo tiempo esconde el ser. La imagen tiene una superficie, o más exactamente es una superficie, de la que siempre se puede afirmar desde *cierto* punto de vista, que engaña. Si se habla de la «profundidad» de una imagen, hay que saber que esta, si es sensual y concreta a nuestros ojos, no tiene esta «profundidad» en un sentido sensible y concreto, sino siempre en un sentido figurado. Aquellas imágenes sensibles y concretas tales como las superficies pintadas y esculpidas, pinturas o estatuas, pertenecían a la religión griega clásica y pertenecen igualmente a la representación histórico-fenomenológica. La cuestión de una «desimaginización» de la religión griega (aunque en forma de un tratamiento científico que no quiere tener en cuenta las imágenes de los dioses mientras existan) debe ser respondida negativamente. El lenguaje de los griegos cristianos, la lengua medieval y la de los griegos modernos, no tienen otra palabra para indicar el paganismo que el término ειδωλολατρεία [*eidôlolatreía*], idolatría. *Este* es el aspecto de la religión griega antigua que el cristianismo griego ha tenido en cuenta constantemente, y no el hecho de que esta religión se haya conservado durante más tiempo en el campo (*pagani*).

La cuestión de si una desimaginación del cristianismo es aceptable no tiene sentido, porque en la historia del cristianismo ya se ha producido una desimaginación, y más de una vez. Tanto la Iglesia oriental como la occidental pasaron por períodos de iconoclastia. Sin embargo, tratar la cuestión de la desimaginación, no para preguntar si esto es posible o imposible, sino para preguntar qué significa la desimaginación, todavía tiene sentido. De hecho, el fenómeno histórico al que nos enfrentamos no es en absoluto simple, y precisamente en la multiplicidad de sus aspectos posee un significado humano universalmente válido. Tal multiplicidad de aspectos se hace evidente si se reemplaza la palabra desimaginación por términos griegos. Desde el punto de vista

cristiano, la aniquilación de las imágenes paganas fue una «desidolización»; la destrucción del culto cristiano en lugar de las imágenes era una «desiconización». En el lenguaje de los paganos, la abolición e las imágenes de los dioses, si se hubiera llegado a planearla, habría sido una «desagalmatización». Cada una de estas tres palabras, basadas en las palabras εἴδωλον [*eídōlon*], εἰκών [*eikōn*] y ἄγαλμα [*ágalma*], tiene un significado diferente.

Ahora me gustaría ocuparme del contenido de estas palabras, ya que creo que esto puede ser de alguna utilidad para nuestra conversación sobre desmitologización e imagen.

II

Las tres palabras griegas que significan «imagen» no se refieren exclusivamente a la religión y mi tratamiento [*trattazione*] no se refiere solo a su contenido religioso, sino también a su relación con el ser. La profundidad o superficialidad de una imagen solo puede consistir en su relación con el ser. Pero para encontrar el punto de partida, se necesita tomar esa existencia en la que la palabra en cuestión se encuentra en su medio natural, en este caso la existencia griega; me gustaría comparar la existencia cristiana con ella y considerar ambas en su aspecto religioso. Si nos limitamos a este aspecto, al menos inicialmente, hay que tener cuidado de tratar el tema desde el punto de vista de la historia de las religiones y la fenomenología religiosa. En tal modo, no partimos de conceptos simplistamente improvisados, indiferenciados y, por tanto, acientíficos (como sería, por ejemplo, el concepto de «sagrado»), sino que debemos partir de la existencia del hombre religioso, sea griego o cristiano o seguidor de cualquier otra religión históricamente definible. Las peculiaridades del fenómeno en la historia de la religión se revelan mejor por comparación. Sólo entonces es posible una verdadera representación fenomenológica.[4]

Saber orientarse, por ejemplo, en la forma de la existencia cristiana (en griego de forma más concreta diríamos ἐμπειρία [*empeiría*], del βίος [*bíos*] cristiano), la experiencia religiosa consciente de un *bios* religioso todavía vivo, es una condición necesaria para tratar científicamente otras direcciones religiosas que ya no son comprensibles como experiencia propia. Romano Guardini, que tiene esta experiencia, y de hecho es un maestro de la forma de existencia cristiano-católica, consideró esencial distinguir al menos dos tipos de imágenes en el *bios* vivido de los cristianos católicos.[5] Hizo esta distinción en una carta abierta dirigida a un historiador del arte relacionado con imágenes de culto [*Kultbilder*] e imágenes votivas [*Andachstbilder*]. Ni esta distinción ni mis observaciones tienen nada que ver con imágenes milagrosas o imágenes dotadas de una potencia especial, las imágenes ante las cuales, según la mentalidad católica, se implora la gracia [*Gnadenbilder*].[6] En estos casos no es la imagen la que está en primer plano, sino la potencia [*potenza*, *wunderkraft*[7]], que tiene una fenomenología y una historia propia, distinta a la de la «imagen».

