

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

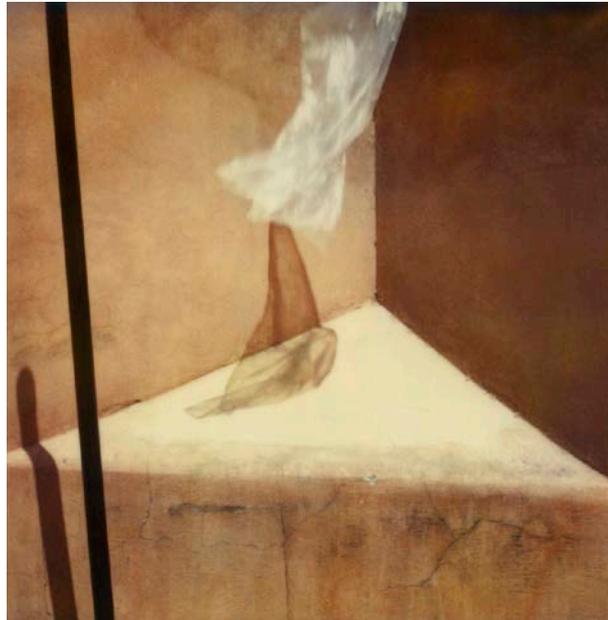


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



«Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella».

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 • 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
ARTÍCULOS



La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitolología

The Apostrophic Image. An Essay on Iconomythology

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas*

Resumen

Este artículo toma como punto de partida dos imágenes separadas por más de veinte siglos que describen un mismo gesto. Su lectura comparada permite esbozar una definición de «imagen apostrófica» y desplegar las relaciones entre palabra e imagen que existen tanto en el mito como en el retrato. Para ello, se relatan los orígenes del gesto obsceno que liga ambas imágenes, en una lectura de la historia mítica formada por Deméter y Baubo. En estas versiones, el gesto adquiere una doble dimensión verbal y visual que lleva a comprender la escena de Yambe/Baubo como un *iconomito* que sirve de paradigma en una reflexión mayor sobre la «imagen apostrófica», formulada desde la retórica y la teoría temática de la gramática.

Palabras clave: teoría de la imagen; estética gestual; apóstrofe; *iconomito*; Baubo.

Abstract

This paper starts off with two images, more than twenty centuries apart, in which the same gesture is displayed. A comparative reading enables to outline a definition of the «apostrophic image», and to unfold the relations between word and image that take place in myths and portraits. To this end, the very origins of the obscene gesture that links both images are traced, and located in the mythological fable of Demeter and Baubo. The gesture acquires a double verbal and visual dimension that brings to read the Yambe/Baubo scene as an *iconomyth*, a paradigm for an «apostrophic image» further reflection, which is here developed from the rhetorical approach, and the thematic theory of grammar.

Keywords: theory of the image; the aesthetics of gesture; apostrophe; *iconomyth*; Baubo.

«HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE»
Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*.

El gesto de levantarse las faldas, con el que Enedina provoca la carcajada de los mendigos que se sientan a la mesa en la secuencia paródica de la última cena de *Viridiana* (1961), es al menos tan antiguo como el que representan las figuritas de terracota descubiertas en 1898 entre las ruinas del templo del siglo IV a. C dedicado a Deméter y Perséfone en la ciudad de Priene. El hallazgo arqueológico pasó a formar parte de un complejo entramado, formado por textos e imágenes procedentes de distintas civi-

* Universidad de Salamanca, España cf.jauregui@usal.es

Artículo recibido: 20 de julio de 2022; aceptado: 23 de septiembre de 2022

lizaciones, que a través de los siglos ha dado forma a una misma gestualidad atávica donde la obscenidad femenina aparece vinculada a la risa en presencia de un contexto sagrado¹.



Figura 1. Terracota griega: «Figura de Baubo» (siglos IV-II a. C.), altura de 9 cm. Ident. Nr. TC8616. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin. (©Foto: Johannes Laurentius). Procedencia de la imagen: Museum-digital SMB. Licencia Creative Commons BY-NC-SA.



Figura 2. *Viridiana*, Luis Buñuel (1961), 01 h. 16 min. 53 s.

Las figuritas jónicas representan en cómica desproporción un cuerpo femenino donde el rostro, apoyado directamente sobre las piernas, está dibujado en el abdomen y enmarcado por una corona de cabellos como si se tratara de unas faldas recogidas². De este modo, los órganos genitales femeninos se *facifican* (fig. 1) en el desvelamiento

- 1 Según Heródoto, el origen tendría lugar en los ritos de la ciudad egipcia de Bubastis. No obstante, el primer material iconográfico del gesto lo constituye la representación en Antiguo Oriente Próximo de las diosas de la fertilidad (Ishtar o Inanna) durante el segundo milenio a. C. (Karatas 192), aunque se hayan considerado precedentes de una misma función simbólica ciertas pinturas rupestres de hace más de treinta mil años (Lubell 5-7).
- 2 De acuerdo con Bajtin, la personificación del «cuerpo cómico» tiene un carácter grotesco y un efecto subversivo de abolición de las fronteras entre el cuerpo y el objeto, y entre el cuerpo y el mundo: «El trasero es «el envés del rostro», el «rostro al revés»» (1987: 336).

de un rostro que se ha interpretado como invocación de un nombre propio, en las dos variantes que arroja el mito: Baubo o Yambe, según llama la tradición órfica u homérica a la mujer que con gestos y palabras obscenas provocó la risa de Deméter. Se trata de un «rostro-sexo», un «sexo convertido en máscara» (Vernant y Frontisi-Ducroux 1989: 35), que fue identificado en 1901 por Hermann Diels³; posteriormente, en 1912, Salomon Reinach incluyó el dibujo de una de las figuras para ilustrar el «acto mágico» de la risa (117) y, un año después, el mismo dibujo podría encontrarse entre las páginas de Freud como ejemplo de la aparición concomitante de palabras e imágenes «obsesivas» (1992a: 345). La relación subyacente entre palabra e imagen –que está en el corazón del mito, como se verá, de Deméter y Perséfone– permite hablar de imagen apostrófica como aquella que apela al espectador –saliendo e interrumpiendo su marco referencial– para llamar la atención sobre sí misma. La imagen se dirige hacia el espectador, abandonando el espacio icónico en el que se inscribe, y esta llamada de atención, plasmada en la frontalidad de un rostro que nos mira, provoca de inmediato un acto especular de *inversión* y *suspensión*: se trata de un doble movimiento *te miro / mírame* representado en el esquema básico de un mimético *¡tú!: ¡yo!* en el que ambos pronombres se ponen cara a cara. La figura retórica se transforma en una imagen que adquiere sentido en el plano mítico, y el provocador gesto de Baubo, dirigiéndose a la diosa para llamar de vuelta la atención sobre sí misma, invierte y suspende, como si de un apóstrofe se tratara, el duelo por la hija perdida.

