

Hacer hablar al cielo



The translation of this work was supported
by a grant from the Goethe-Institut.

Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación
pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,
www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento
de esta obra.

Título original: *Den Himmel zum Sprechen bringen.*

Elemente der Theopoesie

En cubierta: imagen de © Duncan 18990/iStock, Getty Images

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© Suhrkamp Verlag Berlin, 2020

All rights reserved by and controlled through

Suhrkamp Verlag Berlin

© De la traducción, Isidoro Reguera

© Ediciones Siruela, S. A., 2022

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20

www.siruela.com

ISBN: 978-84-19207-44-9

Depósito legal: M-9.924-2022

Impreso en Anzos

Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques gestionados
de acuerdo con criterios de sostenibilidad

Peter Sloterdijk

Hacer hablar al cielo

La religión como teopoesía

Traducción del alemán
de Isidoro Reguera

 Siruela

Biblioteca de Ensayo 128 (Serie Mayor)

Índice

Nota preliminar	11
I <i>DEUS EX MACHINA, DEUS EX CATHEDRA</i>	13
1 Dioses en el teatro	17
2 La objeción de Platón	39
3 De la religión verdadera	44
4 Representar a Dios, ser Dios: una solución egipcia	51
5 Sobre el mejor de todos los posibles habitantes del cielo	63
6 Poesías de la fuerza	72
7 Vivir en plausibilidades	80
8 La diferencia teopoética	87
9 ¿Revelación de dónde?	104
10 La muerte de los dioses	114
11 «La religión es falta de fe»: la intervención de Karl Barth	117
12 En el jardín de la infalibilidad: el mundo de Denzinger	130
II BAJO ALTOS CIELOS	141
13 Pertenencia inventada	143

14 Ocaso de los dioses y sociofanía	167
15 Magnificencia: poesía de alabanza	183
16 Poesía de la paciencia	198
17 Poesía de la exageración: los virtuosos religiosos y sus excesos	218
18 <i>Kerigma</i> , proclamación, ofertas militantes o: Cuando la ficción no está para bromas	255
19 Sobre prosa y poesía de la búsqueda	301
20 Libertad de religión	317
En lugar de un epílogo	330
Palabras de saludo	333

En memoria de Raimund Fellingner

Nota preliminar

Dado que el título de este libro suena equívoco, hay que hacer notar que en lo que sigue no se hablará del cielo de los astrólogos ni del de los astrónomos; tampoco del de los astronautas. El cielo al que se ha hecho hablar no es un objeto susceptible de percepción visual. Desde antiguo, sin embargo, se imponían al mirar hacia arriba representaciones figurativas acompañadas de fenómenos vocales: la tienda, la cueva y la bóveda. En la tienda suenan las voces del día a día, las paredes de la cueva reflejan viejos cantos mágicos, y en la bóveda resuenan las cantilenas en honor del Señor, en lo alto.

De la suma de cielo diurno y cielo nocturno resultó desde siempre una concepción arcaica de lo englobante. Dentro de ello pudo imaginarse lo enorme, abierto y amplio, junto con lo protector y hogareño, en un símbolo de integridad cósmica y moral. La figura de la diosa egipcia del cielo Nut, que inclinada hacia delante forma sobre la tierra un puente guarnecido de estrellas, ofrece el emblema más bello transmitido desde la Antigüedad de una protección por lo englobante. Gracias a su imagen, el cielo está presente también en el interior de los sarcófagos. A un muerto que abriera los ojos en el ataúd la visión de la diosa le supondría una liberación agradable.

Cuando en el curso de la secularización el cielo perdió su significado como símbolo cósmico de inmunidad, se transformó en el prototipo de la arbitrariedad en la que se pierden en lontananza los objetivos humanos. El silencio de los espacios infinitos suscita entonces terror metafísico en pensadores que escuchan el vacío. Todavía Heinrich Heine dio otra mano de pintura a esta tendencia, con ironía más leve, cuando en su narración versificada *Alemania. Un cuento de invierno* (1844) decidió abandonar el cielo, del que una chica cantaba al arpa la «vieja canción de la renuncia», a

los ángeles y a los gorriones. Charles Baudelaire, por el contrario, en *Las flores del mal* (1857) escenifica un pánico neognóstico de prisioneros, describiendo el cielo como una tapadera negra sobre una gran cacerola en la que se cuece la vasta humanidad invisible.

Después de los diagnósticos contrarios de los poetas, es aconsejable escuchar una tercera opinión y otras opiniones. En lo que sigue se hablará, sobre todo, de cielos abiertos, comunicativos, claros, que invitan a la elevación, porque, respondiendo a una tarea de ilustración poetológica, configuran zonas comunes de procedencia de dioses, versos y despejos.