Guardini planteó el problema de la diferencia entre el Cristo de Monreale, por ejemplo, y el Juez del Juicio Universal, que, en un primer plano igual de poderoso, domina el fresco de la Sixtina; o entre la Madonna di Torcello y la Asunción de Tiziano. Según Guardini, la Virgen de Torcello y el Cristo de Monreale son imágenes de culto [*immagini cultuali*], mientras que el Cristo de Miguel Ángel y la Virgen de Tiziano son imágenes votivas [*immagini votive*]. Naturalmente, Guardini tiene en cuenta todas las distinciones que resultan de la historia y en particular de la historia del arte: pero no lo satisfacen completamente; también considera otro elemento, aquel que convierte a una imagen en una imagen de culto, y a otra en una imagen votiva: la imagen de culto, según él, no presupone la existencia humana, sino la existencia objetiva de Dios y su obra. "Dios (agrega) existe. Él es el auténtico. Más aún, aunque 'es', sin embargo, la palabra 'ser' no se puede usar en el mismo sentido para Él y para las criaturas. El mundo es obra suya. Él domina en el mundo según Su voluntad; dirige los movimientos de las cosas; orienta la historia de los hombres. Ese gobierno divino se concreta en la obra de Su gracia. Ahí no sólo se

compenetra con el mundo habitándolo, sino que viene al mundo. No sólo obra sobre él, sino que actúa dentro de él. Esto ocurre por Su palabra y por Sus 'gestas'; de modo final y definitivo, por su Encarnación en Cristo. Cristo funda la institución salvadora de la Iglesia, llevándola a través de la Historia, después de resucitar, y rigiéndola en el Espíritu. De esa realidad y ese gobierno salvador de Dios procede la imagen de culto. Se pone a disposición de Aquél que existe, para que Él pueda hablar a través de la imagen cuando le plazca. Se hace órgano de la economía [*Oikonomia*] de la salvación. Se configura y se dispone según corresponda a esta relación".

Y continúa: "El sentido de la imagen de culto es que Dios se haga presente. Esa 'presencia' es difícil de definir con mayor exactitud. Naturalmente, el creyente, aludiendo a la imagen, no dirá: 'Esto es Cristo'. Pero si es una auténtica imagen de culto y él es capaz de verla como es debido, entonces no dirá tampoco meramente: 'Esto representa a Cristo'. Lo que quiere decir es una tercera cosa diversa. La sensibilidad de la Edad Moderna, ante tales expresiones, suele hablar en seguida de 'cosificación' de lo religioso, de magia y teúrgia, o poniéndoles un modo de ver 'espiritual'. En realidad, no ha alcanzado en absoluto una actitud superior, sino que ha perdido un órgano; el Órgano, precisamente, para esa otra cosa especial. Se le puede llamar el órgano para el misterio, o para lo litúrgico, o, dicho más en general, para el símbolo. De lo que se trata es de una forma propia de presencialización, que no se puede derivar de otras: la presencia mediante la imagen sagrada. Se capta por un acto especial: penetrarse [*intimizzazione*, *Innewerden*[8]] de la presencia divina en la imagen; o al menos, la posibilidad de esa presencia, su expectación, su presentimiento. A ella responde una actitud especial: respeto, conmoción, adoración, temor y, a la vez, tendencia a acercarse".[9]

En resumen: la imagen del culto, según Guardini, bajo la superficie pintada o esculpida en su concreción, tiene una profundidad de una concreción diferente, que no concierne a los sentidos, una profundidad que existe solo para el creyente, pero lo hace para él de manera realmente existe. En cambio, no se puede decir lo mismo, según Guardini, de la imagen votiva; esta no tiene ninguna profundidad propia, sino que simplemente hace suya la profundidad de aquel que la mira. "La imagen votiva se origina sólo en la vida íntima del creyente", —dice Guardini— "del artista y el cliente que representan al individuo creyente. Proviene también de la vida íntima de la comunidad creyente, del pueblo, y de la época con sus corrientes y movimientos de pensamiento, de la experiencia que tiene el hombre al creer y vivir la propia fe. La imagen votiva también indica a Dios y su obra, pero solo en cuanto contenido de la piedad humana. Por tanto, mientras que la imagen del culto se orienta hacia la trascendencia o —para hablar más acertadamente— parece derivar de la trascendencia, la imagen votiva proviene, en cambio, de la inmanencia y de la interioridad".

Aquí Guardini usa expresiones como *Innenleben der gläubigen Gemeinschaft* (vida íntima de la comunidad creyente) e *Innerlichkeit* (interioridad) que no son fácilmente traducibles a lenguas antiguas, ni siquiera al italiano. Este es también el caso de *Andachtsbild* (imagen votiva). Sólo el *andacht* holandés, que significa atención ansiosa sin matices de significado religioso, podría ser traducida por la palabra latina *religio*, que tampoco era originalmente una palabra «religiosa». Andacht [devoción], en el tono y significado que tiene en alemán y que presupone *Innerlichkeit* (interioridad) no es traducible al griego o al latín clásico con una sola palabra. Sin embargo, me gustaría hacer otra distinción entre *Andachtsbild* y *Kultbild* según Guardini, como premisa de lo que tendré que decir sobre imágenes antiguas de objetos mitológicos. De hecho, ni siquiera esas imágenes eran imágenes de culto.

"La imagen votiva no expresará tanto la realidad sagrada en sí misma" (como leemos en Guardini) "sino más bien la muda experiencia. En ella se valdrá la experiencia como tal, que tiende a prevalecer sobre el objeto de la experiencia. En consecuencia, el hombre el religioso, por fuerte, profunda e íntima que sea la imagen votiva, incluso en su presencia se sentirá en el campo de lo humano. Lo que con ella se expresa es el

hombre; el hombre creyente, de quien Dios ha tomado posesión, que a Dios se entrega [*dona*], cierto, pero siempre como hombre. Ante la auténtica imagen de culto, uno no se pregunta por qué el artista se sintió así, cuál es el espíritu de la época y cuál es el temperamento que en esa imagen se expresa. La impresión que ella suscita es de tipo suprahistórico [*sovrastorico*]. Parece que entra en juego algo absoluto y eterno. No nos preguntamos quién lo consiguió, cómo ha comenzado y qué se puede lograr con él. Se retrata la obra del hombre; lo que domina es la presencia sagrada. Frente a la imagen votiva, sin embargo, se percibe la presencia de un ser humano específico. Lo que conmociona y abruma es la fuerza de la experiencia que se expresa en la imagen y la grandeza de la obra: estamos en una relación de mutuo entendimiento, hombre con hombre, y la psicología y la historia están aquí donde les corresponda".