La historia se cuenta, principalmente, en el segundo *Himno homérico a Deméter*, un canto al nombre, historia mítica y atributos de las diosas y, a su vez, relato etiológico de la institución del culto de Eleusis y sus ritos místicos⁴. Recordémosla: mientras Perséfone recogía flores y jugaba con las hijas de Océano, apareció en la llanura de Nisa la flor más bella que jamás hubiera visto; un engaño en forma de narciso dispuesto por Gea a voluntad de Zeus para satisfacer al ardiente Hades: cuando la joven extiende sus brazos para coger la flor, la tierra abre sus fauces en un bostezo infernal y ella misma es una flor robada por el rey del inframundo. Grita llamando a su madre, el vestido se le desgarró y, al soltarsele la túnica, se le caen las flores. Flores por el suelo que ella misma restituirá cada primavera. «Una niña parí, dulce flor», dice su madre, y la niña que da a luz es tragada por la oscuridad, en un movimiento irónico de doble dirección entre la vida y la muerte que rige el mito por entero. De este episodio, que Deméter no ve, sólo llega a sus oídos el eco del grito de su hija, «como si la forzaran» y, desesperada, «un agudo dolor de su corazón se apoderó, y a uno y otro lado de sus cabellos / inmortales el velo se rasgaba con las manos; / un tocado oscuro se echó por las espaldas / y se apresuró cual se apresura la rapaz por tierra y mar, / en pos de ella» (*Himno II*, 38-44; 2005: 88)⁵. La diosa se quita la diadema, se envuelve en ropas de luto durante nueve días, y sin comer ni bañarse, vaga de un lado a otro con dos antorchas encendidas buscando exhausta a su hija, desde donde nace el sol hasta donde se pone, hasta que de tanto buscar, dice Ovidio, «en la búsqueda se le acabó el mundo» (*Met.* V, 463; 2002: 180). Cuando Helios, testigo de todo, le descubre lo que ha sucedido, el

3 Así lo indica Olender (1985: 5) en el que probablemente sigue siendo el ensayo más documentado y completo que ha servido de principal referencia a las investigaciones sobre Baubo y sus polisémicas apariciones.

4 El *Himno* responde a las tres funciones del mito según Brunel (1988: 8-9): narrativa, explicativa y reveladora.

5 De aquí en adelante, se citará el pasaje de las fuentes clásicas, abreviadas en lo posible, y tras un punto y coma, cuando se trate de citas textuales, año y página de la edición utilizada. Todas las cursivas de las citas son nuestras.

dolor se vuelve ira –Deméter *Brimo*– y, disfrazándose de anciana, se desliza entre los hombres y se sienta en un pozo. Allí la encontrarán las hijas de Metanira y Céleo, soberano de la ciudad de Eleusis e hijo de su epónimo fundador, quienes la reciben según los ritos de la hospitalidad en su palacio y le ofrecen el cuidado de su hijo Demofonte, a quien ella acoge «en su fragante seno / y en sus brazos inmortales» (*Himno II*, 231-232; 2005: 97), criándolo como si fuera un hijo para convertirlo en inmortal, un intento sin embargo fracasado a causa de la indiscreción de la verdadera madre del niño. La Augusta Deméter, a quienes sus huéspedes no habían reconocido –«que los dioses, para los mortales», ya se sabe, «son difíciles de ver» (vv. 111-112; 2005: 91)–, revela entonces su identidad, y exige en este mismo acto de visibilidad que se le construya en Eleusis un templo en su honor. El acto de desvelamiento propio de la mostración visual se identifica con el momento de invocación del nombre: «Soy Deméter la honorable» (v. 268; 2005: 99).

La relación entre los actos de ocultación y revelación que sustenta por entero la historia de Deméter es la misma que articula la escena que aquí nos interesa, localizada en un momento inmediatamente anterior a la epifanía de la diosa. Tras su entrada en el palacio, rechaza abatida y en silencio sentarse en el sitio que le cede Metanira, pero la sabia criada, Yambe, extiende un vellón sobre un sólido sitio, y esta será la primera de sus acciones propiciatorias:

Allí sentándose dejó caer ante su rostro con las manos el velo;
 largo tiempo, sin voz, afligida, estuvo sentada en el asiento,
 y a nadie saludaba ni de palabra ni con un gesto,
 sino que, sin reír, sin catar comida ni bebida,
 sentada estaba, consumida por la añoranza de su hija de marcada cintura;
 hasta que, con sus chanzas, Yambe, sabedora de discretos pensamientos,
 con sus muchas burlas movió a la soberana sin mancilla
 a sonreír, a reír y a tener buen ánimo;
 ésta a ella luego, en adelante, le cayó en gracia a su espíritu. (vv. 197-205; 2005: 95-96)

El nombre propio de la criada es la forma femenina del metro yámbico (*iambos*), modo de imitación de lo risible con el que los escritores arcaicos debieron componer sus inventivas burlescas (*Poét.* 1448b30-37); si este es el metro idóneo para «yambizarse», es decir, dirigirse burlas los unos a los otros según el neologismo aristotélico, es porque resulta más próximo por su ritmo a la conversación (1449a20-27) y, por tanto, al lenguaje ordinario y a la acción, convirtiéndose en precedente de la comedia (1449a4). El recato del poeta homérico no revela qué provoca la risa, pero no cuesta imaginar que las burlas, por su carácter interpelante, pudieran implicar cosas que se hacen, se dicen y se muestran. Estos son, precisamente, los tres elementos que componían los Misterios: lo que se hacía (*tà drómēna*), lo que se decía (*tà legómēna*) y lo que se mostraba (*tà deiknýmēna*)⁶. Y lo que Yambe *muestra* está claro cuando se transforma en la vieja Baubo, personaje un tanto celestinesco que *consuela* a Deméter de su dolor, de acuerdo con la versión órfica en la que Disaules y Baubo son sus huéspedes a su llegada a Eleusis (Kern, fr. 52). También aquí el nombre propio de la mujer adivina el *exhibito* gesto con el que se consigue la carcajada: si *Baubo* está relacionado con la «vulva»,

6 «Introducción» de Torres al segundo de los *Himnos homéricos* (2005: 75); Quignard (2005: 215).

baubon es «consolador»⁷, y no hay *consolatio* que no contenga parénesis o exhortación.

