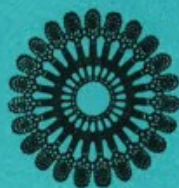


# **EL OJO EN LA MITOLOGÍA. SU SIMBOLISMO**

**JUAN EDUARDO CIRLOT**

**PRÓLOGO DE  
VICTORIA CIRLOT**



**WunderKammer**

**EL OJO EN  
LA MITOLOGÍA.  
SU SIMBOLISMO**

**JUAN EDUARDO CIRLOT**

**PRÓLOGO DE  
VICTORIA CIRLOT**

**WunderKammer**

## ÍNDICE

Prólogo de Victoria Cirlot.....	9
Palabras preliminares de Juan Eduardo Cirlot. .	17
Nota del autor .....	18
I. Introducción .....	19
II. El ojo fascinador.....	27
III. Los dioses de India.....	35
IV. Otros mitos orientales .....	43
V. Leyendas griegas .....	51
VI. Ojos heterotópicos en el cristianismo ....	61
VII. El mal de ojo .....	67
VIII. Otros ojos heterotópicos .....	73
IX. Simbolismo general del ojo .....	79
Relación de imágenes.....	85

*El ojo en la mitología. Su simbolismo* (1954)  
Copyright © Herederas de Juan Eduardo Cirlot

De esta edición:  
Copyright © Wunderkammer, 2019  
Major, 4. 17731 Terrades (Girona)  
[www.wunderkammer.es](http://www.wunderkammer.es)  
[info@wunderkammer.es](mailto:info@wunderkammer.es)

Del prólogo:  
Copyright © Victoria Cirlot, 2019

Primera edición en Wunderkammer: octubre, 2019  
Diseño de colección: Hermanos Berenguer  
Maquetación: Laura Hoet  
Impresión y encuadernación: Norprint  
Impresión de cubiertas: Imprenta Daví

ISBN: 978-84-949725-5-3  
Depósito legal: DL GI 1071-2019

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño tipográfico, de portada y de los materiales adjuntos, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento escrito del editor.

## PRÓLOGO

Por Victoria Cirlot

En algún lugar de mi memoria debió de quedar la imagen durada de los coros angélicos de Hildegard von Bingen como sobrecubierta del libro de Heinrich Schipperges colocado en la librería del despacho de mi padre, para que muchos años después, cuando me encontré con la visionaria del Rin para la traducción de su biografía, esta me pareciera una antigua amiga. Como también debí recordar *El ojo en la mitología* cuando me detuve en la figura sembrada de ojos que aparece en la primera visión de su *Scivias: le corps parsemé d'yeux*, una expresión que conocí gracias a Ananda K. Coomaraswamy, pero cuya primera formulación se debió a Raffaele Pettazzoni, citado por Coomaraswamy y también citado en *El ojo*, sorprendentemente, pues se había publicado solo seis años antes en una rara revista dirigida por Mircea Eliade, *Zalmoxis*, en el primer número aparecido en 1938<sup>1</sup>. La figura sembrada de ojos, azul, al pie de la montaña, que aparece junto a otra figura cuya cabeza y rostro no podía distinguir la visionaria porque toda ella estaba inundada de la luz que el ser alado irradiaba desde la cima de la montaña, manifestaba que

11 Ananda K. Coomaraswamy, «*Le corps parsemé d'yeux*», en *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, a cargo de Roger Lipsey. Edición italiana a cargo de Roberto Donatoni, Adelphi, Milán, 1987, pág. 317.

el universo desplegado a continuación en las miniaturas del manuscrito no procedía de los ojos físicos sino de los ojos interiores. La figura sembrada de ojos tiene en *Scivias* un nombre, *Temor de Dios*, y alude a la facultad imaginativa. De su mano entré en el *mundus imaginalis* y *El ojo en la mitología* fue mi guía<sup>2</sup>. Nunca dejarán de asombrarme las repentinas convergencias entre mis temas de investigación y los estudios de mi padre. En realidad, creo que ya lo había leído y visto todo mucho antes, sus textos y sus imágenes, y que luego simplemente, aunque no tuviera un recuerdo consciente de ello, lo iba reconociendo desde las distintas habitaciones del extraño palacio. Como también sucedió con la mancha en el muro, pues cuando me dediqué a las polvaredas cervantinas y a otras superficies elementales, parecía no recordar el artículo de *Correo de las artes*, y es cierto que probablemente no había leído justo ese con ese título pero sí otros en que también se menciona ese soporte que tanto gustó a Leonardo y a los surrealistas<sup>3</sup>. *El ojo en la mitología*. Su simbolismo inauguró los estudios de simbología de Juan Eduardo Cirlot, el autor del *Diccionario de símbolos tradicionales*, según el título de la primera edición (Barcelona 1958), y sin el adjetivo «tradicionales» en todas las sucesivas<sup>4</sup>. Publicado en una colección dedicada a la oftalmología (Masnou, 1954), estaba precedido tan solo de una conferencia en la Universidad de Barcelona que estuvo dedicada al estudio de tres símbolos (el muro, el disco de jade agujereado y el globo de fayenza) que todavía no le habían abandonado cuando escribió *El ojo* en que vuelve a referirse



Hildegard von Bingen, *Scivias*.

2 Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona, 2005, págs. 95-112.

3 Juan Eduardo Cirlot, «La expresión de los viejos muros», en *Correo de las artes* 24, marzo-abril 1960, pág. 10.

4 Para una historia del *Diccionario de símbolos*, ver mi epílogo en la edición de Siruela, Madrid, 1997 (reediciones hasta la fecha), págs. 487-497.

a ellos como las tres posibilidades del ser ante el mundo<sup>5</sup>. En este opúsculo el símbolo del ojo le permitió adentrarse ya de lleno en los procesos de simbolización, es decir, en el funcionamiento de las leyes de asociación y de analogía, y en la polivalencia serial. La necesidad interior condujo estas indagaciones destinadas a la comprobación de la precisión de la imaginación como una forma de conocimiento superior y como la facultad que orientaba su ocupación espiritual principal, que no era otra sino la de escribir poesía.

Dos conceptos articulan *El ojo en la mitología*: irracionalismo y desplazamiento. El estudio de las religiones, de los mitos y de los símbolos, viene motivado por la exigencia de comprensión de un tipo de conocimiento desvinculado de la razón y en el que Juan Eduardo Cirlot creía profundamente. Se trata del conocimiento que pueden proporcionar los sueños, las imágenes que conmueven el alma o, por ejemplo, sucesos carentes de todo tipo de explicación lógica. La intensidad de su vida interior era tal y acontecía tan al margen del mundo cotidiano, que justifican su constante situación ante el misterio. En el *Diccionario de los ismos* (1949) comenzaba la voz «irracionalismo» sosteniendo: «Se denominan irracionalistas las tendencias filosóficas que anteponen a la razón toda otra forma de conocimiento fundada en la pura intuición o en fuerzas ocultas o sagradas». Los tres símbolos hacen aquí su primera aparición, aunque no como símbolos, sino como «formas» y con variantes: «Las cosas ante el hombre pueden aparecer en una de estas tres formas: como muros, como espejos, o como ventanas». Un poco más adelante introduce la invisibilidad y la irrealidad como aliados del irracionalismo: «Dada la imposibilidad para representar lo invisible, cuya sola apetencia ya es irracional, por alógica, se hace preciso huir del

5. «Hacia una ciencia de los símbolos», pronunciada el 13 de febrero de 1952 y publicado un extracto en *Sumario de estudios y actividades. Antiguos alumnos del colegio del Sagrado Corazón de Jesús, año VIII, n.º 22, 1952*

tinglado de la realidad, sobre el que la razón ha montado sus escenografías». Concluye haciendo converger irracionalismo e imaginación: «La imaginación, como segunda potencia humana, surge para oponerse a la pesantez racionalista, e invade los mundos de las representaciones con sus productos engendrados, no gratuitamente, sino siguiendo el dictado de las oscuras voces de la irracionalidad yacentes en el hombre como un potencial de energías subterráneas. Lo irracional emerge como interferencia de un elemento inferior en un orden más elevado, como una concreción de los poderes caóticos, instintivos, en medio de lo conceptual o figurativo racionalista»<sup>6</sup>. Justamente sus esfuerzos irán dedicados a encontrar la precisión y certeza de la imaginación con el mismo ahínco con el que René Guénon o Ananda K. Coomaraswamy hablaban de la simbología como una ciencia exacta y sagrada. La facultad imaginativa y el pensamiento simbólico coinciden en la medida en que se fundamentan en el valor de las imágenes, en la asociación y la analogía como modos propios de funcionamiento. La historia de las religiones y la mitología abren ese espacio arcaico en la historia de la civilización permitiendo la confrontación de sus manifestaciones con las del inconsciente humano, tal y como muestra la obra de Carl Gustav Jung. La grandeza del irracionalismo consiste para Cirlot en que el elemento inferior es sublimado para llegar a dirigir «todo el conjunto intencional de la obra o del pensamiento», demostrando «su razón de ser y de mandar a un organismo racionalista cuyas condiciones no bastan al hombre en sus aspiraciones inmensas»<sup>7</sup>.

6. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, Argos, Barcelona, 1949; reedición de L. y V. Cirlot, en Siruela, Madrid, 2006, con prólogo de Ángel González García, págs. 348-349.

7. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, cit., pág. 349.

Así, en *Diariamente* (1949) leemos: «Usa mis ojos verdes,/mis distintas potencias,/para alcanzar la cima de lo exacto»<sup>8</sup>. La precariedad de la realidad junto a la conciencia procedente de la vivencia interior de que existe otro mundo o al menos un mundo «otro» mueven al poeta a buscar certeza de todo ello en el campo de los símbolos.