III

4 Está claro que lo que hemos dicho también es adecuado para las innumerables representaciones mitológicas de los antiguos, que no son en absoluto imágenes de culto, ni siquiera imágenes votivas; y no porque las imágenes votivas, en el sentido cristiano que indica Guardini, no existieran entre los paganos; el problema, más bien, sería cuándo, desde qué época, se debe tener en cuenta su presencia en el arte cristiano. Dejo a otros la respuesta a este problema. Sin embargo, se esperará de mí una respuesta a la pregunta: ¿qué distingue a las imágenes mitológicas, que en absoluto son imágenes de culto, de las imágenes votivas? Por tanto, me gustaría al menos mencionar en qué dirección se encuentra la respuesta.

La diferencia entre imágenes mitológicas y cristianas se encuentra en la diferencia entre la experiencia de la historia sagrada de los cristianos o de las narrativas del Antiguo Testamento, que se consideran *immutabili eventi storia*, y la experiencia de la mitología, que *varía*. Las imágenes mitológicas, aunque sus variaciones emerjan de las profundidades y se adueñen así de la profundidad del hombre, como las imágenes votivas, se caracterizan por una dimensión de primer plano extraordinariamente grande. Pertenecen a un tejido en el que han trabajado las generaciones pasadas y en el que los contemporáneos aún pueden trabajar.

Lo que dice Guardini sobre las imágenes votivas, cuando habla de imágenes mitológicas, debe trasladarse hacia lo visual [*visivo*] y lo variable; y en lugar de hablar de la vida íntima de la comunidad creyente, del pueblo y de la época, necesitamos hablar del hecho de que muchos se preocupan por las imágenes, que en parte derivan de *agálmata* ya existentes, y sin embargo pertenecen al tejido de grandes cuentos mitológicos. Se nutren de la necesidad y de la facultad representativa del alma, de la llamada fantasía. Esta injerencia de la invención individual y de la capacidad figurativa, la ha admitido igualmente Guardini cuando habla de las imágenes votivas. Sin embargo, esto no ocurre con las imágenes mitológicas por devoción en el sentido cristiano, sino por una satisfacción en las imágenes, que para los cristianos, aunque no se tratase de idolatría en sentido estricto, debe parecer, sin embargo, notablemente idólatra, animada por un creencia en la realidad del ídolo, más grande por cuanto no requiere de la admiración pura de las obras de arte mitológicas.

IV

Permítaseme ahora, antes de hablar del contenido de las palabras *ágalma*, *eíkōn*, *eídōlon*, contar una experiencia personal que tiene que ver con antiguas imágenes de culto.[10] Hoy en día hay poquísimas estatuas de las que se sabe que han sido imágenes de culto, y no meras copias de tales imágenes. Desde este punto de vista, el 18 de julio de 1959 fue un día muy importante en la historia de los descubrimientos arqueológicos en Grecia. Durante ciertos trabajos de restauración en El Pireo, salieron a la luz grandes obras originales de la plástica griega, incluidos cinco magníficos bronces casi intactos, un complejo probablemente de cinco auténticas imágenes de culto. Fueron encontrados en un antiguo almacén derrumbado, cuya entrada permanece enterrada, según

toda probabilidad, en el año 86 a.C., cuando el general romano Sila, tras la sangrienta conquista de Atenas, incendió también numerosos edificios del Pireo. De hecho, una moneda encontrada en el mismo lugar data del año 87-86 a.C. Plutarco nos habla del evento en la vida de Sila (cap. 14).

Se conoce también un bello grabado que representa el cortejo triunfal con el que en 1822 se transportaron los tesoros del arte pompeyano desde el Palacio Real de Portici al Museo Nacional de Nápoles. Este cortejo me vino a la mente mirando la imagen de un periódico ilustrado griego que la que se representa el cortejo lleno de veneración formado por la población del Pireo, por lo general muy atareada, que acompaña al camión que transporta las estatuas recién encontradas al Museo. La situación era casi la misma, pero mucho más popular y con muchos problemas. ¿Cómo es qué una colección tan exquisita, aunque pequeña y desordenada, pudo ser reunida en un período tan turbulento como el comienzo del siglo I a.C.? ¿Eran esas preciosas estatuas un botín romano, tal vez destinadas al propio Sila, o habían sido apresuradamente puestas a salvo por los griegos que las sacaron de sus lugares demasiado visibles para guardarlas en un lugar apartado, lejos de la furia coleccionista de los conquistadores, a quienes conocían bien? Incluso esta posibilidad no puede excluirse, y en este caso las estatuas podrían provenir de los santuarios de las inmediaciones, donde Arquelao, general de Mitrídates, defendió victoriosamente el castillo de Muniquia contra Sila.

Inmediatamente fue posible visitar los hallazgos en el Museo [Arqueológico] de El Pireo. Cuando llegué a Atenas en septiembre de 1959, no se hablaba más que del gran significado que esos nuevos tesoros asumieron en la historia del arte. Si bien con cierta prudencia, los especializas comenzaron a señalar los nombres de antiguos artistas famosos, a quienes se podía atribuir la autoría [*paternità*] de estas obras; y con devoción insinuaron los métodos de la historia del arte que, a estas alturas, solo ella, iba a tomar posesión sobre los asombrosos descubrimientos. ¿Quién hubiera querido cuestionar tal derecho al orden y la definición, o la precisión de una definición dada por los historiadores del arte? Ahora, sin embargo, debo contarles mi pequeña experiencia, que no fue solo mía, sino también de otros ingenuos observadores.