«¡Hermosos y apropiados espectáculos para una diosa!», protesta indignado Clemente de Alejandría en su exhortación a la conversión de gentiles durante los primeros siglos del cristianismo, haciendo gala de un conocimiento de los clásicos tan refinado y de una descripción reprobatoria de la idolatría pagana tan minuciosa, que termina por convertirse en mitógrafo imprescindible de la Antigüedad. El *Protréptico* es una de las fuentes que recogen la versión órfica de la historia eleusina acerca de Deo (Deméter), y en el capítulo segundo se citan los versos de Orfeo que refieren el gesto que aquí nos ocupa:

Después de hablar así, se subió el peplo y mostró todo
su cuerpo, hasta las formas que menos convienen. Se encontraba presente el niño Yaco
y, riéndose, le golpeaba con la mano por debajo del pecho.
Y, cuando la diosa se sonrió en su corazón,
aceptó la multicolor copa, donde se hallaba el ciceón. (II, 21; 2008: 68)⁸

Entre la primera y la segunda década del siglo IV, Eusebio de Cesarea insiste en el carácter visual de la escena y en el gesto desafiante de Baubo, que triste «de verse manifiestamente despreciada, se levanta el vestido y le muestra sus partes a la diosa, la cual, regocijada con la visión, acepta por fin la bebida, complacida por el espectáculo» (*Praeparatio* II 3, 30-33; 2011: 73-74). Aunque con una misma finalidad apologética, distinta es la versión que Arnobio de Sicca ofrece en su obra *Adversus nationes*, compuesta entre los años 304 y 310. De esta nos interesan aquí dos aspectos: en primer lugar, el énfasis que se pone en las acciones verbales realizadas por Baubo como muestras de hospitalidad a la diosa: «la *halaga* con suaves obsequios, le *ruega* que procure dar un solaz a su cuerpo, y le *ofrece* para el ardor de su sed» la bebida del ciceón. La diosa rechaza sus atenciones, pero «la otra *insiste*, y como sucede en tales caos la *exhorta* a no despreciar su cortesía». Y, en segundo lugar, dado que

no podía convencer por medios serios, trata de alegrarla con espectáculos grotescos. Pone fin al prolongado descuido de aquella parte del cuerpo a través de la cual las mujeres dan a luz y reciben el nombre de madres; le da un aspecto mucho más puro, lo deja *semejante al de un muchacho*, un pequeño histrión, todavía no robusto. Vuelve a la diosa triste y, mientras repite expresiones comunes con las que es costumbre quebrar y atemperar los sufrimientos, se desnuda y, puestas al descubierto las ingles, exhibe todas aquellas partes pudendas. La diosa fija los ojos en el pubis y se alimenta de aquella inaudita clase de solaz: después, ya más serena por la risa, toma y bebe la bebida antes rehusada, y lo que no pudo conseguir durante mucho tiempo el respeto de Baubo, lo obtiene la obscenidad de un acto vergonzoso. (*Adversus* V 25; 2003: 276-277)

En el lugar de los genitales femeninos, una vez «adecentados», aparece el rostro imberbe de un chiquillo (*pusio*). La versión de los versos de Orfeo difiere de la que ofrecen Clemente y Eusebio: «Dichas estas palabras, recogió el vestido del suelo, y

7 Véase, sobre la etimología del nombre, Devereux (1984: 12); Olender (1985: 6; 39-40) y Karatas (2019: 192). En cuanto construcción onomatopéyica, *baubo* se ha relacionado con el regazo o seno materno, por el movimiento hipnótico con el que la nodriza mece, canta y calma al niño para que se duerma (Bonafin 2005).

8 Un estudio aparte merece la presencia del bullicioso Yaco –onomatopeya del grito *Iacche!*– que, siguiendo la tendencia de la literatura apologética cristiana a amalgamar tradiciones, nos llevaría a la relación entre Deméter, Perséfone y Dioniso.

ofreció a los ojos todas las partes escondidas en las ingles: después Baubo, agitándolas con la mano doblada (*pues tenían apariencia pueril*) las toca, las palpa cariñosamente». La diosa fija sus ojos en la visión inaudita de esta especie de rostro infantil (*puerilis ollis vultus erat*) e irrumpe a continuación en carcajadas, aceptando la mezcla del *ciceón* (V 26; 2003: 277).

Baubo realiza, en su encuentro con la diosa en las distintas versiones arriba citadas, una serie de «actos de habla» que pueden considerarse, por su figuración gestual, enunciados performativos: *saluda, ofrece, exhorta y persuade, ruega, anima y consuela*⁹. Todas estas acciones no son sino las posibilidades verbales de un singular rostro que, como las figuritas de Priene, parece decir: *yo digo*. La imagen apostrófica se dirige al *tú* como un modo de llamar la atención sobre sí —ritualizando y dramatizando la llamada (Culler 2001: 157) en la imagen o en el texto—, del mismo modo que en los enunciados performativos «la enunciación se identifica con el acto mismo» (Benveniste 2004: 186). La distinción entre *hacer* y *decir* como criterio de la oposición realizativo/constatativo es en el fondo ilusoria; lo que Austin parece encontrar en el carácter actuante del realizativo quizá no sea sino la capacidad del lenguaje para señalar su propio movimiento, esto es, para convocarse y sobrepasarse en su citabilidad, llevándose sobre sí: no se trata de *hacer* sino de *decir* un *hacer*, o incluso *decir* el *decir*, un decir imposturado y detenido en la iteración de su propia acción enunciativa. De ahí que el performativo haga anteceder al enunciado una especie de invisible «yo digo», siempre presente.

Los *Himnos homéricos* siguen este mismo procedimiento: «yo canto» es una fórmula performativa que convierte el poema en ofrenda al dios al que se dirige¹⁰. Según Calame (2011), el himno más breve de la colección, dedicado igualmente a Deméter, está formado por la estructura tripartita característica por la que se evoca y se invoca a la divinidad y, finalmente, se le ofrece el canto a cambio de su bendición:

A Deméter de hermosa cabellera, venerable diosa, comienzo a cantar,
a ella y a la Muchacha, la hermosísima Perséfone.
Salud, diosa; a esta ciudad protege y mi canto inicia. (*Himno XIII*; 2005: 301)

Se trata de un conjuro y un contrato que pliega las palabras a su propia acción hasta el punto de hacer indistinguibles la ofrenda del canto: el apóstrofe, en el paso de la tercera a la segunda persona, es figura oferente del lenguaje mismo. La coincidencia entre *hacer* y *decir* de los enunciados performativos encuentra su correlato en el recurso visual de la frontalidad paralizante que caracteriza la imagen apostrófica. Así, el gesto que realiza Baubo, y que recibe el nombre de *anasyrma* («levantarse la falda») es una acción visual indiscernible de la acción lingüística que representa, en cuanto es la mostración del acto de decir mismo, esto es, la acción por la que se revela y señala lo oculto: «yo muestro». Al exhibir las partes ocultas, la acción verbal/gestual de Yambe/Baubo se vuelve imagen misma del misterio. En este sentido, puede considerarse un *iconomito* que realiza el mito en ritual y la palabra en imagen¹¹, es decir, un elemento o

9 Tales acciones, previas a la «action silencieuse», son enumeradas por Olender para sostener la tesis de que «Baubô est aussi un être de paroles» (1985: 23).