En *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1953), en el que también cita dos de los tres símbolos (el disco de jade chino y el muro de las lamentaciones), ahora con ilustraciones, y en el que encontramos ya una imagen que aparecerá en *El ojo* y de la que quiso conservar la reproducción de Gaëtan Fouquet (en facsímil en este libro, con una nota manuscrita de Juan Eduardo Cirlot en el reverso), el globo de fayenza, símbolo de la religión caodaísta, se ocupa del fenómeno del desplazamiento para sostener: «El mundo simbolista (en cierto modo: utilitario místico) y el mundo utilitario son ordenaciones de las cosas en direcciones fuera de las cuales carecen de razón y de explicación (fundamento). De ahí que las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el sentido del objeto, procurasen ante todo el «desplazamiento», esto es, arrancar la cosa de su dirección racional (simbolista o utilitaria), para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto»<sup>9</sup>. En el simbolismo del ojo su desplazamiento residía altamente significativo para alertarnos de que no estamos ante su realidad física y material al tiempo que permite asociaciones complejas, como la del ojo y la herida, el ojo y el sexo, el ojo y el sol. Cirlot lo explica mejor en un pasaje de un libro escrito entre octubre de 1953 y mayo de 1954: «La noción de desplazamiento, aplicada a un objeto o a una parte del mismo, al ser comprobada empíricamente, produce efectos insospecha-

dos, los cuales nos ponen en la pista de que todo nuestro sentimiento de lo real no es sino un juego combinado de posibilidades que podría ser entendido de modo muy diferente»<sup>10</sup>. La aproximación de dos realidades distantes de la que habló Pierre Reverdy y que citó André Breton en su primer manifiesto constituyeron el principio que sirvió de fundamento al surrealismo en su necesidad de construir un nuevo orden del mundo. Los collages de Max Ernst no hicieron sino socavar el «tinglado de la realidad» para abrirnos los ojos a posibilidades diferentes. Así, cuando leemos versos como «La noche abre sus ojos de fulgor»<sup>11</sup> en que un órgano del rostro humano se desplaza a la noche y la oscuridad que suceden al día y la luz, y en que los ojos sustituyen a las estrellas de una noche estrellada gracias a compartir con ellas el fulgor, se crea una imagen que no reproduce este mundo sino que construye otro. Surgido de la espontaneidad propia de la imaginación, la imagen no es en modo alguno fantásica, esto es, arbitraria por lo subjetiva, sino todo lo contrario. Posee la precisión y la exactitud que atestigua la tradición. El verso cirlotiano podría colocarse junto al epigrama atribuido a Platón que dice «Miras los astros (tú que eres) mi astro: quisiera ser el cielo para mirarte con muchos ojos»<sup>12</sup>. La humanización de la noche por estar dotada de ojos nos sitúa ante un mundo animado que el poeta invoca y crea. En una carta a André Breton, que Breton publicó en *Le surréalisme, même*, Cirlot le hablaba de «su tendencia a la dispersión del yo, a

8 *Diariamente*, Barcelona, 1949, y Juan Eduardo Cirlot, *En la llama. Poesía (1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Siruela, Madrid, 2005, págs. 279-305.

9. Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, PEN, Barcelona 1953, reeditado con prólogo de Lourdes Cirlot en *Anthropos*, Barcelona, 1986, págs. 93, 118, 87, 93, respectivamente.

10. Juan Eduardo Cirlot, *Morfología y arte contemporáneo*, Omegea, Barcelona, 1955, pág. 31.

11. Juan Eduardo Cirlot, *El palacio de plata*, Alcor, Barcelona, 1955, y en *En la llama*, cit., págs. 511-527.

12. Citado por Raffaele Pettazzoni, «Le corps parsemé d'yeux», *cm qzku.K'3; 5: .r'a i u05/34"*

situar en lugares objetivos partes de mi subjetividad», a lo que sigue un pasaje muy revelador para comprender quién fue el autor de *El ojo en la mitología*: «Cada noche estoy durante una hora en mi gabinete de trabajo, sentado frente a una pared en la que están clavadas mis espadas, mi maza de guerra. El cuarto tan solo está iluminado por una vela y me resultaría imposible jurar que todo eso sea exterior a mi cuerpo y mi pensamiento. Son almas de objetos lo que estoy mirando, no objetos»<sup>13</sup>.

Estudios como *El ojo en la mitología. Su simbolismo* y más tarde *el Diccionario de símbolos tradicionales* sirvieron al poeta para comprender las imágenes que van fluyendo de su escritura Urica y las emociones que estas le suscitan, comprobando su antigua existencia en la historia de la cultura, en especial en los ámbitos ocupados en la vida del espíritu. Mientras sus versos nacían libremente, Juan Eduardo Cirlot estudiaba los símbolos de las antiguas religiones y mitos para cerciorarse de su verdad.

#### PALABRAS PRELIMINARES

Juan Eduardo Cirlot

Un cuadro del pintor contemporáneo Rene Magritte representa una mesa con su servicio puesto. Sobre el plato aparece una loncha de jamón en cuyo centro se abre un ojo humano. La religión sincretista de Indochina, denominada caodaísmo, tiene como emblema de la divinidad un globo de fayenza en una de cuyas ovaladas superficies aparece un ojo. En el libro, impreso en Lima en el año 1675, *Templo de nuestro gran patriarca san Francisco* (John Carter Brown Library), hay una ilustración en la cual se ve un navio con el santo en admirable desproporción de formato, pues casi es tan grande como la embarcación, pero lo que más llama la atención es el ojo que parece titilar en el cirio que hace las veces de fanal de popa. Otro ojo remata el mástil. Otro igual surge entre las

olas, debajo de la línea de flotación. Si abrimos las páginas de un tratado ilustrado de mitología, no tardaremos en ver seres con un solo ojo, otros con tres o con multitud de ellos repartidos por el cuerpo. Ojos aislados de la normal convención anatómica se representan en exvotos, surgen en el interior de triángulos mágicos... La pregunta es la siguiente: ¿Existe una razón de tales apariciones? ¿Hay un nexo que las unifique y dé sentido coherente? ¿Son puras gratuidades de la imaginación? Pero ¿puede en realidad la imaginación humana hacer algo gratuito, es decir, libre de todo sentido y dirección? En las páginas siguientes intentaremos encontrar una respuesta, siquiera mal fundamentada, a estas interrogaciones.

13 «Lettre de Barcelone», *Le surréalisme, même I*, 1956, págs. 61-63.

### Nota del autor

Como material de consulta en lo estrictamente mitológico, nos hemos servido principalmente de las obras *La mitología nella vita dei popoli* (tomos I y II, Hoepli, Milán 1954), de Giacomo Prampolini, y la *Historia de las religiones* (3 vols., Gustavo Gili, Barcelona 1947), de Pedro Tacchi Venturi, aparte de los datos facilitados por algunos museos de Europa y por el Dr. Antonio Cardoner Planas, quien, además, nos ha prestado valiosa colaboración en la selección de temas y grabados.

### I. Introducción

En el concepto actual, la mitología no es el reino de la fábula, sino el mundo de las expresiones indirectas, transfiguradas por la poesía y valederas en virtud de las leyes que rigen el simbolismo del pensamiento. Uno de los temas de gran interés que ofrece ese riquísimo campo de experiencias humanas es el relacionado con la mirada, con los ojos; mejor, con el ojo, en singular. La rara perfección de ese órgano, su limpidez y belleza, la variedad de las coloraciones del iris; las gamas de matices expresivos, la comunicación realizada constantemente entre los humanos, en su doble aspecto de seres terrenos, con precisiones materiales, y de espíritus «caídos», según el mito platónico, hubieron de llamar poderosamente la atención desde los tiempos más remotos. Cuando el pensamiento mítico, como precursor de la ideación lógica y ordenador primario de las grandes intuiciones humanas sobre el misterio del universo y de la conciencia, comenzó a sistematizar en personajes, leyendas y avatares el profundo complejo de posibilidades de intelección, los órganos del hombre aparecieron como portadores de esa maravilla que es la vida y el milagro de esta fue venerado en tales órganos, en particular en aquellos que aparecían como la aristocracia de la fisiología: las manos, la boca, los ojos.

Las nociones abstractas de poder, fuerza, claridad, luminosidad, se adscribían cerradamente al depósito viviente del que surgían por emanación y, en el lenguaje

el órgano y su función eran una sola y misma cosa. En las páginas siguientes vamos a considerar los aspectos más relevantes de esta utilización del ojo por la ideación mágica, teniendo en cuenta las narraciones mitológicas, lo que la historia de las religiones ha revelado sobre las correspondientes creencias y la iconografía producida paralelamente. Obvio es decir que en este opúsculo no cabe una explicación exhaustiva del tema, sino solamente el establecimiento de los hitos fundamentales, los cuales bastan para llegar al núcleo de la cuestión, es decir, la discriminación de la idea básica que se transparenta tras procesos al parecer inconexos y lejanos entre sí en el espacio y en el tiempo.

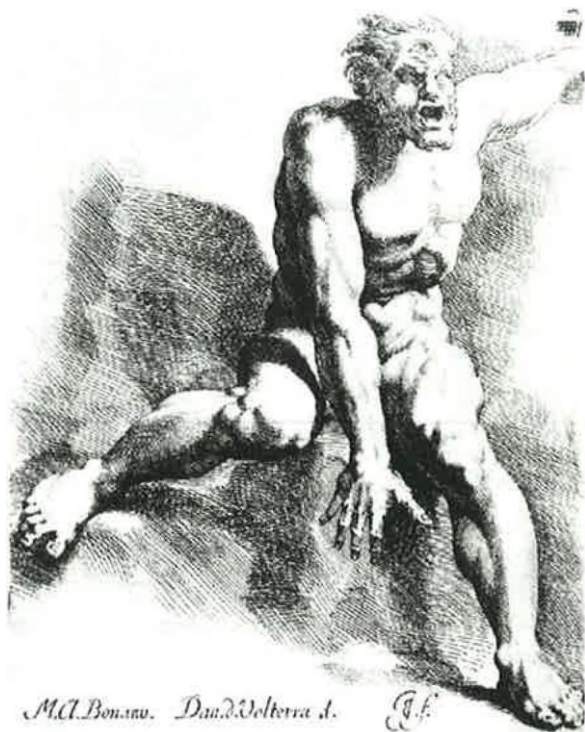
Otra delimitación del asunto radica en el hecho de que no se va a estudiar el problema psicológico de los ojos, en su realización mítica pero normal, esto es, en la mirada -aun cargada de humano magnetismo y de poder de persuasión- cual la pintara un Dante Gabriel Rossetti en sus lánguidas doncellas prerrafaelitas, o la glosara Richard Wagner en una de sus prosas. El tema se circunscribe a las apariciones irracionales del ojo en la mitología, a la manera inusitada, irreal, irrealizante, con que se manifiesta en determinados grupos de leyendas o en tales o cuales efigies. La irracionalización consiste en modificar de hecho y esencialmente las circunstancias en que el ojo se presenta. Incluso prescindiendo de doctrinas simbolistas, claramente se comprende que, en los mitos e imágenes sacras cargadas de la voluntad de expresar mundos y seres del más allá, poderes distintos del meramente humano, se tendiera a esa modificación substancial, sin la cual la efigie o la historia en nada se distinguirían de un mero acaecer terreno.