Dejé pasar las semanas, intimidado por las afirmaciones de los conocedores del arte, que sonaban como una absoluta toma de posesión, antes de bajar al Pireo y entrar en el conocido edificio de estilo neoclásico ubicado en la calle Filellinon. Dos de las estatuas de bronce que más habían sufrido durante por el largo entierro ya estaban en Atenas, en proceso de restauración. Las demás seguían en el suelo, apenas limpiadas, con rastros de tierra en sus hermosos rostros y en los pliegues de sus túnicas. Generaban una potente impresión, conmovedora y estimulante, pero, si uno quería ser honesto consigo mismo, se trataba de una impresión que no podía confundirse con puros efectos artísticos. Allí yacían seres casi muertos, vestidos con cuidado, que parecían estar a punto de resucitar: los ojos ya abiertos, los brazos casi extendidos. El visitante, arrodillado junto a ellos para verlos mejor, debería haberlos ayudado a levantarse.

¡No solo los ojos incrustados y bien conservados le permitían a quien miraba, al menos a primera vista, participar de una experiencia completamente diferente a una experiencia puramente artística! Todos los medios del arte se habían utilizado para dar la ilusión de semejanza con los seres vivos; si esas estatuas eran retratos, o si no veías nada más que estatuas, daban la impresión de estar ante estatuas vivas. Frente a esa Pallas Atenea tendida, frente a la grácil Artemisa, ambas del siglo IV a.C., frente a la tercera diosa misteriosa con los brazos cruzados y atada con una cuerda al cuerpo, me quedó claro lo que los cristianos antiguos querían decir con idolatría. Con su expresión desdeñosamente simplificadora, habían captado un aspecto característico de toda la existencia griega en su conjunto, mientras lo condenaban como error e ilusión.

La tendencia a dar a los dioses un cuerpo tan vivo y verdadero como fuera posible era inherente a la existencia de los griegos; tendencia ya existente en la mitología griega antes de que el arte la hiciera tangible y que llevaba a considerar la

belleza, tal como podría aparecer en los cuerpos humanos realmente existentes, como la forma más probable y natural de epifanía de los dioses. Las estatuas del Pireo ya no manifestaron esta tendencia, sino el propósito que esta tendencia había logrado en ejemplares que parecían respirar, y que solo eran posibles en una determinada época del arte. Si tenemos ante nuestros ojos lo venerable y lo vivo inseparablemente unidos en obras maestras que representan a las divinidades en los templos griegos, entonces entramos en toda esa existencia a la que eso pertenecía. ¡La realidad histórica difiere de cuando uno considera tales hallazgos sólo como objetos de la historia del arte!

Pero este estadio del arte fue una premisa para que los cristianos, a partir de su modo de existencia, hablaran de idolatría y emprendieran la desidolización de la existencia griega.

V

Εἴδωλον [*Eídōlon*] es en griego una imagen que consiste únicamente en una superficie sin profundidad: aplicada a un hombre, se trata de la imagen de su sombra, pero no la sombra que el hombre proyecta en el mundo de los vivos, la σκία [*skiá*], sino la sombra que el hombre es —por mucho que ese «ser» sea un ser—, cuando su sustancia, la profundidad y la plenitud del cuerpo viviente se pierden. Según Homero, quien y contra la apoteosis de los muertos y su sublimación en seres divinos, los muertos se han convertido en *eídōlas*, imágenes, sombras de mortales, mortales fatigados.

Según Homero, que lucha por la resurrección de los muertos y su sublimación en seres divinos, los muertos se han convertido en *eídōla*, imágenes, sombras de mortales, de exhaustos mortales.[11] La *eídōla* puede describirse como imágenes en un espejo que han adquirido una existencia independiente, mientras que quienes se han mirado en él ya se han extinguido. Ulises pudo reconocer en la *eídōla* a individuos que alguna vez fueron seres vivientes, y pudieron recuperar sus habilidades intelectuales después de beber la sangre de animales ofrecidos en sacrificio. Las *eídōla* eran *síne corpore formae* y, sin embargo, algo menos (o más) que las formas en general, εἴδη [*eídi*]. La palabra εἴδωλον [*eídōlon*], formada por la raíz εἰδ [*eid*], contiene el concepto de visibilidad con más fuerza que la palabra εἶδος [*eîdos*]. Aquí es legítimo hablar de semejanza espectral. Los ojos notan esta semejanza, que es, sin embargo, la semejanza de una superficie que tiene las características de una identidad, pero solo de una identidad vacía, una apariencia casi cercana a la nada, y que, sin embargo, debería ser idéntica a algo.

Tales *eídōla* fueron creados por los dioses para engañar a los mortales.[12] De manera que al llamar a sus imágenes, imágenes de culto, *eídōla*, se niega, sólo con esta denominación, la profundidad —incluso la profundidad aparente— que hace de una imagen una imagen de culto. Es raro que un autor pagano use la palabra *eídōlon* para designar imágenes de dioses. Hasta donde sé, solo Celso lo hace en su polémica contra los cristianos,[13] cuando los menciona y habla su idioma. La existencia cristiana requería esta forma de expresarse.