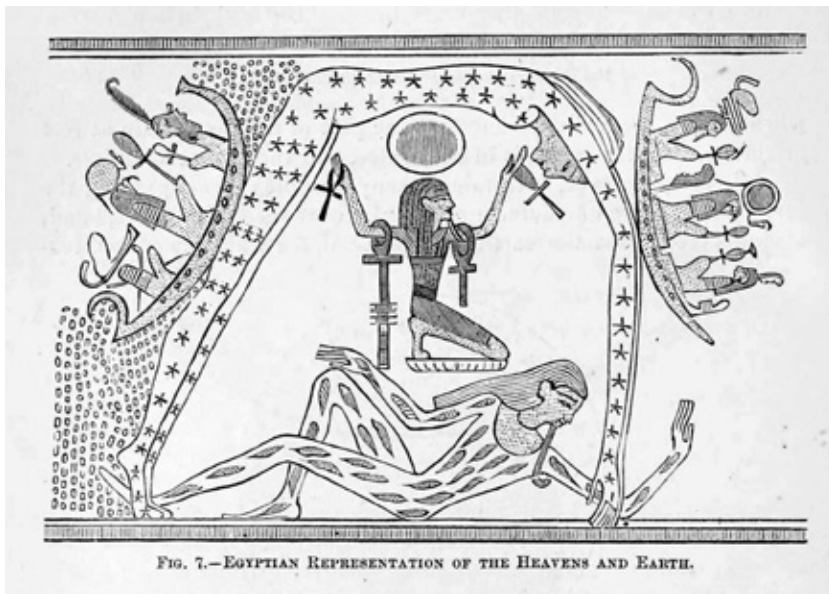


Foto: Wikimedia Commons.

Detalle del papiro Greenfield (siglo X a. n. e.). La diosa del cielo, Nut, se encorva sobre el dios de la tierra, Geb (tumbado), y el dios del aire, Schu (de rodillas). Representación egipcia del cielo y la tierra. Ilustración según un antiguo papiro egipcio en *The Popular Science Monthly*, tomo 10, 1877, pág. 546.

I

DEUS EX MACHINA, DEUS EX CATHEDRA

... y él no les hablaba sino en parábolas.

Mateo 13, 34

Dioses en el teatro

La conexión entre las representaciones del mundo de los dioses y la creación literaria es tan antigua como la tradición temprano-europea; en efecto, se remonta a las fuentes escritas más antiguas de las civilizaciones de todo el mundo. Quien recuerde el oleaje atemporal de los versos de Homero sabe además que el poeta deja disertar a los dioses olímpicos sobre el destino de los combatientes en la llanura ante Troya. Hace que hablen los celestiales sin rodeos, no siempre con la gravedad debida a la condición de su rango.

También al comienzo de la *Odisea* se escucha cómo Zeus toma la palabra para desaprobare las manifestaciones arbitrarias de su hija Atenea. Así le habla el soberano: «Hija mía, ¡qué palabras han salido del cercado de tus dientes!»¹. Ni siquiera el habitante más importante del Olimpo puede tapan la boca sin cumplidos a una diosa a la que compete la sabiduría. Para manifestar su descontento el padre de los dioses se ve obligado a un despliegue retórico, incluso al uso de fórmulas poéticas.

¿Se puede decir que Homero fue el poeta que trajo al mundo dioses poetizantes? Se conteste como se conteste a esta pregunta mordaz, los dioses de Homero solo actuarían como poetas de modo diletante, en tanto que poetizar es un oficio que ha de ser estudiado a pesar del mito de los hechos maravillosos de la inspiración no cualificada. Quedarse en la posición del *diletto* era prueba de aristocracia olímpica. Ningún poder del mundo habría podido conseguir que un dios en funciones alcanzara el grado de maestría de un oficio.

Los dioses de tipo olímpico de la Antigua Grecia se presentan la mayoría de las veces como desligados del mundo. No se impli-

¹ *Odisea*, canto primero, verso 64.

can en acciones terrenales más que como acostumbran a hacer los aficionados; en las guerras se sientan en sus palcos como espectadores que apuestan por sus favoritos. Los enredos no son su asunto. Se asemejan a magos que dominan por igual tanto el aparecer como el desaparecer repentino. Mantienen un rasgo peculiar de peso ligero incluso cuando ya no encarnan meras fuerzas difusas de la naturaleza, fenómenos meteorológicos e impulsos de fecundidad botánica y animal, sino que ayudan a la personificación de principios éticos, cognitivos, incluso políticos, más abstractos. Podría considerarse a los olímpicos como una *society* de oligarcas que se hacen guiños en cuanto sube el olor del fuego sacrificial.