10 Las otras fórmulas son «Canta, Musa» y «Dime, Musa» (Calame, 2011: 335). Véase la teoría heterófona de la voz poética de Cuesta Abad (2022), a partir de estas fórmulas invocativas.

11 Con la expresión «mythologie iconologique», y tras algunas vacilaciones terminológicas, Clermont-Ganneau proponía en 1880 el estudio comparado de la capacidad *mitopoiética* de las imágenes.

motivo donde el gesto verbal y el gesto visual se vuelven inseparables, plegados en un mismo *gesto ritual* que puede rastrearse comparativamente en la cadena iconomitológica de sus metamorfosis¹².

Siguiendo el testimonio de Apolodoro (*Biblioteca mitológica*, I 5.1) y Diodoro (*Biblioteca histórica*, V 4.7), el episodio se ha considerado mito fundacional o *aition* de la *aischrologia*, el intercambio de insultos, blasfemias y bromas obscenas que tendría lugar en las Tesmoforias y otras fiestas femeninas dedicadas a Deméter para promover la fertilidad¹³. La vuelta a la vida no es sino el fin último de este ritual propiciatorio y subversivo, pues la risa que provoca el gesto obsceno hace que la diosa acepte el ciceón y «recibiéndolo al rito dio inicio la muy augusta Deo» (*Himno* II, 211; 2005: 96). Aceptar la bebida sagrada no es tan sólo un *gesto instituyente* que repetirán los iniciados a su llegada a Eleusis; significa romper el ayuno que exige el luto y, con ello, devolver la vida a la Naturaleza y asegurar la supervivencia. Es también, en este sentido, fundación de las «pasiones instituyentes»¹⁴ de la diosa en calidad de *Thesmophoros* («legisladora» o «portadora de normas») que «amén del descubrimiento del grano, enseñó a los hombres cómo utilizarlo, e introdujo leyes gracias a las cuales se acostumbraron a practicar la justicia», relata Diodoro (*Biblioteca*, V 5.2; 2004: 230). Existiera o no una verdadera relación entre el poema y los rituales a los que da inicio –*vexata quaestio* en la interpretación del *Himno* a Deméter–, el poema es en sí mismo la fórmula contractual entre los hombres y los dioses que, como el lenguaje, asegura la supervivencia más allá de los límites que impone la finitud.

«Un inmenso respeto a las diosas contiene la voz» (*Himno* II, 479; 2005: 110). Pero ¿cuál es el misterio de los Misterios, aquel que prohíbe divulgar los secretos eleusinos¹⁵? El misterio sólo se hace visible por sí mismo, comparable a los enunciados performativos, que no describen ninguna otra cosa más allá de representar su propia acción verbal, ni son verdaderos o falsos (Austin 1982: 45). También Arnobio se preguntaba asombrado qué podía haber digno de verse «en las partes pudendas de Baubo que incitase a la risa y a la admiración de la diosa» si esta era igualmente «de sexo femenino y constituida del mismo modo» (V 27; 2003: 278). Es precisamente la igualdad paralizante del carácter mimético lo que provoca y contagia la risa, y es esta misma igualdad entre *hacer* y *decir* lo que contiene la voz en los Misterios. En cuanto *praxis* constituida por gestos, actos y palabras, el misterio es indecible por indivisible, esto es, porque en él «contenido y forma se han vuelto, como en Eleusis, indecibles» (Agamben 2014: 42)¹⁶. Así, de acuerdo con lo planteado por Agamben, el conocimiento místico sólo

12 Sobre el sentido de «gesto verbal» que en André Jolles tiene la noción de «acontecimiento» (*Geschehen*), véase Brunel (1992: 20-22). La concomitancia de palabra e imagen por la que definimos el *gesto ritual* no debe confundirse con lo que Gombrich (2000) entiende por «gesto ritualizado» en el arte: la transformación de la expresión espontánea y natural en convención artificial, capaz de ser imitada y repetida.

13 La *aischrologia* anuncia «la alegría y el fin del ayuno y del luto en la festividad» (Valdés 2015: 11), una liberación que celebra el reencuentro de madre e hija y, con ello, la restauración de la fecundidad de la Naturaleza, que había sido castigada a la ausencia de cereal en ausencia de Core.

14 Sobre las «pasiones instituyentes», remitimos a Castoriadis (1999) y Cuesta Abad (2006).

15 Según Isócrates, divulgar los misterios se equipara a un mal tan grave como el de destruir la democracia. En el *Alcibiades* de Plutarco, cuando este imita (atrevimientos de la embriaguez) los actos de celebración de las diosas, es severamente castigado (Mylonas 1961: 224).

16 «Originalmente, «misterio» significa sólo una *praxis*: gestos, actos y palabras, a través de los cuales una acción divina se realiza efectivamente en el tiempo y en el mundo para la salvación de los hombres» (Odo Casel *apud* Agamben 2014: 35).

puede expresarse a través de imágenes, es decir, en la nominación (*phasis*), no en la proposición (*kataphasis*), del mismo modo que el realizativo no «consiste en decir algo» (Austin 1982: 45); podría representarse como un *calla*, (*-¡mira!-*) y *de nuevo calla*, y de ahí el sentido iniciático que tiene la visión (*epopteia*) en los misterios y en la mostración obscena de la imagen con la que también se regodea la diosa. «Kore es la vida porque no se deja «decir», dice Agamben (2014: 15) y, como el oráculo de Apolo, según Heráclito, «no dice ni oculta, sino da señales» (*Fragmentos* 93 DK; 2008: 131). Por ello, el Misterio eleusino vendría a ser una especie de acto dramático que mediante la representación «hace ver» el rapto de Core, las peregrinaciones de Deméter en su búsqueda y el reencuentro de madre e hija, es decir, «una pantomima religiosa, acompañada de cantos sagrados y de sentencias y fórmulas sacerdotales» (Rodhe 2006: 200)¹⁷. La doble historia de Yambe/Baubo es paradigma de esta reunión entre palabra e imagen propia del mito. Si el mito es pensamiento en imágenes, la palabra adquiere en él una enorme carga plástica: a través de la escenificación ritual y la representación artística, las palabras y las imágenes repiten e invocan la fuerza mítica que encuentra en ellas su modo de manifestación y apertura. Pues la vida *-fuerza*, eso que por ahora podemos imaginar como una masa informe, caótica, incontrolable e indefinida-, no sería visible o inteligible si no tuviera lugar el proceso de su figuración *-«momento»* intermedio que representa la *forma*, concebida como separación, usurpación o emancipación del *fondo*- por el que la fuerza orienta su sentido como dirección en la construcción de imágenes o palabras. Si resulta evidente que sin la figuración y formulación *-de tan fricativo espíritu-*, las fuerzas que mueven la vida resultarían invisibles, es porque esa misma vida sin forma sería, en realidad, intolerable: toda fuerza se extinguiría en la disipación descontrolada de los impulsos, en la desbandada de los meros inicios, si no fuera capaz de repetirse, esto es, de alcanzar aquello que ata el principio al fin y mantiene unido lo múltiple.