Permaneciendo dentro del ámbito de la existencia pagana, se podría hablar de un *eídōla* de los dioses solo sobre la base de una teoría determinada. Una teoría de este género es la doctrina del conocimiento de los epicúreos, que se fundaba exclusivamente en la percepción sensible. Epicuro no negó la existencia de los dioses, la prueba de su existencia le fue proporcionada por las imágenes que el hombre tenía de ellos en su alma. Estos eran —como él enseñaba— finísimas superficies, *eidola*, que se desprendían de los dioses y, gracias a su sutileza, penetraban en nosotros.[14] Las imágenes de culto eran —según esta doctrina, no *eídōla*, sino *agálmata* hecha según la *eídōla*. Un *ágalma* solo podía llamarse *eídōlon* de la existencia cristiana, y no podía llamarse más que así, *eídōlon*.

VI

Εικών [*Eikōn*], refiriéndose a una imagen de culto, no tiene el mismo significado de *eídōlon*. Ahora me gustaría hablar de *eikōn* solo bajo este aspecto y no en general. Al *eikon*, «simulacro», pertenece siempre un *parádeigma*, un modelo y, en la filosofía platónica y platonizante, un modelo eterno.[15]

El significado del uso de la palabra *eikōn*, que se refiere a una estatua, se expresa mediante la forma adjetiva *eikonikós*, en latín *iconicus*. Se usa para indicar una estatua que es un retrato.[16] *Eikōn* es, en sentido estricto, la *imagen histórica* y, por lo tanto, muy raramente se usa para estatuas de dioses, como *makaria eikon*, la «imagen dichosa» de la estatua de Zeus esculpida por Fidias,[17] en un sentido deliberadamente hiperbólico para enfatizar el milagro del arte, es decir, por error e inexactitud.[18] Encontramos que se dice explícitamente que *agálmata* corresponde a los dioses y que los hombres se adecuan a los *eikónes*.[19] Pero también se dice que los dioses no necesitan sus *agálmata*, no dependen de ellos, mientras que los hombres sí han de necesitar de sus *eikónes*.

Los *eikónes* como imágenes de culto estaban, según el contenido de la palabra griega, reservados para el cristianismo; su historia sagrada incluía imágenes históricas, sin importar que pocas fueran retratos reales y lo poco que los artistas cristianos se esforzaron por lograr un retrato bien parecido. El ícono cristiano quiere ser histórico y no solo simbólico. Esta referencia del término εἰκών a una persona históricamente existente ya comienza en el Antiguo Testamento, y en él pudieron encontrarlo los cristianos. De hecho, la Septuaginta dice en el Decálogo ειδωλον [*eídōlon*] referir la prohibición de hacer imágenes de Dios, mientras que cuando se trata de figuras de seres creados emplea ὁμοίωμα[20] [*homoíōma*]; pero cuando Dios se prepara para crear a Adán, dice: ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν [hagamos al ser humano a nuestra imagen y semejanza]… καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτον [y creo Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó].[21]

Cuando los paganos defendían sus imágenes de culto contra los cristianos o contra sus propios filósofos, también estaba disponible la justificación simbólica, o más bien alegórica, de ellas. No se puede tomar en consideración una «deiconización» del paganismo, porque las *agálmata* nunca se presentaron como *eikónes*. La distinción de los arqueólogos entre estatuas de culto «anicónicas» e «icónicas», así como entre dos grados diferentes de ἀγαλματα [*agálmata*], no tiene sentido desde el punto de vista del idioma griego. «Aníconíco» no es una palabra griega, «*ágalma* aniconico» es un pleonasmo, y «*ágalma* icónico» un caso excepcional en términos griegos: refiere la estatua de una figura histórica erigida para el deleite de una deidad. Hablaremos de pronto pronto, pero no es eso lo que querían decir los arqueólogos.

Si bien llevaban en ellos la similitud «espectral», este antropomorfismo (tendencia inherente a la existencia griega, como hemos dicho) no dio lugar a ninguna denominación de las imágenes que pudiera sustituir la antigua palabra *ágalma* por una denominación como *andriás*, una palabra que recuerda la figura humana. Un «*ágalma* icónico» debería llamarse mejor ἀνδριαντοειδές ἀγαλματα [*andriantoeides Agalmata*], y así se llama precisamente en griego.[22] Ἀνδριάς [*andriás*] se usa sólo en raras ocasiones, y más en un sentido técnico (para diferenciar la estatua de su pedestal[23]). *Andriás* es la estatua de un hombre, y muy raramente (y solo por negligencia) se emplea en lugar de *ágalma*. ξόανον [*Xóanon*], la imagen tallada en madera, deriva de ξἐω [*xéō*], tallar, y no dice nada sobre el objeto de la imagen, que en tiempos antiguos se modelaba muy frecuentemente en madera; y la arcaica βρέτας [*brétas*] es una palabra absolutamente opaca.

VII

Como palabra, Ἄγαλμα [*ágalma*] es transparente. "Suena" un poco específico que permanece audible en todos los usos. Sin embargo, me gustaría detenerme en esta definición, transparente, aunque esto solo se puede decir de una palabra en un sentido figurado. Transparente es la palabra *ágalma* porque este término, utilizado mayoritariamente para las imágenes sagradas, no indica una cosa sólida y determinada entre los griegos, sino (también dicho metafóricamente), que es la fuente perpetua de un acontecimiento del que se supone que la divinidad no interviene menos que el hombre. El *ágalma* tiene, sí, una superficie, y siempre es una bella superficie, pero de ella también siempre deriva otra dimensión, la dimensión del evento.

La superficie es aquí la fuente de lo que en la lengua antigua se llama αγάλλω [*agállō*], αγάλλωμαι [*agállomai*] y de donde derivan las formaciones posteriores, como αγαλλίαμα[24] [*agallíama*] y αγαλλίασις[25] [*agallíasis*], en latín *exultatio*, como en Lucas l, 14: ἔσται χαρά σοι καὶ ἀγαλλιασις, *erit gaudium tibi et exultatio* [26] [«será para ti gozo y alegría»]. En la base siempre se encuentra, verbalmente, la alegría considerada como un acontecimiento e identificada con aquello que la suscita. Ya sea un regalo o una imagen de culto: irradia una alegría especial. En esto radica la profundidad del *ágalma*.