Su lugar de residencia delata que son criaturas de la antigravitación. Han olvidado la existencia, la morada en el campo de la gravedad, en el que se fatigaban sus predecesores, los dioses de la generación titánica. Los amorfos y recios titanes estaban predestinados a hundirse en la oscuridad al imponerse los mejor formados; a excepción de Hefesto, el único limitado en movilidad entre los dioses, que, como herrero y engendro cojo de taller, nunca fue socialmente aceptable del todo. Los dioses de la corona olímpica, la segunda generación, desde la decadencia de sus predecesores, estaban preocupados por la premonición de que los vencidos pudieran volver algún día. Los dioses de ese nivel saben que todas las victorias son provisionales. Si los dioses tuvieran un inconsciente, en él estaría grabado: somos espíritus de muertos que hemos llegado lejos². Nuestro ascenso se lo debemos a un impulso vital sin nombre, que no puede descartarse que un día nos lleve más allá.

Aquí hay, ante todo, un aspecto significativo para lo que sigue: que los dioses de Homero fueron dioses hablantes. También fueron, como Aristóteles dijo de los hombres, seres vivos «que tienen lenguaje». La poesía los colocó al alcance del oído humano.

² Cfr. Émile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* [*Las formas elementales de la vida religiosa*], Berlín, 2017 (1912), p. 427: «Un dios grande no es realmente más que un ancestro especialmente importante», es decir, uno que sobrepasa el círculo de un clan. La sentencia de Durkheim se remite al mundo de representación de los aborígenes de Australia; en concreto, de la tribu de los arunta.

Aunque los seres superiores la mayoría de las veces solo se comunicaran entre ellos, las conversaciones de los inmortales fueron escuchadas en ocasiones por los mortales; como si los caballos espieran antes de la carrera las apuestas de los espectadores.

El fenómeno de los dioses hablantes fue retomado siglos después de Homero en la cultura teatral griega. El teatro de Atenas desplegaba ante la ciudadanía reunida obras que, por medio de su claridad, al ser comprensibles por el común de la audiencia, favorecían la sincronización emocional del público urbano. La democracia comenzó como populismo afectivo; se aprovechó desde el principio del efecto contagioso de las emociones. Como Aristóteles resumió más tarde, el pueblo de espectadores experimentaba en el teatro «miedo y compasión», *phobos y eleos*, esto es, mejor dicho: estremecimiento y desolación, la mayoría de las veces en los mismos pasajes de las piezas clásicas. Las conmociones representadas por los actores las experimentaban en el mismo compás la mayoría de los espectadores, tanto hombres como mujeres; se liberaban de sus tensiones por medio de su participación casi sin distancia en las penas de los devastados en el escenario. El griego tenía un verbo específico para este efecto: *synhomoioipathein*³, sentir a la vez la misma pena. También en las comedias, que seguían a las tragedias, el pueblo se reía, por regla general, en los mismos puntos. Para el efecto edificante del drama era decisivo que en la contemplación de los cambios del destino en el escenario se llegara juntos al límite a partir del cual no se plantean más preguntas. Lo velado, lo que sobrepasa la razón, aquello a lo que se llama también lo numinoso, llenaba en presencia real la escena. Dado que ese efecto sucedía raras veces y desapareció en las piezas mediocres de la época posclásica, el público ateniense perdió el interés. En el siglo IV a. n. e., a los espectadores, que habían sacrificado una jornada para asistir a las marchitas representaciones de la escena de Dioniso, se les indemnizaba con un óbolo teatral.

Desde este trasfondo se entiende mejor una invención ingeniosa del arte teatral ático. Los dramaturgos («hacedores de acontecimientos») —todavía ampliamente idénticos a los poetas— habían entendido que los conflictos entre seres humanos que pelean por

³ Aristóteles, *Retórica* III, 7, 4, 140a.

algo incompatible tienden a llegar a un punto muerto. Con medios humanos, de ahí no hay salida alguna. El teatro antiguo entendió tales momentos como pretextos para la introducción de un actor divino. Como un dios no podía entrar por un lado del escenario como un mensajero cualquiera, fue necesario inventar un procedimiento para poder hacerlo entrar en escena desde lo alto. Para ese fin los ingenieros teatrales atenienses construyeron una máquina que posibilitó la aparición de los dioses por arriba. *Apo mechanes theos*: una grúa giraba por encima del escenario, en cuyo brazo estaba sujeta una plataforma, un púlpito; desde allí hablaba el dios hacia la escena de los seres humanos. El aparato llevaba el nombre de *theologeion* entre los atenienses.