Tres son los modos en que se verifica la transmutación aludida: *desplazamiento*, *disminución*, *aumentación*. En el primer caso, la efigie presenta uno o varios ojos en lugares distintos del normal anatómicamente. En el segundo, los ojos se reducen a uno.



Ojos heterotópicos en una imagen de Pan.  
En *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*,  
de Eugen Holländer.

En el tercero, se incrementan en cifras que van desde el simple impar tres a otras que teóricamente deseen expresar el millar, aunque en la realidad escultórica o pictórica se queden en cuarenta o cincuenta, que es cifra más que regular. La idea que llamaríamos ingenua, en esa aumentación, y que le sirve de base -aun cuando no agota la hondura del sentido- es la que podría establecerse por la siguiente ecuación: a más aumento de órganos, mayor incremento



*Polifemo.*

Dibujo de Daniele de Volterra, según escultura de Miguel Ángel. Aguafuerte de J. Bisschop.

de fuerza inherente a los mismos. Efigies dotadas de múltiples miembros son frecuentes en todas las mitologías; bastará que recordemos la helénica Diana de Éfeso, con multitud de senos.

A través del proceso anteriormente descrito se verifica otro que no le cede en importancia, y es la *independización* del órgano, con lo cual abandona definitivamente su valor literal y fisiológico para convertirse en símbolo. En tal misión es utilizada su imagen en diversas ocasiones; los talismanes y amuletos se basan, a veces, en ese desplazamiento y li-

bertad de un órgano -o de su equivalente en efigie. Las galeras griegas llevaban ojos a ambos lados del espolón para garantizarse la protección contra los poderes nefastos. A los ojos desplazados se les da el nombre de *heterotópicos*-, a los utilizados como defensa se les llama *apotropeos*.

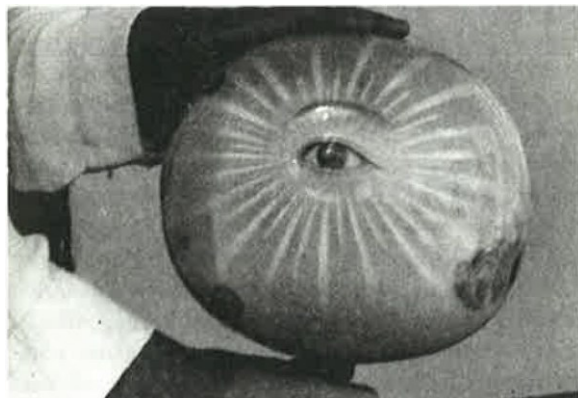
Las manos son otro miembro empleado con enorme profusión en los amuletos; recordemos la musulmana mano de Fatma, que incrementa su valor por el simbolismo del número cinco. Pero si manos y brazos aparecen como los ejecutantes naturales del poder material del hombre, de su fuerza y aptitud para utilizar instrumentos, para modificar aspectos del mundo y construirse una mansión, o para destruir lo adversario, los ojos surgen ante la contemplación desinteresada como la imagen más pura del poder espiritual, de la irradiación de esa facultad superior que, tomada bajo cualquiera de sus conceptos filosóficos, sea como sentido religioso o al margen de él, brilla siempre como algo que está en los extramuros del universo físico. Evidentemente el sentimiento religioso, tan intenso en la aurora de la humanidad, aun con los errores y monstruosidades que ello acarreaba, no hacía sino aumentar la veneración hacia la fuerza por antonomasia, bien en su forma lírica de amor, de persuasión convincente y serena o apasionada, o bajo la modalidad del imperio, la amenaza y el rigor. La mirada placentera y la airada eran el dominio del ojo y este, por consiguiente, el asiento del poder más profundo y característicamente humano.

A la identificación de órganos y potencias, a que antes hicimos alusión, se agrega en la «edad de Helios» la coordinación, hasta el extremo de obtener una real unificación de sentido, de aquellas realidades y procesos que se dan en forma analógica. La analogía preside, pues, la organización del concepto mítico del universo; así, el león persiguiendo al rebaño de gacelas por la calcinada llanura del desierto

procede igual que el sol, al amanecer, obligando a huir a las estrellas. En otras ocasiones, la forma basta para que la analogía se imponga; los cuernos del toro se parecen a los de la luna en sus cuartos creciente y menguante. Es innecesario añadir que estas ideas actuaban en la mente mítica con un automatismo y una eficacia equivalentes a las convicciones racionales y científicas para la humanidad ulterior. Una de las más grandiosas y místicas identificaciones fue la que aprendemos en la mitología fenicia, aun cuando es muy posible que este pueblo la tomara de más antigua tradición, y es la que hace una sola cosa del intelecto y la luz.

Se comprende la importancia del ojo como centro de convergencia de las fuerzas de luminosidad exterior y física y de la luminosidad interior o espiritual. Siendo el sol la fuente patente de luz externa que baña las cosas del mundo, se deriva de ellos una segunda identificación: sol-ojo, reforzada por la proximidad de las formas de ambos seres. Fácil será admitir que, en la época de creación de los grandes mitos del culto solar, la mirada y el ojo tuvieran un marcado valor simbólico y alegórico. En esta acepción emparentada con el sol, o en la más general que considera el ojo como recipiente de vida espiritual y receptor de energía y felicidad, encontramos distintos mitos en todo el continente creador de las religiones y en sus proyecciones inmediatas hacia Occidente. Desde la pérdida Sumeria y Egipto, que comenzaron su ciclo histórico antes del tercer milenio a. C., hasta Extremo Oriente por un lado y Grecia por otro, podríamos rastrear infinidad de hechos míticos relacionados con cuanto se acaba de exponer. Y luego viene la continuación de esta primavera legendaria, en su trasplante a las religiones monoteístas. La iconografía cristiana utiliza abundantemente el simbolismo del ojo. Las fuerzas oscuras que quedaron reprimidas desde el triunfo del lábaro y el Edicto de Milán, que obtuvieron carta de equiparación con la doctrina gnóstica y máximo predicamento en los siglos de la ma-

gia, la herejía, el satanismo y los autos de fe, también, como veremos, acudieron a este poderoso medio de expresión plástica y gráfica. Finalmente, las tendencias culteranas de la poesía y del arte, en el barroco, en el romanticismo y en nuestros días, también han advertido la intensidad dinámica de la imagen del ojo y, aunque al margen de lo ortodoxo religioso, han concedido a su simbolismo todo el interés que requiere.



El ojo del caodaísmo.

La corriente subterránea que nutre, une y vivifica estas distintas manifestaciones de un mismo hecho es el alentar del alma mítica bajo las diversas capas culturales y las imposiciones de los distintos tipos de sociedad. Por esta razón, en el arte popular, las supersticiones y el folklore de los pueblos encontraremos materia para complementar estas notas sobre la función simbólica del ojo en la mitología, en las religiones orientales y en la iconografía cristiana, de cuyo campo nos hemos permitido pasar sumariamente a los dominios que entran

en contacto con lo que se ha denominado acertadamente «nuestra era irracional», pues, como Jules Monnerot demuestra en su libro *La poésie moderne et le sacré* (1945), el valor de ciertas posiciones místicas del espíritu es indestructible e irremplazable; la planificación y mecanización de la existencia solo pueden exacerbar esas raíces pero no agostarlas en su virginal fervor.

## II. El ojo fascinador

Al contemplar las pausadas series de jeroglíficos que componen la cultura egipcia, milagro de perseverancia, soledad y serena fuerza, alimentándose de sí misma durante más de tres mil años, muchas son las imágenes que se imponen a nuestra atención y la excitan con la nítida percepción de su diseño o con la elocuencia de su descripción objetiva. Vemos tazas, águilas, plumas, setos de papiros, manos extendidas, piernas en gesto de caminar y pequeñas figuras completas; las «determinantes», que aparecen tras los nombres propios. El buitre, el círculo, la serpiente que avanza reptando, ornada de pequeños cuernos, también nos interesan. Pero sobremanera bellos son los grandes ojos aislados, con una airosa curva inferior que los resigue y la línea de la ceja enmarcándolos por la parte superior. Estos ojos llaman la atención mayormente a causa de su exacto parecido con los que aparecen en los rostros de las figuras presentadas de perfil, en pinturas y relieves. Los egipcios dibujaban el ojo de frente, con marcada estilización, aun cuando la figura estuviera de perfil.

Esto constituía ya en esencia una glorificación del ojo; les parecía que reducirlo al esquema lateral era atentar contra su poderío. El ojo estaba siempre en relación con la mirada de los dioses protectores del país. Ra, Amón, Horus, Osiris eran dioses solares, dioses del ojo divino y fascinador. La contienda de la luz y las tinieblas, míticamente expresada en la que

dividió a los dioses hermanos Osiris y Seth, es también la lucha de la mirada contra la obscuridad, de la mirada interior contra la ignorancia; idea esta que más tarde transformarán los griegos en el mito de Prometeo, robador del fuego de los dioses, equivaliendo aquí el fuego y la luz a la inteligencia. En la dinámica de los mitos se advierte con frecuencia el pulso interno de las culturas; su progresar o decaer en relación con las fuentes originarias de su grandeza, de lo que Leo Frobenius denominó su *paideuma* o ser vital. Por esto, los mitos se pueden encontrar en prístina pureza o en versiones distintas y aun contradictorias. Un ejemplo insuperable de estas trayectorias lo tenemos en China, con el taoísmo, en un principio purísima doctrina místico-metafísica y transformada más tarde en semillero de prácticas mágicas y de ritos irracionales.