La palabra no sufrió ninguna modificación de significado cuando cambiaron las cosas que se llamaban con ella.[27] En la historia de su significado hay, como mucho, una restricción, la limitación para indicar estatuas que se volvieron cada vez más similares a los seres vivos. De un *ágalma* y no de una piedra de culto sin labrar (αργός λίθος [*argòs líthos*]) se habló por primera vez cuando[28] la *téchnē*, que es el arte, abrió la fuente de la alegría, una alegría de Dios. Hablo una base lingüística y textual de la «alegría de dios» como de una alegría especial que representa el contenido verbal de la *ágalma* tal como se la usa en los lugares de culto. Ulrich von Wilamovitz-Moellendorff, quien nos dio la elaboración previa más esencial para llegar a su significado en su comentario sobre el *Heracles* de Eurípides, 49, citó la inscripción de una estatua que representa a un hombre, una de las figuras sentadas de Mileto, del siglo sexto, a.C. [29]: Χάρης εἰμί, ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος, "Soy Chares, estatua y alegría de Apolo".[30] Sólo así se puede traducir, utilizando un mayor número de palabras. El genitivo que sigue a άγαλμα es subjetivo; esto resulta de la interpretación ya adoptada por Wilamowitz, quien, sin embargo, no sacó todas las consecuencias. El sentido verbal de la palabra es muy claro en una de las inscripciones más antiguas encontradas en una estatuas, una inscripción en una figura femenina erguida: Χηραμυης μ' ἀνέθηκεν τῆρηι ἄγαλμα: "Cheramyes me ha elevado a Hera, para que ella pueda regocijarse". Así, y no, por ejemplo, το ἄγαλμα, es como debería sonar la aposición si se tradujera como «la estatua» y ni siquiera περικαλλές ἄγαλμα, «hermosa estatua», como suena otro escrito de Cheramyes.[31] Que esta frase ocurre sólo en casos de consagración a los dioses —y esta es otra razón para la interpretación «gozo de Dios»— ya se ha señalado[32]; pero no se ha notado cómo la falta de un artículo o de un adjetivo deja patente el sentido verbal.

Todas las estatuas de hombres jóvenes que se erigieron en honor a Apolo, o todas las estatuas de niñas en honor a Atenea eran *agálmata*, estatua y alegría del dios y de la diosa. Ciertamente, una imagen de culto que retrataba a Dios mismo no era menos «estatua y alegría de Dios», más allá de la superficie de la obra de arte, como si se colocó en la naturaleza. Las frases de Guardini antes mencionadas, con las que describe el fenómeno de la imagen de culto cristiano, sin duda dan en el blanco, y, en gran medida, aunque hagan referencia a las estatuas de culto del βίος [*bíos*] paganos. Sin embargo, la idea de que la divinidad se regocijaba con el Cosmos, desde fuera, estaba más en consonancia con la religión griega: por ejemplo, Zeus, dios del cielo, se regocijaba con el cielo, así como también Apolo y Palas Atenea.

Este contenido distingue el *ágalma* del *eídōlon*, que debió aparecer a la existencia cristiana, mientras que los *agálmata* eran el gozo de los dioses, a quienes se dirigía el culto. Hoy surge un problema más general. Una imagen, que también es una obra de arte, puede llamarse en sí misma un *ágalma* —y de esta manera se puede resolver la diferencia entre una imagen de culto y una imagen votiva, o incluso una imagen profana— si a través de ella el hombre se mueve al gozo por el Ser. «Desagalmatización» significaría una tendencia contraria a las imágenes, que en este sentido sería *agálmata*. ¿No estaría quizá dirigida contra el gozo de Dios del que hemos hablado, es decir, halando como los cristianos, contra el gozo de Dios por su creación, independientemente de que la tendencia general de hoy sea contra las «imágenes sagradas»? En el sentido griego sería *átheos*, completamente impío, ya que deberían aparecer los destructores de todas las obras de arte que aún difunden la alegría pagana de la imagen.[33]

Traducción de raúl rodríguez freire
(2021)

EDICIONES

«Agalma, Eikón, Eidolon». *Archivio di Filosofia* 1-2 (1962): 161-171.

«Agalma, Eikón, Eidolon». *Scritti italiani* (1955-1971). Al cuidado de G. Moretti, Napoli: Guida, 1993. 81-98.

«Eidolon, Eikon, Agalma». *Griechische Grundbegriffe.* Zurich: Rhein, 1964. 29-41.

«*Eídolōn, eikōn, ágalma*: On pagan and Christian representation of mythological objects». *Spring. Analytical Psychology Club of New York,* 44 (1982): 137-149. ISBN: 0882140175 / 9780882140179