Quien actuaba en la impresionante grúa no era un sacerdote que hubiera estudiado teología —no había tal cosa; el concepto de teología no existía aún—, sino un actor tras una máscara solemne. Tenía que representar al dios, o a la diosa, como instancia imperiosa, solucionadora de problemas. Está claro que los dramaturgos no sentían reparo alguno en actuar «teúrgicamente»: consideraban las apariciones de dioses como efectos factibles, de igual modo que más tarde algunos cabalistas estaban convencidos de poder ejercer procedimientos teotécnicos en tanto que repetían los trucos de los textos del autor. Otros lugares de espectáculos helénicos se conformaban con instalar el *theologeion* como una especie de tribuna o balcón elevado en la pared del fondo del teatro, renunciando a la dinámica fascinante de la entrada flotante.

La epifanía teatral más impresionante tiene lugar cuando en las *Euménides* de Esquilo (representada en Atenas en el año 458 a. n. e.) Atenea aparece hacia el final de la obra para resolver, en el asunto del Orestes asesino de la madre, el empate entre el bando de la venganza y el bando del perdón en favor de la opción conciliadora, convirtiendo a las vengativas erinias en «bienintencionadas». Algo parecido se escenifica en el *Filoctetes* del viejo Sófocles (representado en el año 409 a. n. e.), cuando el Hércules divinizado aparece suspendido en el aire para hacer que cambie de opinión el enemigo de los griegos, obstinado en su dolor, hasta que entrega el arco sin el que la guerra de Troya, según la voluntad de los dioses, no podía acabar a favor de los helenos.

El *theologeion* no es una tribuna de orador ni un púlpito de prédica, sino un dispositivo exclusivamente propio del teatro. Representa una «máquina» (en el sentido originario de la palabra) trivial, un efecto especial que ha de cautivar la atención del público de espectadores. Pero su función (trasladar a un dios desde el estado de no-visibilidad al de la visibilidad) no es trivial. Además, no solo se ve flotar sobre la escena a un dios o una diosa, sino que se le oye —a él o a ella— hablar e impartir instrucciones. Sin duda, es «mero teatro», pero, si no fuera por el teatro inicial, no se habría podido incluir a todos los personajes, tanto mortales como inmortales, temporalmente en el ámbito de lo representable. Si los dioses no se muestran por sí solos, se les enseña a hacerlo. De efectos de este tipo trata el término latino posterior *deus ex machina*, cuyo sentido técnico-dramático podría puntualizarse más o menos así: solo una figura que intervenga desde fuera puede significar el giro liberador en un conflicto enmarañado sin salida. Que el dios, o la diosa, aparezca *coram publico* en el momento decisivo de la acción no es, en principio, más que una exigencia dramática; pero su aparición significa también un postulado moral, lo cual justamente es el deber del teatro. Se lo podría llamar la «demostración dramática de la existencia de Dios»: se usa a un dios para la disolución del nudo del drama; por tanto, existe. Sería irrespetuoso, aunque no del todo falso, calificar al dios que aparece de repente de *happy-end-provider*. A menudo, la solución deseable, da igual en qué ámbito, solo puede alcanzarse con ayuda de fuerzas superiores, aunque se trate solo de ocurrencias ingeniosas. Las «soluciones» se hacen memorables como servicios prestados por el cielo⁴ mucho antes de que lleguen a ponerse en circulación como respuestas concretas a tareas matemáticas y a problemas empresariales. Añadamos la observación de que numerosos libretos de ópera del siglo XVIII, en el que tanto se tendía a la tragedia, no hubieran sido imaginables sin el dios desde la máquina.

Desde el trasfondo de la teodramática griega puede plantearse la cuestión de si la mayoría de las «religiones» más desarrolladas no

⁴ Servicios que llegan hasta el «rescate» (*lytron*) que el cielo paga por desatar el nudo del pecado en los seres humanos, es decir, como pago de redención por la transición del ser humano de la servidumbre al diablo a la libertad bajo Dios.

poseían un equivalente a la grúa del teatro, es decir, al balcón para los seres superiores. Me contento, por ahora, con el desafortunado término «religión», aunque está sobrecargado de confusiones, especulaciones y suposiciones; sobre todo desde que Tertuliano en su *Apologeticum* (197) les dio la vuelta a los términos *superstitio* y *religio* frente al uso romano del lenguaje: llamó superstición a la *religio* tradicional de los romanos, ya que el cristianismo debía llamarse «la verdadera religión del Dios verdadero». Con ello proporcionó a Agustín el modelo para su tratado histórico *De vera religione* (390), con el que el cristianismo se apropió definitivamente de dicho concepto romano. Entretanto, vale ya para cualquier cosa que anule el entendimiento claro con sugerencias de media luz y de materia oscura⁵, aunque tampoco falten esfuerzos por demostrar la posible congruencia entre lo racional y la revelación para salvar el concepto de religión⁶. Ciertamente el *theologeion*, en el sentido estricto de la palabra, fue inventado solo una vez y denominado así una única vez. En un sentido ampliado y bajo otros nombres, el procedimiento de instar a los dioses a que aparezcan por arriba y hablen es, si no omnipresente, sí comprobable repetidas veces.