Los himnos al dios sol del faraón hereje Akenatón, de la XVIII dinastía, son posiblemente las más altas versiones del sentimiento de amor a la tríada constituida por el sol-luz-espíritu, en comunicación con el ojo como disco solar. Pero la mitología egipcia, llena de obscuridades, de recaídas en cultos animalísticos, de prosaísmos increíbles, abunda en textos como el que sigue. Dice el dios Ra: «Convocado de parte de mi Ojo Divino a Shu, Tafnit, Sib, Nuit, los padres y las madres-diosas que estaban en mi compañía con el Un, cerca del dios Un. Que cada uno Reve consigo su ciclo para que entre todos me aconsejen en este paso difícil», pues los hombres se habían revelado contra la divinidad. El consejo es que se proceda al castigo y que el Ojo Divino sirva de verdugo. «Hazlo marchar -le dicen a Ra- para castigar a cuantos han meditado proyectos funestos, pues ningún Ojo es tan terrible como el tuyo cuando toma la forma de Hathor». Vemos aquí una idea que se relaciona con las famosas «plagas de Egipto», y es la del sol como martirizador de los hombres y de la tierra, propia de una comarca en que las prolongadas sequías podían provocar hambres y desastres públicos. Vemos también la acción negativa del ojo,

la mirada como potestad de odio y de castigo, simple magnificación de la naturalmente adscrita a las humanas practicabilidades. Entre los pueblos de la América precolombina existió un similar sentimiento del sol y probablemente del ojo, con todas las derivaciones a que esto da lugar.

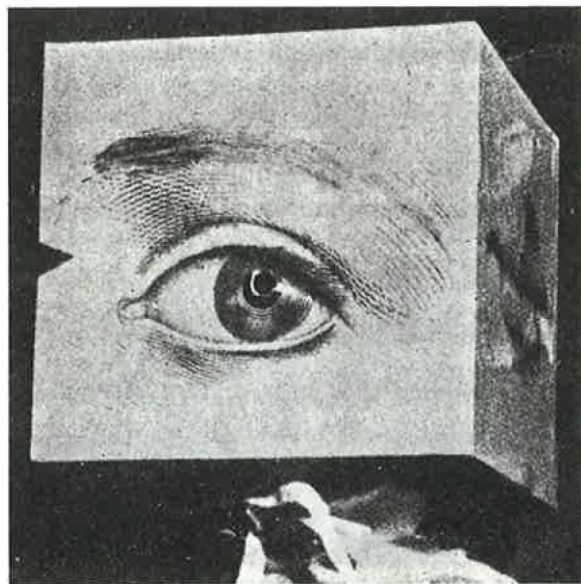
Otra narración egipcia se refiere al ojo que se denominaba *Oudjat* y cuyo origen se debe a las luchas entre Osiris y Seth. Habiendo muerto el primero a manos del segundo, que lo encerró en un sarcófago y lo arrojó al Nilo, fue su cadáver recogido por Isis, la cual lo escondió en la espesura. Descubierto por el implacable Seth, fue descuartizado dispersando sus despojos. Pero Isis, ayudada por Toth, dios de la ciencia que presidía las ceremonias de entrada en el Amenti, logró reunir los restos y hacerlo resucitar. Horus, hijo de Osiris e Isis, para vengar a su padre declaró la guerra a Seth. Horus venció, pero perdiendo un ojo en el combate. Toth reconstituyó este ojo con su mágico poder y lo dio a los hombres para su veneración. El mito de Horus es el del sol naciente, derrotando a las fuerzas de la noche, vencedoras, a su vez, del sol del día anterior. Esta organización en cadena nos muestra una cierta descomposición del sentido de unidad y está en estrecha relación con el llamado pensamiento pre-lógico. De paso, diremos que este concepto de Lucien Lévy-Bruhl, aun combatido por quienes niegan la realidad de dicho estadio del pensamiento, se muestra eficaz como «modelo» para explicar hechos de otra suerte incomprensibles, tanto en la mitología y etnología como en lo psicológico. Sin duda, no hay que interpretar las cosas de un manera radical; dijimos en nuestra introducción, siguiendo en esto a la gran mayoría de investigadores en estas materias, que el hombre civilizado no ha perdido la totalidad de sus componentes espirituales irracionales; esto equivale a discernir en el primitivo y en el hombre de la «época de Helios» facultades del más ortodoxo raciocinio,

pero ciertamente influidas y en parte desvirtuadas por la propensión a interpretaciones *semidelirantes* o cuando menos míticas, es decir, correspondientes a mitos enraizados en el subconsciente colectivo de Carl Gustav Jung.

Es fácil observar, por otro lado, que entre los hechos inconexos en apariencia, o entre las series de acaecimientos y procesos, hay por lo común términos medios que acaban de explicar su identidad y la naturaleza de sus relaciones. Por ejemplo, la imagen de un toro con el cuerpo recubierto de ojos tiene un marcado cariz irracional; llega casi a sublevar algo en nuestro interior, que a veces no gusta que le remuevan esos fondos arcaicos. Sin embargo, si asimilamos ojos a estrellas, cuernos del toro a la luna, cuerpo del toro al cielo, la aparición de los ojos en cuestión no puede resultar más explicable y, nos sentimos tentados a decir, natural. Uno de los aludidos términos medios es precisamente la imagen de un toro celeste, de la cultura sumeria (museo del Louvre), con el cuerpo tachonado de estrellas grabadas en hueco con gran relieve. Dentro de que constituye una imagen menos fuerte, psicológicamente hablando, no deja de angustiar esa efigie simbólica de la animalidad transfigurada al más alto rango. En estas fusiones y confusiones de lo divino, lo animal y lo humano, juega también un importante papel todo el mecanismo descrito de los desplazamientos, la simbolización de las energías por lo que parece más apto para tal empresa. La heterogeneidad resultante no era obstáculo para la humanidad prehelénica, como tampoco lo fue en relación con ciertos temas -como el Tetramorfos, símbolo de los evangelistas- para el cristianismo.

Por otro lado, basta analizar las grandes obras de arte de la antigüedad para ver que el sentimiento espiritual, tal cual lo concibe la humanidad posterior a Jesucristo, falta casi enteramente. Las expresiones de muchos rostros egipcios, griegos, romanos inclusive, pueden denotar inteligencia, pero permanecen siempre en cierta cercanía de la irracionali-

dad. En el ojo fascinador egipcio nos parece advertir un reflejo de la vacua mirada de la diosa Hathor, esa expresión infrahumana que sin embargo posee dulzura indescriptible y el hondo misterio de lo que el hombre ve vivir y comprende sentir, pero no «desde dentro». Más que falta de espíritu, diríamos que, en la fase de las primeras culturas históricas, el alma del



El ojo fascinador.

mundo pugnaba solo por exteriorizarse; a la mirada le bastaba entonces con ser mirada; al ojo con ser ojo para tener su milagro. Vino después el reflujo, la necesidad de interiorizar el mundo, el sentido de la remota intimidad. Nada de eso podemos advertir en el Ojo Divino de Ra; y si Akenatón ha merecido un puesto importante en la historia es por los ambiguos rasgos de su personalidad que lo mues-

tran como un precursor del monoteísmo en Occidente. Sus largas lamentaciones, sus patéticos himnos de glorificación al sol, como ojo del cielo, el que ve, da calor, genera la vida, destruye las tinieblas, llegan casi a constituir un paradigma de cómo la organización cósmica de nuestro cielo terrestre podía inspirar a un hombre, aunque fuese un rey, la intuición de una convergencia absoluta en un centro único.



El toro sumerio, símbolo del cielo.

Como anticipaciones más o menos puras de ese sentimiento pueden interpretarse los discos solares de Tell-Amarna, pero los ojos de amuletos y jeroglíficos corresponden a estadios inferiores en los que la divinidad es todavía un resplandor confuso, aunque el contorno del ojo en el cual se simboliza sea de nitidez y pulcritud tan grandes como su técnica se lo permitía a los canteros egipcios.

Agregaremos que los desplazamientos de tales ojos simbólicos adquieren un carácter bastante espiritual en virtud de su abstracción, ya que no se presentan por lo común orgánicamente confundidos. Tampoco hay vestigios en Egipto de los otros procedimientos de disminución, que veremos en Grecia. Anotemos, por el momento, que hechos como el mencionado corroboran la hipótesis que asigna a Egipto el papel de cultura precursora de las europeas, pues, pese a la emergencia de lo irracional, su arte e historia testimonian el alma de un pueblo dueño de sí, pacífico y religioso, condiciones que no solo proceden del carácter de la raza -aún desconocida en sus orígenes- sino también del aislamiento de oasis privilegiado en que transcurrió la mayor parte de la existencia de la civilización nilótica. Los aspectos trágicos adquieren en ella un tono episódico, en contraposición a la más agitada vida de los tumultuosos imperios que aparecieron y desaparecieron en las tierras mesopotámicas. Sin embargo, hay una comunidad de iconografía en ciertos aspectos, lo cual puede derivar en contactos culturales; vemos la imagen de la diosa Nun cubierta de estrellas como el toro sumerio, y alguna efigie del dios Bes se presenta tachonada de ojos como las hindúes de Indra.

### III. Los dioses de India

El filósofo neoplatónico Plotino, en cuya doctrina se ha encontrado una clara filiación védica, dijo que nunca el ojo hubiera logrado ver el sol si no fuera porque, en cierto modo, él mismo es un sol. Este concepto mágico de la identificación del sujeto y el objeto, de la *coincidentia oppositorum*, aunque aquí no se trate de luchas maniqueas, sino de principios de una misma orientación cósmica, expone de un modo magistral el sentimiento de confabulación entre los órganos y las fuerzas, sobre el que habremos de insistir a lo largo de estas páginas. Dentro de este mundo ideológico, aunque con una exaltación turbadora, verdadera selva de símbolos que oculta los conocimientos a la vez que los delata, aparecen los dioses de India. En ellos no advertimos en realidad unos poderes substancialmente extranjeros al mundo físico, sino a personificaciones de las fuerzas elementales que lo conmueven creándolo y destruyéndolo en períodos incontablemente renovados.

Aparte de que no es preciso para nuestra finalidad, sería sumamente difícil intentar siquiera una sumaria sistematización de los cultos de India, con tantas religiones, creencias, sectas y facciones. La corriente más pura y autóctona, la del brahmanismo e hinduismo, es una vasta concepción vitalista en la cual surgen las figuras de los dioses y héroes sacudidos por los poderes desbordantes que presiden su nacimiento y dirigen sus destinos. Mucho de panteísta



Indra.  
Musée de l'Homme.  
Palacio de Chaillot, París.

tiene una doctrina semejante y esto explica que, en la mitología hindú, encontremos con extraordinaria abundancia símbolos y alegorías de todas las posibles transmutaciones entre los seres, aspiración que llega a confundir los reinos de la naturaleza en un ferviente deseo de *unión mística* en la que el bien y el mal, el dolor y el placer son casi la misma cosa y el mismo éxtasis. Por esta razón, aun cuando algunos dioses personifican principalmente un aspecto de la vida cósmica, suelen hallarse en ellos gérmenes de los atributos de otros dioses. Y la gran procesión de espíritus se sucede en el favor popular a través del tiempo, aun cuando sobre todos los genios y demonios prevalece la trinidad india, constituida por Brahma, Shiva y Visnú.