La primavera es rito que repite el mito, una verdad a la que el cuadro de Botticelli da forma en su rítmica respiratoria de figuras que marcan los pasos de la muerte, vida y muerte. El mito de las diosas y sus fiestas son un canto a *zoé*-la «vida indestructible», diría Kerényi de Dioniso, el dios «desgarrador de los hombres» (1998: 52); no la vida que queda atrapada en un ser vivo particular (*bios*) sino aquella que prosigue enlazando a los seres, como una serpiente o un laberinto, a través de la «infinitud de la repetición» que compone la cadena de vida y muerte (144)-, una celebración de la respiración de la Naturaleza, cuya forma esencial es la de un ciclo imparible que *ata* y *desata* las formas: si la acción de respirar, tal como enseña la doctrina hipocrática y presocrática, une el cuerpo al alma y, en una dimensión mayor, ancla la respiración individual de la existencia humana a la caja torácica de este enorme animal resollante que es el universo, la capacidad unitiva de la respiración no existiría sin la división y la separación, pues el cuerpo al respirar se estira y extiende y, al hacerlo, une separándose. Quizá el misterio eleusino tuviera que ver con esto: lo que une separa. Según la célebre máxima de Alcmeón de Crotona, los hombres mueren porque no pueden «enlazar el principio con el fin» (*Fragmentos*, 2; 2008: 92) en un movimiento circular que hace indiscernibles

17 Las fórmulas (*synthema*) eran pronunciadas por el *mystes*; según el testimonio clementino, la contraseña era esta: «ayuné, bebí el ciceón, cogí del cesto y, después de probarlo, lo deposité en la canasta y de la canasta al cesto» (II, 21; 2008: 68-69). La misteriosa alusión a ciertos objetos sagrados que se «manejaban» o «probaban» parece relacionarse con la representación de órganos sexuales masculinos y femeninos.

el nacimiento y la muerte. O, si se nos permite lo intempestivo de la cita, una posible respuesta se formula en la escena final de *El pastor de las colinas*, obra maestra de Henry Hathaway (1941): «voluntad de vivir, algo por lo que morir» (*a will to live, something to die for*), ante cuya revelación Matt (John Wayne) –aquí el reencuentro es el de un padre y un hijo– afirma: «es como si hubiera nacido de nuevo [...] no me volveré a perder» (secuencia 1 h. 33 min. 10 s. y ss). Quienes sepan ver el misterio (*epoptai*), dice el *Himno* del poeta homérico, serán dichosos tras la muerte (480-482; 2005: 110). El reencuentro entre Deméter y Perséfone no es sino la imagen de esa unión entre los extremos que marca el ritmo cíclico de la vida. Así, madre e hija se ocultan y muestran alternándose: si, por un lado, a la segunda la sustrae Hades, la primera se introduce en el templo que ordena construir y con los dioses «no se mezcla, mas apartada, en su fragante templo, / sentada queda, la rocosa ciudad de Eleusis dominando» (*Himno* II, 355-356; 2005: 104), ocultándose como la simiente «bajo los campos». La salida de Core significa, por otro lado, la vuelta a la vida y a la madre, tanto como el sicalíptico levantamiento de faldas es un acto de mostración y apertura cuya catarsis cómica libera a Deméter: si esta «deja caer» ante su rostro el velo de luto en el que encierra su pena, simbólicamente Baubo lo levanta cuando se sube –muy literalmente– los *peplos*, y si Deméter bebe el ciceón, y esto desata la vida, Perséfone toma de la granada que la atará a las sombras –comer o beber algo en el Érebo es ligadura de hospitalidad que implica la imposibilidad del retorno–, y que la Naturaleza atará a la pena, hasta que se renueve con su vuelta en cada primavera. De esta manera, tanto el mito de Deméter como sus celebraciones rituales responden a una misma «fuerza» de unión/separación que se manifiesta en imágenes, palabras y gestos de mostración/ocultación, en su doble dimensión verbal y visual. Esta estructura determina la oposición y la inversión de los elementos de la historia mítica en una serie de polaridades verticales (abajo/arriba) y horizontales (dentro/fuera).

Los mitos se gestan y transmiten en un proceso iconológico que puede definirse como *red sintáctico-argumental del pensamiento mítico superviviente en imagen*. Según esta idea, de evidente impronta warburgiana, el mito constituye una colección de engramas primitivos de la humanidad representados en imágenes que recuerdan –repiten, en sus metamorfosis– la fuerza mítica que las motiva. De igual manera, los atributos de los dioses pueden considerarse actantes o argumentos verbales regidos o subcategorizados por dicha fuerza, articulada en una estructura argumental dada en la que adquieren distintos papeles temáticos¹⁸. Estos incluyen no sólo objetos, sino también funciones, epítetos o dones que son representación diagramática de un relato fundacional concreto, cuya fuerza está condicionada por su capacidad de ambivalencia: cuanto mayor sea esta última, mayor será también la fuerza mítica, así como la complejidad, complementariedad e incluso contradicción de los argumentos, tal como sucede en la historia de «las dos diosas» –así se referían los atenienses a Deméter y Perséfone–, inseparables madre e hija, tan inseparables como las singladuras de los verbos *ir* y *venir*, en cuyo intercambio de papeles temáticos y atributos homeomórficos¹⁹ se esconde la indecibilidad y ambivalencia misma de Core, hija y a la vez esposa, muchacha y reina

18 Apuntamos una posibilidad para los estudios de iconomitología inspirada en algunos principios de gramática generativa y, en particular, desde la teoría temática chomskiana.

19 Perséfone es descrita como *pulchricoma* («la de hermosos cabellos») en los himnos órficos, epíteto que corresponde a su madre y, a su vez, Deméter *Thesmophoros*, atributo ya mencionado, se extendía igualmente a su hija.

de lo profundo²⁰. Según la versión ovidiana, en la súplica de Deméter a Júpiter se palpa una ambigüedad que sólo puede enunciar quien camina *en círculos* entre los extremos de la vida y la muerte: «después de buscarla largo tiempo al fin la he encontrado, si puede llamarse encontrar a tener la certeza de haber perdido, o si saber dónde está puede llamarse encontrar. Estoy dispuesta a perdonar el rapto con tal de que la devuelva. Porque no es un ladrón por marido lo que merece tu hija, si es que no es ya mi hija» (518-520). *Si es que no es ya mi hija* esa niña a la que en Eleusis llaman «señora».