De lo que se trataba dramáticamente en el teatro ático (el cual casi es representativo de todas las demás culturas) era nada

⁵ Cfr. Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums* [*La esencia del cristianismo*], Colonia, 2014 (1841), p. 347: «La noche es la madre de la religión». El concepto generalizado de religión surge después del siglo XVI como híbrido de misión cristiana universal y antropología educativa. La primera suponía que todos los seres humanos sobre la tierra habían esperado la buena nueva de la superación de la muerte. La segunda deduce del hecho de que la muerte es general que la religión debe serlo también. Es verdad que muchos seres humanos en muchas culturas sepultaban a sus parientes más próximos con cierto esmero (*religio*), a veces con valiosas ofrendas funerarias, cosa que demuestran, por ejemplo, los sepulcros de la Edad del Hierro de príncipes y niños; esto no cambia nada en el hecho de que para la mayoría de los seres humanos en la mayoría de las culturas bastara con la simple «eliminación del cadáver», una solución cultural más bien pobre (Jörg Rüpke).

⁶ Jan Rohls, *Offenbarung, Vernunft und Religion. Ideengeschichte des Christentums* [«Revelación, razón y religión. Historia de ideas del cristianismo»], vol. I, Tübinga, 2012.

menos que de la cuestión de si los espectadores de una trama solemne debían considerarse siempre satisfechos con meros efectos teotécnicos o si lo que sucedía «en definitiva» era que «los dioses mismos» mostraban su presencia gracias a la magia del espectáculo. Desde antiguo, los chamanes, sacerdotes y gentes del teatro comparten la experiencia de que también la emoción más profunda entra dentro del ámbito de lo factible. Y, si no sucumbían al cinismo latente de su oficio, ellos mismos creían que lo emocionante, en tanto que tal, lograba una presencia más intensa en el curso del procedimiento sagrado. Es inherente a las acciones rituales, como a todos los «juegos profundos», la posibilidad de que lo representado despierte a la vida en aquello que lo representa. Si el dios «está cerca y es difícil de captar», su vaguedad no es incompatible con la seriedad de nuestra devoción por él y de nuestra sumersión en su presencia atmosférica⁷.

Equivalentes del funcionamiento del teatro helénico aparecen cuando dioses de la más diversa procedencia, también los de constitución monoteísta y dotados de fuertes predicados de altura, comienzan a cumplir su deber de aparición, es decir, a cumplir con la llamada a descender a lo perceptible para los sentidos humanos. En principio los dioses podrían permanecer completamente ocultos si quisieran, dado que por naturaleza son latentes, trascendentes y están sustraídos a la percepción mundana. No sin motivo se los llama los invisibles. Sobre todo a los subterráneos les gustaba la discreción; se contentaban con la manifestación anual de fuerza de la primavera; fueron imitados, especialmente entre los pueblos mediterráneos, en formas de culto extremas; por ejemplo, en el caso de las faloforias atenienses, es decir, de los desfiles de erección que, con motivo del culto a Dioniso en primavera, ofrecían a las matronas de la ciudad ocasión de pasear por ella falos gigantes, hechos de cuero rojo, en un estado de burla sagrada.

⁷ Walter Burkert interpreta en su obra *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion* [«Cultos de la Antigüedad. Fundamentos biológicos de la religión»] (Múnich, 2009, pp. 18 y ss.) el concepto *adelotes* («vaguedad», «indeterminación»), utilizado por Protágoras, como una característica definitoria de la esfera religiosa.

Para los habitantes del más allá de aquella época la «aparición» no debía de significar más que una actividad secundaria; Epicuro dio con el punto esencial cuando hizo notar que los dioses eran demasiado bienaventurados como para interesarse por los asuntos de los seres humanos. Es verdad que su predecesor Tales había afirmado: «Todo está lleno de dioses», pero esto podía significar muchas cosas: o que de los cientos de divinidades griegas siempre había una de guardia en el lugar de tránsito hacia el mundo humano, comparable a una ambulancia celeste, o que estamos rodeados de lo divino por todas partes y continuamente, pero, debido al polvo de la vida cotidiana, no nos damos cuenta de su presencia. Homero había notado, de paso, que a los dioses les gustaba participar de incógnito en banquetes humanos y encontrar paseantes solitarios⁸; solo posteriormente se les reconocerá por su enigmático resplandor.