En un libro de Fosco Maraini (*Segreto Tibet*, 1952) se expone el sentimiento religioso provocado por Shiva con acertadas frases que transcribimos seguidamente: «El culto de Shiva es uno de los frutos más vivos y originales del alma india. En él se concibe el mundo a la vez como catedral y como útero. Y se describe a la vez como una vasta construcción mineral y como una alcoba íntima, infinitamente fértil. El universo se puede concebir como una lucha entre el principio del bien y el principio del mal, o como fundamentalmente bueno. Pero, en este caso, ¿cómo se explica el principio del mal? Shiva representa a la vez las fuerzas salvajes e indomables de la naturaleza y la fecundidad de la vida. La crueldad y la ferocidad de las leyes que gobiernan a los seres y el impulso indómito que renace siempre nuevo de las cenizas de todo lo vivo se aúnan en él. Destrucción y creación, vida y muerte, bien y mal, dolor inmenso, serenidad, placer extremo, todo tiene en Shiva su última consistencia. Todas las contradicciones aparentes se resuelven en el Absoluto, compasivo y terrible, feroz y amante, cruel y dulcísimo, pero, por encima de todo y después de todo, eternamente misterioso».

Las palabras con que se invoca a Shiva en el Havivamsa son de una profunda inspiración: «Te adoro, padre de este universo que tú recorres por invisibles caminos, *dios terrible de millones de ojos*, de las cien armaduras; yo te imploro, ser tan diverso de aspectos, a veces perfecto y justo, a veces falso e injusto. Protégeme, único dios escoltado por animales salvajes, tú que eres también la voluntad y el pasado y el porvenir, que debes tu nacimiento solo a ti mismo, ¡oh, esencia universal!».

El gigantesco busto de Shiva en Elephanta es la expresión de esta filosofía. Las tres cabezas no representan a tres personas, sino tres momentos distintos del único ser: sibilino y augusto como Shiva (el Todo); feroz e implacable como Bhairava (el mal, la destrucción, la muerte); sereno, sonriente como Visnú (la vida, la belleza, la serenidad y la alegría). Cada rostro expresa, por ligerísimas sugerencias, el mundo interior de cada divinidad.

Hay múltiples imágenes de este dios y casi todas ellas difieren en algún detalle. La monstruosa inquietud del alma india no le permite la copia y la versión serial de un sentimiento, el cual permanece en cierta indeterminación como propenso a nuevas palpitaciones, cambios y modificaciones de su ser. Conocemos efigies de Shiva con cinco rostros, con cuatro brazos y, por lo común, la faz del principio visible de destrucción de todas las cosas presenta un tercer ojo frontal. Las orejas son casi siempre desiguales; sirenas, serpientes, ninfas fluviales y otros atributos completan su manifestación. Más serenas y puramente plásticas son las imágenes de Shiva danzante, o aquellas que lo muestran en el interior del símbolo de la fecundación o lingam. En todas estas imágenes se advierte que el sentido se orienta a procurar una transgresión de la común idea del dualismo del bien y del mal; en Shiva la multiplicidad de miembros no solo expresa una omnipotencia positiva, sino principalmente la indiferencia suprema de su acción que, por encima de todo,



Indra sentado sobre el elefante Airavata, bajo el árbol que produce mangos, con un servidor a cada lado.  
Palacio de Indra, Ellora, India, cueva n. ° 33.

tiende a proseguir alimentándose de sí misma sin respeto a las formas creadas, a los fenómenos que emergen por existencias como instantes en la inmensa marea de la vida universal.

El dios preferido de los arios, en los tiempos primeros de su acción en India, fue Indra, quien, sobre el blanco elefante Airavata, les ayudó a posesionarse del país destruyendo o esclavizando a las razas inferiores que lo habitaban. El carácter orgiástico de Shiva se circunscribe en esta divinidad a un aspecto más particular y coherente; como el dios del firmamento o de las batallas preside la mitología védica, pero progresivamente descende en la devoción de los fieles. Dueño del rayo, se le llama *dios de los mil ojos*,

con la característica de que la leyenda que explica el origen de esta atribución nada tiene de épica. Según Raffaele Pettazzoni, «habiendo seducido Indra a la esposa del sabio Gautama, este obtuvo de las potestades superiores que el dios hubiera de llevar sobre su cuerpo la impronta de mil figuras de yoni (órgano femenino), que luego se transformaron en ojos» («Le corps parsemé d'yeux», *Zalmoxis*, I, 1938, págs. 3-12, nota 4). Vemos en esta narración una doble identificación; primeramente, la de los ojos con las estrellas, cual en el toro sumerio representación del cielo; en segundo lugar, la provocada por la analogía formal entre el yoni y la figura del ojo, asimilación que descansa en una conexión simbólica más profunda como lo prueba el mito griego de Edipo, en que el héroe se ciega como castración por haber cometido el delito de poseer a Yocasta. La identificación del ojo con el sexo converge en la noción de ambos órganos como orígenes del poder vital; es una asociación parecida a la que relaciona los ojos con las manos, aunque más profunda y sutil. El cuerpo de Indra, cubierto de ojos desde las espaldas hasta la cintura, constituye una de las apariciones iconográficas más sorprendentes de toda la historia de las religiones, pues, como en su momento veremos, el hecho simbólico no se agota en su sentido ni en su origen, sino que trasciende a la esfera de la imagen por su valor de creación y de invención. Como nota secundaria puede indicarse que el mito de Indra señala una divinización del cielo en todos sus aspectos y acaso la intuición de carácter maternal de la energía dispersa en las luces estelares, animismo astrológico que es frecuente en la «época de Helios» (desde el despertar de la humanidad, en la cultura neolítica de Occidente y en las grandes civilizaciones del Indo, el Nilo, el Tigris y el Éufrates, hacia el siglo L a. C., hasta el nacimiento del racionalismo científico en Grecia en el siglo V a. C.), como contrapartida del culto solar.

Unas efigies que poseen significación simbólica

similar a los ojos desplazados son las de dioses que aparecen dentro de cavidades y nichos practicados en las rocas; la idea de vitalización inesperada y milagrosa de todo, de entrega de cualquier mineral o construcción artificial a la gran *fuerza* que penetra el universo con su acción invasora es la que domina en todas estas creaciones iconográficas, ya por su simple aspecto como imágenes. En toda la historia de India, antes del budismo, durante él y a pesar de él, la proliferación ardiente de formas ha proseguido con el ritmo y la violencia que la vegetación posee en los climas del trópico. Un mismo aliento cósmico impulsa a los seres vegetales y a los culturales; sus dos mundos avanzan paralelos y se entremezclan confusamente muchas veces constituyendo un único himno a la hermosura terrible de la vida, dispensadora de bienes y de sufrimientos. En *Mythes et symboles de l'Inde* (1951), de Heinrich Zimmer, abunda la transcripción de fábulas y leyendas que demuestran hasta qué punto increíble han sido siempre los hindúes portadores conscientes de esta doctrina del universo ambivalente.

#### **IV. Otros mitos orientales**

La expansión de cultos indios hacia el Tíbet y Asia central, y más tarde la gran difusión del budismo por la totalidad de Extremo Oriente, determinaron la aparición de formas religiosas e iconográficas en relación indudable con los grandes conceptos cósmicos de India. Uno de los ejemplos más característicos de esa propagación de cultos, con las modificaciones consiguientes, es la del bodhisattva Avalokitesvara, nombre que se ha interpretado como «el señor que mira desde lo alto del cielo», quien, al llegar a China, se transmuta en la diosa Kuan Yin, conservando el papel protector del primer aspecto del ente divino. Este culto pasó al Celeste Imperio durante los siglos III o IV d. C. Las esculturas que representan a la mencionada deidad se aparecen en formas muy distintas, entre las cuales hay algunas con once pequeñas caras y «mil brazos», sin ojos en las manos. Otras, en cambio, llevan un ojo en la palma de cada mano al igual que los ángeles románicos de Esterri de Cardos (Pirineo catalán). El sentido de estos ojos es bastante literal, queriendo significar la acción sabia y clarividente no menos que la mirada activa y bondadosa, todo lo cual se halla en plena conformidad con el papel desempeñado por los bodhisattvas en la religión budista. Según esta, adquiere el grado de bodhisattva cualquier ser que haya avanzado por la difícil senda de la renunciación, buscando aquella «frial-

dad de corazón» que el Gautama preconizó como ideal del ascetismo y preparación para entrar en el Nirvana.

Hay multitud de leyendas y de narraciones relativas a los beneficios ejercidos por los bodhisattvas, cuyo lugar de mediadores entre los mortales y el reino superior no ofrece lugar a dudas. Una de estas leyendas cuenta que los dos hijos de un rico samurái enfermaron y ni las oraciones ni los medicamentos lograban curarles. Pasó por delante de la casa donde residían un joven anacoreta que, informado de lo que acontecía, los curó con sus oraciones. Al querer recompensarle el samurái, el ermitaño rehusó diciendo que en todo caso fuera a verle a Ki-i, donde tenía su vivienda. Cuando el reconocido samurái fue con su familia a ese lugar no pudo hallar al anacoreta ni lograr noticias sobre él. Al pasar por un bosquecillo, tuvo la repentina sorpresa de encontrar una estatua de Kuan Yin con las facciones del ermitaño. Reconoció que la diosa había obrado ese prodigio a favor suyo y de sus hijos y se convirtió al budismo.

Se desprende de la historia precedente la mutación aportada por la religión de Buda en el sentido moral. La profunda pero inhumana verdad de la síntesis de los contrarios y de la acción indiferente de la naturaleza es superada de raíz, aunque no para siempre, en la historia de la humanidad. Es decir, el hombre comprende que, aunque sea verdad el hecho de que la existencia integra bien y mal, placer y dolor, alegría y sufrimiento, él tiene como inexcusable deber la tendencia a disminuir en la medida de sus posibilidades la cantidad de dolor padecida por las criaturas vivientes, no solo humanas, y de aumentar, por el contrario, sus ocasiones de placer y felicidad. En los mitos y cuentos populares se plasma el advenimiento de ese sentido caritativo que viene a substituir en Oriente la concepción amororal de la Trimurti, dispensadora de destrucción y de renovación. Un horizonte diferente se



Kuan Yin de los mil brazos y mil ojos.  
Musée Guimet, París.

abre desde este momento para los humanos y el esfuerzo de todos se orientará en seguir ese camino exclusivamente trazado en atención a las normas del bien. Los ojos simbólicos, como elemento iconográfico y expresivo de primer orden, entran a colaborar en el nuevo sistema y aunque no pierden por ello su carácter irracional, dimanando de su heterotopismo, adquieren fulgores hasta ese momento desconocidos, tal cual en Occidente sucederá a través del proceso que conduce hasta el cristianismo pasando por las escuelas de estoicos y platónicos, no menos que por las pruebas del martirio.