NOTAS

1. Para la presente traducción se ha consideración la versión publicada en la revista *Ágalama* 27 (2014), pp. 27-36, traducida por O.M. Nobile, que reproduce el texto republicado en *Scritti italiani* [1955-1971). Esta edición de los textos dedicado a Italia por Karl Kerényi, a su vez, corresponde a una republicación del texto publicado en *Archivio di Filosofia* 1-2 (1962), pp. 161-171; este número, coordinado por Enrico Castelli, director de la revista, fue titulado *Demitizzazione e immagine*. El título de Kerényi aquí aparece en caracteres griegos. El número 27 de *Ágalama*, revista dirigida por Mario Perniola, estuvo dedicado a la Agalmatofilia. El texto surgió del "*Colloquio* su *Demitizzazione e immagine*", Roma, 11 a 16 de enero de 1962. Se ha cotejado la versión italiana (revisada por el autor) con la alemana, publicada en Karl Kerényi, *Griechische Grundbegriffe. Fragen und Antworten aus der heutigen Situation* (Zurich: Rhein Verlag, 1964), pp. 29-41. Sobre los ensayos que reúne este libro, Kerényi señala en el prólogo "No contienen un tratamiento sistemático de todos los 'conceptos griegos básicos', sino que trata solo de aquellas cosas de las que se me pidió que tratara" (10) en las distintas instancias en las que fueron presentados.
2. El título de la edición alemana fue alterado, quedando: "*Eídōlon, Eikōn, Ágalma*. Sobre la escultura [*Bildwerk*] pagana y cristiana". *Bildwerk*, literalmente, se traduciría como "el trabajo con la imagen", pero también como imagen, pintura o estatua.
3. Este primer párrafo no se encuentra en la edición alemana del texto. Una diferencia entre las ediciones es que Kerényi ha transliterado la grafía griega, razón por la cual he colocado entre paréntesis cuadrados los términos en alfabeto latino.
4. Karl Kerényi, *Die Mysterien von Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija* (Zurich: Rhein, 1962), pp. 26 y siguientes [trad. esp.: *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, trad. María Tabuyo y Agustín López (Madrid: Siruela, 2004), pp. 40-41].
5. Romano Guardini, *Kultbild und Andachtsbild: Brief an einen Kunsthistoriker* (Wurzburgo: Werkbund-Verlag, 1939), vol. 2. [trad. esp.: *Imagen de culto e imagen de devoción: Sobre la esencia de la obra de arte*, trad. José María Valverde (Madrid: Guadarrama, 1960), pp. 17 y ss.].
6. *Gnadenbilder* se puede traducir como "Imagen milagrosa" o "imagen de la gracia" [*t.*].
7. *Wunderkraft* se traduce como "poder milagroso" [*t.*].
8. *Innewerden* puede ser traducido como "tomar conciencia" [*t.*].
9. Kerényi traduce esta última frase, en italiano, como "slancio di desiderio", esto es, "impulso de deseo".
10. Esta primera frase no ha sido considerada en la edición alemana [*t.*]
11. Ilíada, 23, 72 ["las sombras de los difuntos"]; Odisea, 11,475 ["¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos, donde en sombras están los humanos privados de fuerza?]; 24, 14 ["…las almas, imágenes de hombres exhaustos"].
12. Ilíada 5, 451 ["Apolo, el de argénteo arco, fabricó un simulacro idéntico al propio Eneas y semejante también en sus armas, y en torno del simulacro troyanos y aqueos, de casta de Zeus, se destrozaban"…]; Odisea 4,796 [Pero Atenea, la diosa ojizarca, pensó en otra cosa: una sombra plasmó semejante a mujer en su cuerpo con los rasgos de Iftima, la hija del prócer Icario que casó con Eumelo, en que en Feras tenía su morada].
13. Ἀληθής Λόγος 8, 24 [*Logos Alēthēs*, *Discurso verdadero*].
14. Epicuro, 355, I § 139, Hermann Usener, ed., *Epicurea* (Leipzig, 1887) ["ἐν ἄλλοις δέ φησι τοὺς θεοὺς λόγῳ θεωρητούς, οὓς μὲν κατ᾽ ἀριθμὸν ὑφεστῶτας, οὓς δὲ κατὰ ὁμοείδειαν, ἐκ τῆς συνεχοῦς ἐπιρρύσεως τῶν ὁμοίων εἰδώλων ἐπὶ τὸ αὐτὸ ἀποτετελεσμένων, ἀνθρωποειδεῖς". Este escolio, que en la edición de Gredos, realizada por Carlos García Gual, aparece en "Máximas capitales" I, ha sido traducido como: "En lugares dice (Epicuro) que los dioses son cognoscibles por la razón, presentándose los unos individualmente, otros

en su semejanza formal, a partir de la continua afluencia de imágenes similares que constituyen el mismo objeto, en forma humana"]. Ver K. Kleve, *Gnosis theon: die Lehre von der natürlichen Gotteserkenntnis in der epikureischen Theologie* (Oslo: Universitetsforlaget, 1963).