De episodios epifánicos —da igual cómo se interpretaran— surgieron con el tiempo imperativos culturales. En cuanto los cultos se hicieron estables, los dioses se integraron en el ecosistema de las evidencias que delimitaba su espacio de aparición. Los dioses son vaguedades que se precisan por el culto. En época antigua fueron invitados, por no decir obligados, a «aparecer» casi por todas partes, sobre todo en lugares instalados especialmente para ello, espacios que se les asignaron denominados templos (del latín *templum*, «zona acotada»), idóneos para epifanías y para fechas determinadas, que por ello se llamaron «festividades». Cumplían sus tareas de aparición y revelación, sobre todo, gracias a intermediarios oraculares humanos, que expresaban sentencias o profecías polisémicas, o valiéndose de comunicaciones escritas rodeadas de un aura de sacralidad; no era raro que algunos de ellos aparecieran en sueños lúcidos, durante el sueño en el templo (*enkoimesis*, *incubatio*) o en la víspera de la fecha en que hubieran de tomarse decisiones importantes.

Su estado preferido era la apatía, rozando la indiferencia, con la que sobrellevaban las invocaciones que les hacían los mortales. Estos podían rezarles, avergonzarlos con grandes ofrendas, incriminarlos, acusarlos de injusticia, cuestionar su sabiduría, incluso

⁸ *Odisea*, canto séptimo, versos 201-205.

insultarlos y maldecirlos, sin arriesgarse a respuestas inmediatas⁹. Los dioses podían permitirse hacer como si eso no sucediera. Gracias a su continencia el cielo sobrecargado de llamadas pudo bandearse a través de los tiempos.

Finalmente, los demasiado invocados se dieron a conocer también en corporalidad personal: no pocas veces se tomaron la libertad de utilizar apariencias corporales que iban y venían a su antojo. O se compactaron, «cuando el tiempo estaba cumplido», en un hijo de Dios que traía salvación, en un mesías. Después de que Ciro II, el rey de los persas, famoso por su tolerancia religiosa, hubiera permitido en el año 539 a. n. e. a los judíos llevados a Babilonia el retorno a Palestina tras un exilio de casi sesenta años, su élite espiritual era muy sensible a los mensajes mesiánicos; el libro de Isaías (44, 28-45, 1) marcó la pauta en esto. De los elogios a Ciro, el instrumento de Dios, se desprendieron ideales mesiánicos que permanecieron vigentes durante dos mil quinientos años. Para toda una época de la historia valdrá lo que Adolf von Harnack ha hecho observar sobre Marción, el proclamador de la doctrina del Dios desconocido: «La religión es salvación. El indicador de la historia de la religión se paró en ese punto en los siglos I y II; ya nadie que no fuera un salvador podía ser Dios»¹⁰. El sobrenombre «Salvador» o «Redentor» (*soter*) ya fue

⁹ El *locus classicus* de maledicencia contra Dios en un arrebatado pasional en la literatura del siglo XX se encuentra en la segunda parte de la tetralogía de Thomas Mann *José y sus hermanos*, cuando Jacob, en su duelo por la supuesta muerte de su hijo preferido, José, se excede en sus lamentaciones, cosa que le resulta embarazosa después al sosegar: «Con callada vergüenza pensaba en su petulante altercado y disputa con Dios en el primer momento de explosión de su lamento y no le pareció nada negligente, sino realmente noble y sagrado que este no le partiera en pedazos directamente, sino más bien que permitiera que su estado de ánimo pasara de la miserable arrogancia a la humildad silenciosa». Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder* [*José y sus hermanos*], novela I: *Die Geschichten Jaakobs* [*Las historias de Jacob*], editada y revisada crítico-textualmente por Jan Assmann, Dieter Borchmeyer y Stephan Stachorski en colaboración con Peter Huber, Fráncfort del Meno, 2018 [1933], p. 656.

¹⁰ Adolf von Harnack, *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott. Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der Katholischen Kirche* [«Marción. El evangelio

utilizado por Ptolomeo I, que tras la muerte de Alejandro el Grande se convirtió en soberano de Egipto; él instauró el culto de los «dioses salvadores». Su hijo Ptolomeo II llevó el «nombre de oro» que correspondía a un faraón: «Su padre le ha hecho aparecer».