El budismo no consiguió en Oriente aniquilar la poderosa veta de sentimientos confusos plasmadores de mitos y de efigies de cariz irracional, a la vez que de sentimientos y oscuras intuiciones con ese mundo relacionados. Podríamos citar multitud de tales corrientes o describir las imágenes en que se visualizan, pero para nuestra finalidad basta con reducirnos a algún ejemplo. Uno de ellos es la dual

divinidad tibetana Tara, que retorna a la duplicidad de los aspectos contrarios; la imagen de Tara blanca-emanación de Avalokitesvara, aspecto positivo y bondadoso de la «sakti»- aparece en ocasiones con siete ojos, es decir, además de los dos fisiológicamente normales, posee otro en la frente y uno en cada una de las plantas de manos y pies. La Tara verde, aspecto cruel y destructor del mito, suele efigiarse sentada en un trono con la pierna izquierda pendiendo. En una exposición realizada en el Museo Cernuschi figuraron miniaturas tibetanas; en dos de ellas aparecían escenas de la vida de Buda entre la cuales se podía ver una Tara amarilla cuyo rostro, cuerpo y extremidades se hallaban sembrados de ojos, siendo esta una rara modalidad iconográfica. Por otra parte, en algunas leyendas y figuras se plasma alegóricamente la posesión de mil cabezas y mil brazos o se alude a ello; no cabe duda de que es una simple magnificación de la idea de poder benévolo asociada íntimamente a esa deidad hasta construir su razón de ser y su manifestación directa.

Una extraña aparición del ojo desplazado la suministra la imagen tradicional de la diosa Lhamo, también en el Tíbet, protectora de los lamas supremos, la cual es representada cabalgando en una muía cuya grupa está adornada con un ojo vivo. Marie T. Mallmann, del Museo Guimet de París, nos transmite la leyenda por la que se explica ese singular desplazamiento. «La diosa había hecho el voto de convertir a su esposo al budismo o, en caso de que le fuera imposible, de exterminar la raza real de los Yaksas de Ceilán a la cual él pertenecía. Tras su decepción, sacrificó a su hijo, devoró su carne y bebió su sangre. El rey, furioso, requirió su arco y lanzó una flecha en dirección a la mujer en fuga. La flecha atravesó la grupa de la muía. Entonces la diosa arrancó el dardo diciendo: "Pueda la herida de mi cabalgadura transformarse en un ojo lo suficientemente grande como para ve-



Indra sembrado de ojos.

lar sobre las veinticuatro regiones y pueda yo misma exterminar la raza de esos malos reyes de Ceilán». Es evidente que la riqueza psicológica de este símbolo se advierte de inmediato y traspasa las lindes del simbolismo místico-religioso. En todas las apariciones oculares heterotópicas descritas funciona la actividad desbordante de un *pathos* que solo se sacia con las más atrevidas imágenes y que tiende continuamente a exponer su potestad genesiaca; la palabra «transformación» es la que conviene mejor a este estadio del



Bodhisattva Avalokitesvara.  
Mission Pelliot, Turkestán.  
Musée Guimet, París.

pensamiento en el que un hervor constante provoca las más admirables y raras metamorfosis. Resulta innecesario agregar que, así como el mecanismo estrictamente mitológico queda al margen de este ensayo, también las conexiones histórico-culturales, es decir, las relaciones reales que hayan provocado la transmisión de mitos y efigies, habrían de ser objeto de una larga y paciente investigación.



Tara blanca y Tara verde.  
Metropolitan Museum, Nueva York.

Los ojos en las manos, el tercer ojo frontal, la multitud de ojos desparramados por todo el cuerpo son notas comunes a los mitos asiáticos. Pronto veremos cómo en Grecia se invierte el signo y parece que las anormalidades aun míticas gravan con peso de inferioridad a quienes las ostentan. Solo con la iconografía cristiana, de nuevo irrealizante, y con la magia y sus fuentes gnósticas, volvemos a asistir a una resurrección de los ojos desplazados como factor positivo en la imagen sagrada.

Una prosecución de los mitos orientales anteriores al cristianismo la encontramos en la religión de Mitra, que dominó el mundo romano cuando la fe en los antiguos dioses se vio aniquilada por la marea de disolución de la sociedad del Imperio. Mitra, dios

solar de los persas, es representado a veces con muchos ojos; su vencimiento del toro -símbolo del inconsciente, pero también de la noche celeste- le permite incorporarse los atributos estelares de la entidad vencida y dominada.

## V. Leyendas griegas

El mito de Indra, o cierto aspecto del mismo, pasó a Grecia donde dio lugar a la leyenda de Argos, que se menciona en la *litada* y la *Odisea*. Dicho personaje recibió el sobrenombre de Panoptes (que todo lo ve), habiendo sido asimilado a la idea de cielo nocturno. La versión mítica lo pinta como dotado de fuerzas extraordinarias, vencedor de monstruos como hiciera Heracles, y poseedor de cien ojos, por lo cual Hera lo eligió para vigilante de lo, metamorfoseada en vaca a causa de su venganza. Zeus encargó a Hermes la liberación de la víctima y tomando la apariencia de un pastor, el dios de las aladas sandalias consiguió dormir a Argos con su música. Los cien ojos no pudieron evitar el sueño, y durante este, Hermes le corta la cabeza. Ovidio termina esta leyenda en sus *Metamorfosis* haciendo que Hera convierta a Argos en pavo real, cuya cola ostenta los cien ojos y tiene la forma circular que simboliza el cielo y a la vez el tiempo. Es este un mito triste y revelador; si Dimitri Merejkowsky pudo hablar de la «muerte de los dioses» a causa del advenimiento del cristianismo y la derrota de Juliano el Filósofo, podríamos decir que la aurora helénica representa la muerte de los antiguos genios irracionales, libres, superiores a la naturaleza y a la humanidad. El panteón olímpico es la simple idealización, levantada hasta la suprema belleza, de las cualidades humanas. Y ante la aparición de los dioses de



*Argos, el pastor de los cien ojos.*  
Bernardino di Betto, Pinturicchio.



*Gigantes forjadores, hijos de Urano y Gea.*  
Según Tiziano de Vecellio. Grabador Cornelis Cort.

dos ojos, de hermosos rostros y cuerpos, tuvieron que desaparecer los hijos de la imaginación nórdica y asiática, los irreales símbolos de mundos en génesis, de fuerzas en gestación y transformación prodigiosa.

Distintos seres y pueblos fueron concebidos por los griegos como poseedores de un solo ojo y, sin excepción, ese es rasgo de inferioridad. Entre tales figuran los arimaspes, grupo fabuloso que las leyendas suponían enclavado hacia el norte de Escitia, en la costa del mar Caspio. Estos gigantes de un solo ojo se hallaban en guerra constante con los grifos, que les disputaban el oro de las arenas del río Arimaspio. Dos interpretaciones se han dado a este mito, la que hace de él una expresión poetizada de luchas contra pueblos bárbaros y ricos, y la que da al oro su significado oculto y religioso. Las leyendas de tesoros escondidos, de dragones que los guardan, como la germánica de los nibelungos y las

que vemos convertidas en cuentos de hadas, se refieren, según alquimistas y psicoanalistas, a la empresa de la constitución de la personalidad, a la búsqueda peligrosa del inconsciente, su asimilación y a las metamorfosis del alma en su evolución mientras cumple ese destino. Por otro lado, dada la polivalencia del símbolo, su complejidad estructural, es muy factible que muchos de los mitos preolímpicos, como los de los Titanes y los Gigantes, integren recuerdos cósmicos de gran profundidad, relativos a la prehistoria y a la intuición de un desenvolvimiento gradual, de una ascensión realizada por la humanidad desde los estratos inferiores. Luchas entre la luz y las tinieblas, entre el bien y el mal, se incluyen siempre en estos mitos como sobredeterminación de los mismos, siendo posible que las concepciones persas influyeran también en este sentido.



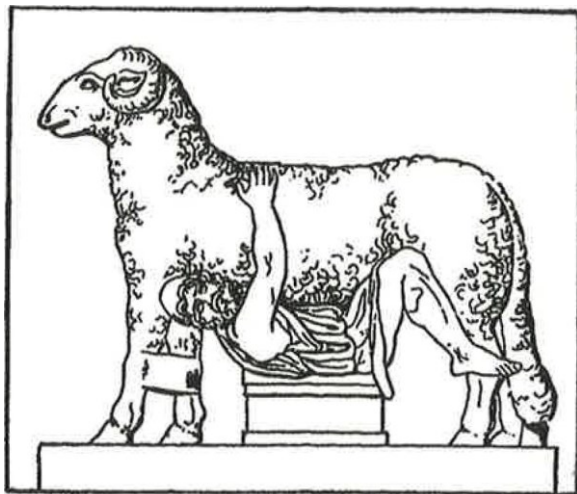
Ulises y Polifemo.

En *Mitología griega y romana*, de J. Humbert.

El mito del ojo heterotópico dio lugar en Grecia al mito de los cíclopes, gigantes de un solo ojo situado en la frente, que moraban en las entrañas de la tierra, ayudaban a Hefestos en sus labores de forja bajo el Etna, y no desdeñaban el alimento antropofágico. Los griegos los consideraban como una raza impía y salvaje desconocedora de la civilización y entregada a sus instintos; estas personificaciones de las fuerzas primigenias se humanizan algo en la figura de Polifemo, cíclope al que se refieren algunas leyendas y particularmente la *Odisea*. Vivía en Sicilia y apacentaba sus rebaños, encerrando por las noches su ganado en una cueva cuya puerta cerraba con pesadísima losa. Cerca de allí moraba la ninfa Calatea, de la que se enamoró inútilmente el gigante, pues ella prefirió al pastor Acis, el cual pereció aplastado por una roca que le arrojó Polifemo. Más tarde, Ulises llegó con sus compañeros de infortunio, en sus marítimas andanzas, y vio cómo el gigante devoraba a seis de sus hombres, después de hacerlos a todos prisioneros en su cubil. Para librarse de él, cegó su único ojo mientras dormía, clavándole una estaca endurecida al fuego y ayudado

por cuatro hombres. Para poder salir de la cueva, Ulises reunió los carneros del cíclope en grupos de tres y el animal de en medio llevaba atado al vientre a uno de los hombres de Ulises y a este.