La misma ambivalencia semántica de los atributos o funciones tiene su correlato en el esquema figurativo del gesto ritual. Compárese el *anasyrma* con el gesto de levantarse el velo o *anakalypsis*; aunque ambas acciones compartan un mismo gesto visual cuyo esquema formula sintácticamente una misma fuerza apostrófica de «ofrenda propiciatoria», en cuanto gesto verbal adquieren un significado bien distinto. Que un gesto adquiera varios significados es una conclusión frecuente entre los estudios de iconología gestual²¹. Esto sucede porque el gesto se «carga» semánticamente al polarizar su valencia mítica en distintas direcciones –sentidos–, un doble fenómeno que en el estudio de las imágenes del mito o del sueño no pasó desapercibido para Warburg ni para Freud. Crucial para la configuración lingüística de las imágenes en el mito fue la lectura que el primero hizo de «Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas», el ensayo de Freud (1910) que a su vez es reseña de su lectura de Karl Abel, por el que explica lingüísticamente la ausencia de oposición y contradicción en el sueño, donde movimientos opuestos pueden ser representados por un idéntico elemento²². Siguiendo este planteamiento, puede afirmarse que el *iconomito* de Baubo dramatiza –formaliza y formula– la fuerza de decibilidad de la palabra sobre la que descansan los Misterios y esta fuerza se polariza en la ambivalencia constitutiva de la imagen apostrófica con la que iniciábamos estas páginas.

La ambivalencia del apóstrofe consiste en que su modo de dirigirse es un desvío o apartamiento (*aversio*), una salida o ruptura por la que el hablante apela a un interlocutor abandonando la escena enunciativa: en retórica judicial, la invocación apostrófica tiene la función de apartar el razonamiento de su «dirección» al juez para implorar al auditorio, y es también «aquella forma que *aparta* al oyente de una pregunta presente» (Quintiliano, IX, 2, 38-39); en la comedia, la parábasis representa el momento apostrófico en que el actor «sale» de la escena para dirigirse al público y, en el discurso épico, *apostrophè* es el tránsito del pasaje diegético al mimético (Frontisi-Ducroux 1995: 91). El recurso del apóstrofe supone una separación en forma de ruptura o salida del espacio enunciativo, y una interrupción en forma de desvío o apartamiento, en cuanto significa un cambio de interlocutor. Se trata, según Frontisi-Ducroux, de una «infracción narrativa» que se traduce en una «ruptura visual» del «espacio icónico» en las cerámicas griegas: la frontalidad es una infracción a la norma del perfil y, como

20 Por su parte, Deméter disfruta de la misma ambivalencia: «no sé si en adelante debo llamarla madre o esposa», apostilla Clemente en un inciso a propósito de la doble relación de Deo con Zeus según la tradición eleusina u órfica (II, 15; 2008: 62): «the Goddess who before was Rhea, when she gave birth to Zeus became Demeter» (Mylonas 1961: 291).

21 Como en el gesto de melancolía/reflexión, o en las escenas de la Anunciación que estudia Moshe Barash: gesto deíctico del ángel que anuncia/bendice, y gesto quiasmático de introspección en la Virgen que recibe maternal el fruto anunciado, y que cambia su significado en contextos distintos.

22 Para una revisión crítica desde premisas lingüísticas de las teorías de Abel y Freud, véase Benveniste (2004: 75-87).

recurso gráfico, sirve para «indiquer une interruption des relations visuelles entre les acteurs du récit figurative» por cuanto «la vision frontale n'exprime que la rupture du face-à-face avec les autres acteurs de l'action» (82). La frontalidad es, según la autora, una infracción narrativa y visual compartida por la otredad de quienes están «más allá»: durmientes, moribundos y monstruos miran de frente al espectador, a veces incluso formando un quiasmo entre la dirección de sus rostros y sus cuerpos. Todos ellos son, como la de Baubo en su frontalidad visual y verbal, imágenes apostróficas.

Así, del *iconomito* concreto de Yambe/Baubo en las versiones que ofrecen los testimonios míticos e iconológicos, puede inferirse una teoría sobre la imagen apostrófica que no se refiere únicamente a la exhortación realizada con la palabra y el gesto, sino que incluye, siguiendo con la ambivalencia del esquema argumental apostrófico, el acto de interrupción o suspensión del duelo, la ruptura o inversión del tabú del gesto y, finalmente, la detención que provoca en el espectador. Si las primeras provocan el movimiento (la risa y la fertilidad), la última produce detención y fascinación. Esta misma ambivalencia de la imagen apostrófica en la historia mítica de Baubo y Deméter está contenida en la escena de *Viridiana*: a la detención de la imagen y tensión de los personajes sentados a la mesa, que miran fijamente ante la fascinante «cámara» de Enedina (Lola Gaos), capturados en el retrato paródico de *La Última Cena* (fig. 3), sigue el movimiento y la explosión liberadora de la risa blasfema (fig. 4):

- Enedina nos va a sacar un retrato a *tós* como recuerdo.
- ¿Y con qué máquina?
- Con una que me regalaron mis papás.



Figuras 3 y 4. *Viridiana*, Luis Buñuel (1961), 01 h. 16 min. 46 s. y 55 s.

La llamada de atención realizada con el gesto (fig. 2) es una interpelación a los personajes que forman la escena²³ y un apóstrofe dirigido al espectador, situado fuera del marco narrativo. El paso de un recurso a otro se señala igualmente en la escena siguiente: la entrada de la «fotógrafa» en su propio retrato (fig. 4) implica la salida del espectador, ente ausente y desplazado al que la imagen, de nuevo, apostrofa. El apóstrofe no es, por tanto, una figura independiente, sino un *momento figural* de conversión entre dos llamadas, la marca intermedia y transitoria, el gozne vacío que sostiene y suspende el giro de una llamada a otra.

«Si no *sos* estáis quietos, no os retrato. Y cuando yo diga «alto», ¡que *naide* se mue-

23 El *anasyrma* hace aquí las veces de un «mira al pajarito» (*le petit oiseau va sortir!*, truco que garantizaba en los orígenes de la fotografía la atención detenida del retratado durante el tiempo de exposición suficiente).

va!», exclama Enedina. El carácter *medúseo* de las imágenes apostróficas tiene que ver con una frontalidad que paraliza –como en *El origen del mundo* de Gustave Courbet (1866)–, y la detención responde a la definición de lo «indecible» en el contexto mítico abordado: las obscenidades son indecibles (*árrheta*) en su doble sentido de «nefandas» e «intocables». Si la primera noción tiene que ver con el carácter transgresor de las celebraciones rituales que anula las prohibiciones y altera las categorías, la segunda adquiere sentido en el contexto sacro (*sacer*) en el que se inscriben los textos y las imágenes, formando ambas un vínculo entre las inversiones y diversiones propias de lo obsceno y lo cómico y la indecibilidad de lo sagrado²⁴.