Los dioses que se manifestaban dejaban ver, oír y, en ocasiones, leer a su clientela tanto como era conveniente para guiarlos, vincularlos e instruirlos, que, por regla general, era lo suficiente para mantener la «estructura de plausibilidad» por la que se aseguraba la fidelidad de una comunidad ritualista a sus representaciones culturales (en la Antigüedad: la conservación de las costumbres de los antepasados, *patrioi nomoi*, *mos maiorum*; en el cristianismo: *fides*, «fidelidad en la adhesión a aquello que proporciona sostén»). Plausibilidad significa aquí mantener, sin desarrollo teórico, las costumbres, incluso aquellas relacionadas con las cosas del más allá.

La invención del *theologeion* por los griegos hizo explícita, con ayuda de una innovación mecánica, una situación embarazosa con la que tenían que enfrentarse todas las formaciones religioideas superiores. Despejaba la tarea de ayudar a convertir el más allá, lo más alto, lo otro —o como quiera que se llamara al espacio supraempírico, poblado de vaguedades cargadas de poder— en una manifestación suficientemente evidente en el mundo humano. El estadio más antiguo de evidencia procedente de fuentes sensibles-suprasensibles se manifestó como conmoción de los participantes de una «pieza de teatro», de un rito festivo, del sacrificio fascinador de una víctima. A menudo, para la producción de esos efectos, las culturas tempranas se sirvieron de procedimientos mediúmnicos y métodos mánticos: ambos abrían la posibilidad de que las dimensiones ocultas dieran a conocer sus intenciones.

Por regla general, los del más allá aceptaban las posibilidades que se les ofrecían de aparecer en presencias inducidas por trance, ocasionalmente tras arrebatos en los que los receptores sobrepasaban los límites de la autolesión voluntaria. Los remitentes del más allá parecían nombrar a sus medios de culto embajadores en

del Dios desconocido. Una monografía sobre la historia de la fundación de la Iglesia católica», Leipzig, 1921, p. 17.

el umbral entre las esferas. Ocasionalmente se dejaban percibir a través de voces que sonaban en los celebrantes; más tarde el balbuceo de los médiums se cambió por la tranquila lectura de trozos de escritos sagrados. Los dioses daban instrucciones por medio de la forma de un hígado de cordero o por la dirección del vuelo de las aves: preludios de las denominadas artes de interpretación y lectura de señales. La astrología mesopotámica celebró un triunfo temprano de la interpretación de signos al conseguir la capacidad de descifrar las posiciones respectivas de los cuerpos celestes como mensajes y poderes de influencia en relación con el destino humano. La zona de signos crece paralelamente al arte de la interpretación¹¹. Que no sea accesible a todos se explica por su naturaleza semiesotérica: ya Jesús reprocha a sus discípulos que no entendieran los «signos de los tiempos» (*semeia ton kairon*)¹². Él mismo era ciertamente más que una constelación y, sin embargo, parece que en su nacimiento la estrella de Belén, si Mateo no solo fantaseaba¹³, puso en el cielo un signo que sirvió de guía a los astrólogos de Oriente más populares hasta hoy¹⁴.

Prácticas de éxtasis y métodos mánticos de consulta constituían procedimientos para plantear preguntas al más allá que este no podía dejar completamente sin respuesta. Por regla general se

¹¹ La «etnoastronomía» descubre, a su manera, lo *arbitraire du signe* saussuriano digamos que por el otro lado, como lo *arbitraire du signifié*: la constelación de las siete estrellas principales, que los griegos llamaron Osa Mayor, llevó en otros pueblos los nombres más diversos: los antiguos egipcios vieron en ella «la cabeza de una procesión; los antiguos romanos, siete bueyes de tiro; los árabes, un ataúd al que seguían tres plañideras; los indios norteamericanos modernos y los franceses, un cazo; los ingleses, un arado; los chinos, un funcionario de la corte visitado por peticionarios; los europeos medievales, el Gran Carro». Citado por Carsten Colpe, *Weltdeutungen im Widerstreit* [«Interpretaciones del mundo en conflicto»], Berlín/Nueva York, 1999, p. 119).

¹² Mateo 16, 3.

¹³ Mateo 2, 1-11.