La belleza y los contrastes de esta leyenda, tan admirablemente narrada por Homero, han dado lugar a una serie de obras de arte basadas en el mito o en la figura de Polifemo. El Museo de Nápoles posee dos pinturas relativas al cíclope; una encontrada en Herculano, representándolo con una lira en la mano, sentado en una roca cercana al mar y recibiendo del Amor, que llega montado en un delfín, una carta de Calatea; la otra pintura, procedente de Pompeya, representa al triste gigante Polifemo contemplando a la ninfa. En el Palacio Farnesio de Roma, Annibale Carracci pintó a Polifemo tocando la flauta para complacer a Calatea, y también al mismo cíclope lanzando una roca contra la ninfa y su pastor.



Estratagema de Ulises.

En *Mitología griega y romana*, de J. Humbert.



*Ulises cegando a Polifemo.*  
Pellegrino Tibaldi.

Otro cuadro de este autor, fundador del academismo pictórico, figura a Polifemo sentado al pie de una roca, contemplando a Galatea que sale del mar. Un cuadro de Poussin, en el Museo del Hermitage, representa al cíclope sentado en la cumbre de un monte y tocando la flauta. El precursor del impresionismo, Turner, pintó también a Polifemo. Entre las esculturas modernas hay que mencionar un grupo de Adam que representa a Polifemo y Ulises -prototipos insuperables de la fuerza desencadenada y estéril y de la eficaz astucia-; otro de Pradier, en el que vemos a Polifemo lanzando un peñasco, en el Museo de Génova; y otro de Ottin en el que se plasma al cíclope en el momento de sorprender a Acis y Galatea. Sin embargo, acaso ninguna de estas versiones visuales pueda competir en hondura dramática y en ambientación con los versos del gran lírico del barroco español, de Luis de Góngora, titulados *El Polifemo* (publicados en 1627). Es maravillosa la identificación del gigante con el paisaje que le rodea y es teatro de sus aventuras. En su estilo construido, difícil, inteligente y sensitivamente rebuscado, haciendo de la metáfora y del hipérbaton instrumentos de armonía y expresión, dice Góngora:

Guarnición tosca de este escollo duro  
troncos arbustos son, a cuya greña  
menos luz debe, menos aire puro  
la caverna profunda, que a la peña;  
caliginoso lecho, en seno obscuro  
ser de la noche negra nos lo enseña  
infame turba de nocturnas aves,  
gimiendo tristes y volando graves.

De este, pues, formidable de la tierra  
bostezo, el melancólico vacío  
a Polifemo, horror de aquella sierra,  
bárbara choza es, albergue umbrío,  
y redil espacioso donde encierra  
cuanto las cumbres ásperas, cabrío,  
de los montes esconde: copia bella  
que un silbo junta y un peñasco sella.

Un monte era de miembros eminente  
este que -de Neptuno hijo fiero-  
de un ojo ilustra el orbe de su frente,  
émulo casi de mayor lucero;  
cíclope a quien el pino más potente,  
bastón, lo obedecía tan ligero,  
y al grave peso junco tan delgado,  
que un día era bastón y otro cayado.

Según Joan Amades, Polifemo está todavía vivo y escondido en lugares inaccesibles de los cuales puede salir para conturbar a los hombres. Es evidente la relación del mito de los cíclopes con el de los «hombres salvajes» germánicos, que tantas veces han servido de tema ornamental en la escultura y la pintura, desde la Edad Media al Barroco. Queda Polifemo como el más sentimental de los gigantes infrahumanos, tan fuerte como Heracles, más lírico que él, pero menos

elevado y eficaz. El mito de este último prueba que los helenos consideraban a la fuerza física solo en relación con la espiritual y que concebían al gigante como esclavo natural o enemigo nato del dios y del héroe. El ojo único es expresión de la inferioridad, como si el concepto fuera que el segundo ojo humano corresponde a la visión intelectual y el primero a la meramente espacial. Los arimaspes, gigantes y cíclopes, por su desgracia, carecían del segundo ojo que les hubiera equiparado a los humanos. Los dioses no necesitaban, como en Asia, de un tercer ojo para la omnivigencia, pues a Argos no le bastaron los cien para evitar la muerte.

Terminaremos esta referencia a las leyendas griegas recordando el hermoso mito de Medusa Gorgona, también para nosotros saturado de melancolía, pues, pese al aspecto horrible de algunas imágenes que la presentan con víboras en lugar de cabellos, con rasgos de crueldad extrema y con los estigmas de la degeneración en el rostro, no podemos evitar sentirnos a su lado frente al matador Perseo, que para degollarla se valió, como es habitual en estos dioses y héroes que destruyen gigantes, genios y demonios, de los artilugios del sueño. Las gorgonas eran tres, dos inmortales, llamadas Stheno y Euryale, y otra mortal, Medusa, odiada por Palas Atenea. La mejor versión iconográfica de esta gorgona es la cabeza portentosa del Museo de las Termas, con los cabellos desgreñados y el perfil moribundo. Los ojos de Medusa convertían en piedra todo lo que miraban, aun después de la muerte de la gorgona. Si esta profanó un templo al unirse en él a Poseidón bajo la figura de pájaro, no creemos que este crimen mereciera la transformación de su originaria belleza en el espantoso aspecto de las ensortijadas víboras y la mirada en desvarío. Menos todavía que Atenea eligiera a Perseo para ejecutar una suprema venganza, le diera su égida y las aladas sandalias de Hermes. Cuando este contempló el rostro de Medusa dormida, reflejado en el metal de su escudo, pues no se atrevía a mirarla



*Polifemo arroja el peñasco contra Acis y Galatea.*  
Anibale Carracci y Ascolari, fresco en el  
Palacio Farnesio, Roma.

directamente para descargar el golpe, casi se halló sin fuerzas para abatir la espada; solo el designio de la diosa pudo obligarle a cortar la cabeza temible. ¿Qué eran esos ojos petrificadores? ¿Qué símbolo se oculta en esa mirada que no precisa del ojo heterotópico, sino que se basta con su propia fuerza? Es fácil establecer hipótesis o dictaminar intuitivamente. En este dominio especulativo, cabría suponer que este mito expone la admiración helénica ante la mera existencia de las cosas, de los objetos físicos. Para una filosofía del transcurso, como la de Heráclito, en la cual todo es un velo multicolor

que se despliega, una potencia que se desarrolla en actividad mas no en realidad, sino en apariencia, la objetividad de las realidades tangibles tenía que aparecer como milagrosa en sentido negativo, es decir, como blasfematoria. Es lo que dijo el crítico alemán Franz Roh, refiriéndose a una de las tendencias de la pintura del presente, el realismo mágico, al afirmar que el artista postexpresionista levanta los objetos ante la luz y «se asombra de que no se derritan» (*Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, 1925). Medusa Gorgona es la deidad de la consistencia, de la petrificación de las fuerzas en objetos perdurables, esto es, en piedras.

## VI. Ojos heterotópicos en el cristianismo

Las tres grandes religiones monoteístas han empleado abundancia de símbolos en su misticismo; arrancando de la Biblia, la genialidad lírica del libro de los libros tenía que dejar huellas profundas, no ya en lo que se refiere a la doctrina, sino al idioma de su expresión. Fácil nos sería aducir ejemplos coránicos y hebreos, en especial tomados del *Zohar*, compuesto en España durante el siglo XIII. Fue aquí donde las tres religiones del solo Dios se desarrollaron hasta dar sus mejores frutos en la poesía mística; ciertos contactos que entre ellas se aprecian derivan sin duda de las raíces comunes menos que del ambiente común. En cuanto a los ojos, constituyen símbolos predilectos de los poemas sacros, apareciendo en el *Zohar* en distintas ocasiones, siempre con el sentido alusivo de la luz espiritual, de la luz infinita, emanada de Dios. En la iconografía cristiana, los encontramos en su forma desplazada y por aumentación en los símbolos de los evangelistas y en las alas de los querubines y serafines de que hablan Ezequiel e Isaías.

Dice el Apocalipsis: «Y delante del trono de Dios había como un mar de vidrio y en medio del trono y en torno al trono cuatro animales llenos de ojos, delante y detrás. Y el primer animal era como un león, y el segundo animal igual que un toro, y el tercer animal tenía cara de hombre, y el cuarto animal era igual que un águila cuando vuela. Y cada uno de los

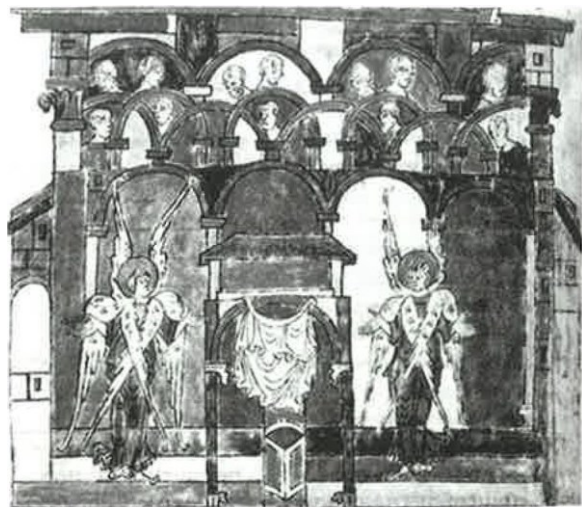
cuatro animales tenía seis alas por fuera y por dentro llenas de ojos; y no tienen reposo ni de día ni de noche, diciendo: Santo, Santo, Santo...». Los cuatro animales vivientes de que habla san Juan en esta visión del Apocalipsis presentan, como decimos, estrecha analogía con las imágenes de las jerarquías celestes dadas por los profetas Ezequiel e Isaías. Las nociones hebreas de los ángeles tienen su raíz en las concepciones astronómicas de los babilonios. Los cuatro animales del Apocalipsis corresponden muy probablemente a las ideas del zodiaco babilónico, concretamente a las figuras 1ª, 4ª, 7ª y 10ª, que pertenecen a los límites de los cuatro cuartos de los cielos, en el espacio, y de las cuatro estaciones anuales: el Toro, el León, el Escorpión-hombre y el Acuario. Si se tiene en cuenta que en la vecindad del último se halla la gran constelación del Águila, veremos cómo estas constelaciones se corresponden con los cuatro animales apocalípticos y de los profetas del Antiguo Testamento. La presencia de los ojos que invaden totalmente las alas de los animales sugiere en el lenguaje simbólico de las antiguas astrologías la idea de las estrellas y constelaciones, es decir, que volvemos a encontrarnos con la vieja efigie del toro celeste sumerio cuyo cuerpo está tachonado de estrellas, visión que se torna antropomórfica en Indra y que se enriquece extraordinariamente en la poesía apocalíptica.