15. Ver H. Williams, *Εικών, eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus I*, Münster i. W. 1935.
16. Ateneo, *Banquete de los eruditos*, 205f [trad. esp.: *Banquete de los eruditos*, *libros I y II*, trad. e intro. Lucía Rodríguez-Noriega Guillén (Madrid: Gredos, 1998): "A Aristonico de Caristo, el jugador de pelota de Alejandro, lo hicieron ciudadano los atenienses por su habilidad, y le erigieron una estatua. En efecto, los griegos de época posterior tenían en mucha más estima las habilidades manuales que las ideas nacidas a través de la educación"]; Plutarco, *Lisandro*, 1 [trad. esp.: *Vidas paralelas V*, trad. e intro. Jorge Cano Cuenca, David Hernández de la Fuente y Amanda Ledesma (Madrid: Gredos, 2007): "El tesoro de los acantios que se encuentra en Delfos tiene la siguiente inscripción: 'Brásidas y los acantios de los atenienses'. Por ello muchos afirman que la estatua de mármol que se encuentra en su interior junto a las puertas representa a Brásidas. En realidad es la imagen de Lisandro, con el pelo al estilo antiguo y las mejillas barbadas"]; Suetonio, *Calígula*, 22 [trad. esp.: "Calígula", *Vida de los doce Césares*, trad. Alfonso Cuatrecasas (Madrid: Austral, 2008): "habiéndole hecho ver todos que él estaba por encima de los más altos reyes y príncipes, comenzó, por ello, a atribuirse a sí mismo dignidades divinas. Así pues, encargó que se trajesen de Grecia las estatuas de dioses más famosas por su veneración o su belleza, entre ellas la de Júpiter Olímpico, y que, quitándoles la cabeza, pusiesen en su lugar la suya propia"]; Plinio, *Historia natural*, 34,16 [trad. esp.: "La lengua latina, no tiene palabra para la simetría, nadie lo hace mejor en esta parte de la técnica, por la que modifica de una nueva y desconocida manera, las antiguas estatuas cuadradas, y le gustaba decir que representaban los hombres antiguos como lo eran, y el como veía el ideal. Lo que parece estar puro, en una finura que trajo hasta el último detalle"]; 35, 57 [trad. esp.: "Tratado del cobre", *Historia Natural*, trad. Geronimo de Huerta (Madrid, 1629): "Myron, nacido en Eleuther, y él mismo discípulo de Agelades, se hizo famoso con la estatua de una vaca, que se celebra en verso de poeta, porque muchos tienen reputación más por el ingenio de otros que por el suyo propio. También hizo un perro, un Discobolus, un Perseo y pristas, y un Satiro admirado de oír las flautas, y una Minerva, la lucha contra Delphicos pentathlos, una Pancratiastes, y un Hércules, que está en el *circum maximun* de Pompeyo el Magno. Y según Erinne hizo en verso, dejó un monumento a una chicharra y un saltamontes"].
17. Dion Crisóstomo [Dión de Prusia], *Discursos*, 12, 2; 5 [trad. esp.: *Discursos, XII-XXXI*, trad. Gonzalo del Cerro Calderón (Madrid: Gredos, 1989): "Pues, con mayor razón, sentirán admiración al ver al pavo real, tan hermoso y tan lleno de colorido, cómo se pavonea y va mostrando la belleza de sus alas, cuando hace la rueda delante de la hembra y despliega la cola colocándola toda en círculo como un hermoso teatro o un grabado en el que aparece el cielo tachonado de estrellas"; "En Atenas, la lechuza fue objeto del arte de Fidias, quien la consideró digna de figurar al lado de la diosa en la consagración del templo con el consentimiento del demos. También representó en secreto, según se cuenta, a Pericles y grabó su propia imagen en el escudo de la diosa"].
18. Ver A. Schubert, in "Philologus", 24, 1866, pp. 565 y ss.
19. Máximo de Tiro, *Disertaciones*, 2,1 [trad. esp.: "Si deben erigirse imágenes en honor de los dioses", *Disertaciones filosóficas I-XVII*, trad. Juan Luis López Cruces (Madrid: Gredos, 2005): "Los dioses son protectores de los hombres, todos de todos, si bien por la reputación de sus nombres se consideró que individualmente protegían a personas diferentes y los hombres repartieron entre ellos honores e imágenes en función de los beneficios individuales que cada uno hubiera obtenido… ¿deberán los dioses quedar entre ellos sin reconocimiento ni honores?, ¿o bien los honrarán, pero sólo por su renombre, y estimarán que los dioses no tienen ninguna necesidad de imágenes y edificios? Pues no tienen los dioses más necesidad de imágenes y edificios que los hombres valerosos de retratos"]. Ver Isócrates 9. 57 [trad. esp.: *Discursos I*, trad. Juan Manuel Guzmán Hermida (Madrid: Gredos, 1979): "En agradecimiento a esto, nosotros les recompensamos con los mayores honores y levantamos estatuas suyas en el mismo lugar donde está la de Zeus Salvador35, cerca de la del dios y cerca una de otra, como recuerdo de ambos, tanto de la magnitud de su beneficio como de su mutua amistad"].
20. Éxodo 20,3 ["No te harás escultura alguna o imagen de nada de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra,

o en el agua debajo de la tierra"]; Deuteronomio 5.8 ["No te harás escultura alguna o imagen de nada de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra, o en el agua debajo de la tierra"].

21. Génesis 1,26/27 ["Hagamos el ser humano a nuestra imagen y semejanza" / "Y creó Dios al ser humano a su imagen; a imagen de Dios lo creó"].
22. Karl Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum IV* (París: Didot, 1848), 466.
23. Griechischen Dial. Inschriften, 5421 [Inscripciones griegas].
24. Libro de los Samos 31.7 ["Odio a quienes sirven a ídolos falsos"].
25. Job, 8.21 ["tus labios gritarán jubilosos" (αγαλλίασις)].
26. Lucas, 1.14.
27. Al respecto, ver Hansjörg Bloesch, *Agalma. Kleinod, Weihgeschenk, Götterbild. Ein Beitrag zur frühgriechischen Kultur- und Religionsgeschichte* (Bern: Benteli, 1943) [La traducción del título es la siguiente: Agalma. Joya, exvoto, ídolo. Una contribución a la historia religiosa y cultural griega temprana].
28. Ver Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 24, 3 ["En Olmones no había nada en absoluto digno de ver, pero en Hieto hay un templo de Heracles en el que los enfermos pueden encontrar curación, y no hay una imagen artística, sino una piedra sin labrar, al modo antiguo"].
29. Griech. Dial.-Inschr. 5507.
30. Ver: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1859-1226-5
31. Ver Ernst Buschor, *Altsamische Standbilder*, V (Berlín: Gebr. Mann, 1961), p. 83.
32. Ch.J. Karusos, *Epitymbion Tsunta* (Athen, 1941), p. 540.
33. Esta última frase fue agregada a la edición alemana [*t.*].