La frontalidad paraliza, intercepta el paso. «Frontalité, monstruosité» (Vernant 1990: 87). No es de extrañar que Gorgo y Baubo estuvieran emparentadas según algunas fuentes antiguas, pues ambas están dotadas de un efecto tan apostrófico como apotropaico²⁵. La simetría detiene y fascina porque en *lo igual* no hay resto o diferencia por el que puedan seguir su curso la forma o la vida. Así, la función protectora de la cabeza de Medusa convertida en máscara (*gorgoneion*), de la que se sigue su uso como emblema en los escudos de los guerreros, es una consecuencia de su naturaleza apostrófica: la función apotropaica se basa en la estructura de ida (dirección) y vuelta (apartamiento) propia del apóstrofe: se *dirige* al mal para *apartarlo*. El apóstrofe hace frente al mal con su propia imagen, logrando por inversión que gire o vuelva su dirección. «Podemos vencer el terror mediante la imagen del terror», escribe el Caravaggio hacedor de Medusas (*apud* Quignard 2005: 80), que sabía que las cosas sólo pueden detenerse consigo mismas, como si fueran un idéntico adversario que iguala y paraliza²⁶. El *fascinum* protector en forma de *phallós* encuentra su «función simétrica» en el *baubôn* (Vernant 1990: 119). La herma itifálica es llamada que *levanta* la atención pero, por el efecto mimético de la frontalidad, detiene y petrifica. Tanto el apóstrofe como la imagen apostrófica asumen esta misma función: son un gesto provocador, incluso combativo, la obscenidad de un intimidante *tú* que provoca embarazo o reparo, incluso hostilidad en quien lo recibe. La función amenazante del *anasyrma*, que ante el rechazo de la diosa (enfanzada en las versiones de Eusebio y Arnobio) infringe un tabú esencial, encuentra su correlato en el plano estético en los «contra-ejemplos» apotropaicos de las imágenes erótico-grotescas a la entrada de las iglesias románicas (como las sirenas de doble cola) y, en el antropológico, en la función del gesto con que las mujeres repelían al enemigo y lo expulsaban de la ciudad, según testimonios antiguos. Ese mismo reparo provoca la «infracción narrativa» del apóstrofe, una figura retórica verdaderamente *embarrassing*, según la interpretación de Culler (2001: 150) que Kneale revisa (1991).

24 Las Tesmoforias se caracterizan por dramatizar una «suspensión» o un «contexto de inversión» social (Valdés 2015: 17). Por su parte, la *aischrologia* procede de la raíz *aischros* (vergüenza) y, las partes pudendas (*aidoia*), de *aidos* (pudor). Lubell precisa que «*aideomai* means to be ashamed, but it also means to stand in awe or to fear or to regard with reverence» (1994: 107).

25 Sobre las fuentes que relacionan a Baubo y Gorgo, véase Karatas (2019: 186). Bonfante (2008: 6) opone la detención letal que provoca Medusa al movimiento que incita Baubo al romper el luto; sin embargo, consideramos que el movimiento en la segunda, debido a la circularidad de vida y muerte en la que se inscribe, es igualmente suspensión (de un estado anterior).

26 En un ensayo póstumo, fechado en 1922, escribe Freud: «Lo que excita horror en uno mismo provocará igual efecto en el enemigo con quien se lucha. Todavía en Rabelais el diablo emprende la huida después que la mujer le enseñó su vulva» (1992b: 271). Se refiere a la mujer que en el *Pantagruel* (Libro IV, cap. XLVII; 2011: 1138) enseña al diablo su «cómo coño se llama» (*comment à nom?*). Véase Bajtin (1987) sobre lo «inferior» material y corporal en Rabelais y sus grotescas inversiones.

Según lo arriba expuesto, la doble dirección del esquema apostrófico y apotropáico es fruto de una misma fuerza que se polariza en ambivalencia. Si la fuerza, tal como planteábamos, necesita de una forma que articule la indecidibilidad insoportable de un inicio sin fin, tanto Baubo como Gorgo, al dar rostro a lo indecible, representan una «figurabilidad catártica» (Frontisi-Ducroux 1995: 72) que aleja el mal. Medusa es la imagen que da rostro a lo indecible de la muerte. «Es una manera de exorcizar la angustia, de transmutar la amenaza en protección mediante un proceso de inversión» (Vernant y Frontisi-Ducroux 1989: 35). Pero, siguiendo con el fenómeno de la inversión apostrófica, esa misma imagen que combate el miedo de la alteridad intratable, volviéndolo rostro, es a su vez el «contra-rostro» (Frontisi-Ducroux 1995: 73) que hace enmudecer, una forma desfigurante, pero todavía visible, de esa fuerza informe que desune y quiebra los miembros y las articulaciones, que deshace el cuerpo y las formas.

El mismo *schema* del apóstrofe se imprime en el retrato frontal: si, por un lado, ambos comparten un mismo modo de mostración deíctica y oferente, por otro, implican una vuelta (*retrahere* y *aversum*) que tiene su contrapartida en la reserva y el ocultamiento. Como sucede en la frontalidad de los retratos de El Fayum, precisamente por encontrarse en la encrucijada de dos civilizaciones y una distinta tradición funeraria, «lo que nos ofrecen lo guardan al mismo tiempo para sí. Hay en ellos un pudor extraordinario, una extraordinaria discreción» (Bailly 2001: 20). De ahí que la figura retórica del apóstrofe sea un modo de *facificar* las palabras recurrente en la exclamación y la prosopopeya, por su capacidad para animar y dar voz a seres ausentes, sobrenaturales o inertes (Fontanier 1971: 371): «La voz asume boca, ojo, y finalmente rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poien*, conferir una máscara o un rostro (*prosopon*)» (De Man 2007: 153-154). Pero aquello que la estructura tropológica termina desvelando no es sino un vacío, pues si la prosopopeya significa «dar rostro» con el lenguaje, ello «por tanto implica» —demariano *golpe de revés*— «que el rostro original puede faltar o ser inexistente» (1990: 73), lo que nos devuelve a la dehiscencia del «contra-rostro» de la máscara, ese rostro vaciado que deja el vivo tras de sí: *deface*. Tal como argumenta Kneale, lo que intimida e incomoda del apóstrofe, aquello que causa reparo y aversión, no es tanto la llamada o exclamación de una voz —aquí también de una imagen— sino, precisamente, la «mudanza de la voz, su falta o ausencia, incluso su repentina desaparición» (1991: 142). Hay palabra porque hay ausencia y el retrato muestra, igualmente, la «retirada de los rostros» (De Man 2007: 154).