¹⁴ Franz Rosenzweig, en su obra *La estrella de la redención* (1921), hizo el intento de desastralizar el tema del signo celeste para incardinarlo, como modelo ético-trascendente de la historia de la humanidad más allá de Babilonia y Belén, en un continuo de orientaciones judías.

partía de que se encontrarían traductores que asignaran un sentido práctico a los símbolos cifrados. Como muestra la nueva investigación, en la Antigüedad occidental se cultivó en grado altamente elaborado la teoría política de los signos, sobre todo entre los griegos y los romanos¹⁵. Todavía no se hablaba expresamente de «teología política». Pero que los dioses tienen opiniones sobre asuntos humanos y toman partido en ellos, en verdad, y que incluso en casos concretos planifican empresas políticas a largo plazo en las que la colaboración de actores terrenales resulta imprescindible —como en la fundación de Roma a través del príncipe troyano Eneas de manera indirecta— era algo que estaba fuera de toda duda para los peritos en signos. Ningún imperio prosperaba sin que las constelaciones del cielo de la época se interpretaran en el contexto de situaciones de su tiempo, tanto entre los gobernantes como entre los aspirantes a gobernar. A ello se añaden consejos procedentes del inframundo: *Tu regere imperio populos, Romane, memento*¹⁶. De boca del padre muerto escucha Eneas la

¹⁵ Kai Trampedach, *Politische Mantik. Die Kommunikation über Götterzeichen und Orakel im klassischen Griechenland* [«Mántica política. La comunicación sobre signos de Dios y oráculos en la Grecia clásica»], Heidelberg, 2015.

¹⁶ Virgilio, *Eneida* VI, 850. La frase pronunciada por Anquises («Recuerda, romano, regirás los pueblos bajo tu mando para proteger a los sometidos y poner de rodillas a los soberbios») es la clave de la predicción virgiliana. Pretende valer, con carácter retroactivo, para la transmisión del imperio y de la buena suerte de Troya a Roma; prueba su eficacia surtiendo efecto de antemano para las traslaciones del Imperio de Roma a Bizancio, y después a Aquisgrán, Viena, Moscú, Londres y Washington. [De forma incomprensible, porque no puede tratarse de ignorancia, ni de mala intención —ya que serían demasiado evidentes—, Sloterdijk vuelve a ignorar aquí a España —Toledo, Granada, Yuste del emperador Carlos V, por no citar Madrid y El Escorial, ya de Felipe II— como hace tantas veces en sus obras y yo he hecho notar en otras ocasiones. Se trata del sospechoso olvido de la cultura española por parte de los intelectuales europeos, extrañamente displicente, pero que quizá se haya ganado la incuria mental españolista, inveterada desde que perdimos los últimos restos del imperio hasta la muerte de Franco. Con pocas excepciones. (*N. del T.*)]. Que la serie de las transmisiones del imperio no acabó con la operación virgiliana entre Troya y Roma lo muestra, entre otros, el libro de Rémi Brague *Europa: seine Kultur, seine Barbarei. Exzentris-*

advertencia dirigida a él, el precursor de los romanos, de imponer a los pueblos su régimen benévolo. Virgilio, el contemporáneo y encargado de la exaltación de Augusto, creó con este mandato sobre el modo de gobierno un modelo de predicción tras el acontecimiento. Los seguidores modernos de los augures que descifran los «signos de la historia» son los historiadores de poderosa visión de conjunto que se dedican a la tarea de presentar la sucesión aparentemente ciega de acontecimientos como secuencias plenas de sentido de una «historia universal».

A los inventores del *theologeion* corresponde el mérito de haber puesto en claro la presión epifánica que aguantaba el supramundo desde que asumió la tarea de colaborar en la integración simbólica, o sea, «religiosa», y emocional de grandes unidades sociales, esto es, de etnias, ciudades, imperios y comunidades de culto supraétnicas; con lo cual las últimas también pudieron asumir un carácter metapolítico (más bien contrapolítico, como el que muestran las comunidades cristianas de los siglos preconstantinianos). Las animadas comunas del cristianismo temprano se habrían desintegrado en la confusión de inspiraciones privadas circunstanciales y convertido en ingobernables si los primeros obispos no se hubieran preocupado por establecer una cierta medida de coherencia litúrgica y teológica y si no se hubieran apoyado territorial, personal y técnicamente en las administraciones romanas provinciales y militares. Los obispos (*episcopoi*, «controladores») eran por naturaleza algo así como *praefecti* («comandantes», «gobernadores») revestidos de carácter religioso; sus diócesis (del griego *dioikesis*, «administración») se asemejaban a las antiguas demarcaciones del imperio después de la nueva distribución diocleciana en torno al año 300; no en último término fue por ello por lo que cuajó el principio de jerarquía en la organización eclesial que se iba construyendo. Con ella llegó la *haute couture* de las vestiduras sagradas que antes habían sido simples indumentarias de funcionario.

che Identität und römische Sekundarität [«Europa: su cultura, su barbarie. Identidad excéntrica y secundariedad romana»], Baños del Rin, 2012.