Anatomías del reparo que, como en los misterios de Deméter, hacen de la mostración un acto de ocultación: el rostro es esa máscara que nos identifica y revela al tiempo que disimula y nos oculta²⁷. Doble dimensión del semblante en su exterioridad (*facies*) e interioridad (*vultus*) que pareciera emular las acepciones del «reparo»: observación y exhibición de las imágenes apostróficas, pero también pudor, reserva, incluso aversión. A todo apóstrofe puede dársele la vuelta. Es más: no hay apóstrofe sin vuelta. Esa es la ambivalencia de las imágenes de Baubo y Enedina: enseñar las vergüenzas que el pudor oculta y, por inversión, exhibir las vergüenzas de quien mira. «¡Qué lección para los filósofos!», exclama Nietzsche, arremetiendo contra ese origen por desvelar que la filosofía llama verdad: «Hay que respetar más el pudor con que la

27 La «paradoja» de la máscara, que muestra y oculta, sostiene la estética antropológica y gestual de Belting (2021).

Naturaleza se esconde detrás de enigmas e incertidumbres. Tal vez la verdad es una mujer que tiene sus razones para no querer enseñar sus razones. ¿Quizá su nombre es Baubo?» (1984: 28).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio y Monica Ferrando. 2014. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Traducción de Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso.
- Arnobio de Sicca. 2003. *Adversus nationes. En pugna con los gentiles*. Traducción, introducción y notas de Clara Castroviejo Bolívar. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Austin, John L. 1982. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson, traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós.
- Bailly, Jean-Christophe. 2001. *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Akal.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- Belting, Hans. 2021. *Faces. Una historia del rostro*. Traducción de Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal.
- Benveniste, Émile. 2004. *Problemas de lingüística general*, I. Traducción de Juan Almela, México: Siglo XXI.
- Bonafin, Massimo. 2005. «Osceno, risibile, sacro: Iambe/Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre». *L'immagine riflessa. Testi, società, culture*, Año XIV, núm. 1-2: 35-56.
- Bonfante, Larissa. 2008. «Freud and the psychoanalytical meaning of the Baubo gesture in ancient art». *Source Notes in the History of Art*, vol. XXVII, núms. 2/3: 2-9.
- Brunel, Pierre (dir.). 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Mónaco: Editions du Rocher.
- . 1999. *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: Presses Universitaires de France.
- Buñuel, Luis. 1961. *Viridiana*.
- Calame, Claude. 1997. «L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque». *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, núm. 10: 111-133.
- Castoriadis, Cornelius. 1999. «Antropogonía en Esquilo y autocreación del hombre en Sófocles». Pp. 15-35, en *Figuras de lo pensable*. Traducción de Vicente Gómez. Madrid: Cátedra.
- Clemente de Alejandría. 2008. *Protréptico*. Introducción, traducción y notas de M.^a Consolación Isart Hernández. Madrid: Gredos.
- Cuesta Abad, José Manuel. 2006. *Ápolis. Dos ensayos sobre la política del origen*. Madrid: Losada.
- . 2022. «Heterofonía. Sobre a origem invocativa do poema». Traducción de Pedro Serra. *Colóquio/Letras*, núm. 209 (enero/abril): 11-24.
- Culler, Jonathan. 2001. *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Londres & Nueva York: Routledge.
- De Man, Paul. 1990. *La resistencia a la teoría*. Edición de Wlad Godzich, traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor.
- . 2007. *La Retórica del Romanticismo*. Traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal.
- Devereux, Georges. 1984. *Baubo. La vulva mítica*. Traducción de Eva del Campo. Bar-

- celona: Icaria.
- Diodoro de Sicilia. 2004. *Biblioteca histórica*. Traducción de Juan José Torres Esbaranch. Madrid: Gredos.
- Eusebio de Cesarea. 2011. *Preparación evangélica*, vol. I (Libros I-VI). Introducción de Jesús-M.^a Nieto Ibáñez, traducción y notas de Vicente Bécares Botas y Jesús-M.^a Nieto Ibáñez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Introducción de Gérard Genette. París: Flammarion.
- Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. 2008. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund. 1992a. «Paralelo mitológico de una representación obsesiva plástica». Pp. 344-345, en *Obras completas*, vol. XIV. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 1992b. «La cabeza de Medusa». Pp. 270-271, en *Obras completas*, vol. XVIII. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. 1995. *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. París: Flammarion.
- Gombrich, Ernst H. 2000. «Gesto ritualizado y expression en el arte». Pp. 63-77, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Debate.
- Hathaway, Henry. 1941. *The Shepherd of the Hills (El pastor de las colinas)*.
- Himnos homéricos*. 2005. Edición y traducción de José B. Torres. Madrid: Cátedra.
- Karatas, Aynur-Michèle-Sara. 2019. «Personified vulva, ritual obscenity, and Baubo». *Journal of Greek Archaeology*, vol. 4: 180-203.
- Kerényi, Karl. 1998. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Edición de Magda Kerényi. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Herder.
- Kneale, Douglas J. 1991. «Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered». *English Literary History*, vol. 58, núm. 1: 141-165.
- Lubell, Winifred Milius. 1994. *The Metamorphosis of Baubo. Myths of Woman's Sexual Energy*. Nashville & Londres: Valderbilt University Press.
- Mylonas, George E. 1961. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1984. *La Gaya Ciencia*. Traducción de Pedro González Blanco. Madrid: Sarpe.
- Olender, Maurice. 1985. «Aspects of Baubô. Textes et contextes antiques». *Revue de l'histoire des religions*, vol. 202, núm. 1: 3-55.
- Ovidio. 2002. *Metamorfosis*, vol. I. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: CSIC.
- Quignard, Pascal. 2005. *El sexo y el espanto*. Traducción de Ana Becció. Barcelona: Minúscula.
- Quintiliano. 1997-2000. *Obra Completa*. Edición bilingüe, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rabelais, François. 2011. *Gargantúa y Pantagruel*. Prefacio de Guy Demerson, traducción y notas de presentación de Gabriel Hormaechea. Barcelona: El Acantilado.
- Reinach, Salomon. 1912. «Le Rire rituel». Pp. 109-129, en *Cultes, mythes et religions*, vol. 4. París: Ernest Leroux.

- Rodhe, Erwin. Psique. 2006. *La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Introducción de Hans Eckstein, traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valdés Guía, Miriam. 2015. «La risa de Deméter: *aischrologia* y *Kalligeneia* en las Tesmoforias de Atenas». *ARYS. Antigüedad, Religiones y Sociedades*, núm. 13: 9-25.
- Vernant, Jean-Pierre. 1990. *Figures, idoles, masques*. París: Julliard.
- Vernant, Jean-Pierre y Françoise Frontisi-Ducroux. 1989. «Figuras de la máscara en la Antigua Grecia», Pp. 27-46, en J.-P. Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II. Traducción de Ana Iriarte. Madrid: Taurus.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