Respecto a la cuestión iconográfica, el arte cristiano occidental, el románico concretamente, tiene sus fuentes en el norte de África, en Siria y en Capadocia. En todas estas comarcas, la tradición procedente de las fuentes mesopotámicas perduró durante siglos y siglos. Jurgis Baltrušaitis, en su obra titulada *Art sumérien, art roman* (1939), ha demostrado hasta la saciedad cómo el arte de los siglos IX a XII se inspira en fórmulas de composición, tema e incluso estilo del Oriente próximo y medio, algunas de las cuales se remontan al antiquísimo imperio de Summer, en el cuarto milenio a. C. La difusión



Angel románico con ojos en las alas.  
Pintura mural del siglo XII. Santa María d'Àneu.

del mito de los ojos heterotópicos, aparte de las fuentes bíblicas que acabamos de citar, pudo ser reforzada por aportaciones mesopotámicas e hindúes, de la misma manera como la cultura grecorromana influyó en India. El comercio con este país, la centralización en Bizancio del poder y de la cultura durante los siglos V a X, durante los cuales la Europa occidental permaneció sumida en las tinieblas, permitie-



Biblia de Roda, siglo XI. Detalle.  
Biblioteca Nacional de Francia, París.

ron que dicho influjo iconográfico, religioso y artístico se verificase. En la gestación del arte cristiano primitivo, también fue importante el papel desempeñado por Alejandría, la capital del dominio de los Lagidas, que tanta prosperidad conservó durante el Imperio de Roma, siendo uno de los puntos de sutura del espíritu de Oriente y de Occidente, como se indicó al referirnos a Plotino y en general al neoplatonismo. Esta doctrina, entre filosófica y religiosa, se asimiló la vieja identificación de la luz y la inteligencia, de los ojos y la potestad espiritual. No debe, pues, extrañar que a distancias diversas y contrarias de ese foco se encuentren las imágenes budistas con ojos en las palmas de las manos -la acción clarividente, la visión activa y penetrante- y similares efigies en el arte cristiano, que prefirió las alas para este fin. Los manuscritos mozárabes sobre comentarios del Apocalipsis, recopilados en el siglo IX por el monje Beato del monasterio de Liébana (Santander), son el nexo de todos esos influjos dispersos

y el gran arte románico de los siglos XI y XII. Las miniaturas de esos *Comentarios* influyeron en la ilustración de otros textos religiosos como las Biblias, de las cuales tenemos un magnífico ejemplo en la de Sant Pere de Roda (Biblioteca Nacional de Francia, ms lat 6), y también las pinturas murales, ejecutadas al fresco, que constituyen la superior manifestación del románico en la pintura. En dichas imágenes vemos los ángeles con seis alas, dos extendidas horizontalmente, dos hacia abajo y dos rectas hacia arriba; estas cuatro últimas están sembradas de ojos que parecen mirar con tanta intensidad como los del rostro angélico. También el Cordero apocalíptico es representado con ojos heterotópicos, pues presenta siete en la faz, cuatro a un lado y tres a otro, en disposición paralela y vertical. Todos estos ojos indican la necesidad de reforzar el sentimiento de la *presencia* de lo sobrenatural, de la autenticidad del milagro ofrecido a la contemplación humana, pues si el arte griego se impuso como norma la de humanizar a los dioses, el bizantino y el románico recobraron la necesidad antigua de establecer un segundo reino, por encima del natural, en el que las imágenes sacras reinaran ensimismadas, entregadas a su propia misteriosidad y a su sentido inefable.

Con el advenimiento del gótico, especialmente a partir del siglo XIV, el componente irracional se fue sustituyendo por un lirismo más humano y narrativo, que oponía a las visiones tremendas del Apocalipsis y a las alusiones a los ultramundos fantásticos una serena visión, tanto de este mundo como del más allá. Los textos de los Evangelios sirvieron más frecuentemente de inspiración a los artistas; las vidas de Jesús y de María dieron lugar a los desarrollos iconográficos de pinturas y relieves, y de la hagiografía se extrajo el material complementario. A fines del periodo gótico se encrespa una ola de demonismo, que se plasma artísticamente en imá-

genes de feroz dinámica, de monstruosas visiones. Es particularmente en Alemania, durante los siglos XV y XVI, que el arte llega a alcanzar su mayor eficacia en la representación de las demoníacas gestiones. En muchas efigies infernales vemos un segundo rostro en el vientre, que, como es natural, tiene sus ojos inflamados y su boca que vomita fuego. Es este un símbolo de la vida inferior frenéticamente activa, de las potencias irracionales identificadas definitivamente con el mal, en superación del dualismo integrador que vimos en India. En cuanto a los dos periodos del gran arte cristiano medieval, el estilo románico corresponde a la época arcaica griega; el gótico a la clásica, con represión de lo orgánico y voluntad de ocultación de su simbología, que, sin embargo, como acabamos de ver, aflora espantable en las postrimerías de la Edad Media y en los primeros tiempos del Renacimiento.

## VII. El mal de ojo

Personajes folklóricos como el llamado «En Fumera», del Ampurdán, del que se dice que por Navidad desciende por la chimenea para vigilar la casa, o la «Cuaresma», a la que se atribuyen siete ojos necesarios para observar si se cumple el ayuno durante tal período, son reminiscencias de un estado mental mucho más generalizado, en relación con la magia y las arraigadas supersticiones, propias no solo de los pueblos bárbaros y primitivos, sino también de los cultos de todos los tiempos.

Una de las ideas más persistentes es la creencia en que la mirada de un determinado ser, hombre o animal, puede ocasionar daño al que contemple, daño que tomará según los casos el aspecto de una enfermedad corriente o desconocida, el de una dolencia del espíritu, o la forma abrupta de un accidente. Para explicar esta superstición, llamada en España aojamiento o mal de ojo, nos podemos basar en el simbolismo general del ojo y la mirada, en la permanencia de formas míticas de pensamiento, de fe, confianza y asimismo temor, o también en el mecanismo psicológico de la regresión a estadios primitivos, todo lo cual puede tener un apoyo complementario en una tendencia normal de la actividad psíquica y es la que podemos denominar *inversión* de una forma o concepto cualquiera; en el lenguaje, esta propensión a invertir fonemas se denomina metátesis; en las cuentas, da lugar a los errores más comu-

nes, llamados vulgarmente «frailes»; en la música, origina las figuras composicionales de la recurrencia, utilizadas en el canon de espejo. En nuestro caso, el proceso se verificaría del siguiente modo: a la noción de que hay que proteger los ojos, por su perfección, sensibilidad y suma delicadeza, contra todo accidente, se opondría la idea invertida de que hay que protegerse de los ojos.

Sea como fuere, la cuestión es que abundan en extremo las noticias sobre ese conturbador poder de la mirada (en griego, *baskania*; en latín, *fascinum*; en inglés, *evil eye*; en catalán, *ullprès*; en italiano, *jettatura*), que algunos seres poseerían incluso contra su voluntad y conocimiento. Es evidente que esta teoría se relaciona con la de la acumulación del poder impersonal en determinados objetos, propia de todo el animismo. El romano Plinio cuenta en su *Historia Natural* que cerca de las fuentes del Nilo habitaba un animal llamado *catoblepas*, cuya mirada mataba instantáneamente. En los pueblos del Oriente antiguo se oponía al ojo encantador el magnetismo benéfico del ojo divino del que ya hemos hablado al referirnos a Egipto. El precepto de que lo semejante se cura con lo semejante tiene aquí su más exacta aplicación. Fenicios, sirios, etruscos y cartagineses utilizaban los ojos apotropeos en diversidad de objetos, amuletos, exvotos y talismanes. En Grecia y Roma se llegaron a elaborar teorías para explicar, con relativa ciencia, la naturaleza del fenómeno, que se atribuía a la emanación de imágenes activas, independizadas de su fuente virtual y capaces para obtener efectos a distancia. Según Frederick Thomas Elworthy, los adornos de los guerreros en el combate, en yelmos, corazas y escudos, no tenían otro objeto sino atraer el aojamiento del enemigo e impedirle así causar un doble daño al que los afrontaba (*The Evil Eye: The Classical Account of an Ancient Superstition*, 1895). Vemos en esta teoría cómo un hecho que constituye una profunda verdad psicológica sirve de fundamento a la



Ojo heterotópico.

En *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*,  
de Eugen Holländer.

superstición, pues, realmente, pudo disminuir bastante la agresividad de algunos combatientes por efecto de la distracción generado por las armas, mores, y divisas del contrario. La elegancia en el vestir, consecuentemente, sería un medio de los tí-

midos o poseídos de sentimiento de inferioridad para desviar la atención del oponente a su persona, dirigiéndola hacia el traje y el adorno.

Con el fenómeno denominado «inversión del símbolo», de cierta frecuencia, otro medio de desviar la acción maléfica es, según distintos pueblos, el de no ostentar riqueza ni llamar en nada la atención. Aún hoy creemos que da mala suerte alabar exageradamente algo, pues ello puede atraer la venganza de los dioses. Griegos y romanos conjuraban estos peligros por medio de gestos de los dedos y manos, o llevando consigo exvotos en dicha figuración. El principal de estos objetos era invariablemente una versión del ojo fascinador egipcio, pues no hay que olvidar la conexión profunda entre la civilización nilótica y las culturas de la Europa antigua. Un ejemplo de estos ojos lo tenemos en el relieve de Woburn que se supone estuvo colocado sobre el dintel de una puerta para alejar el mal de ella. La parte central está ocupada por el ojo en torno al cual hay, en actitud de atacarlo, un león, una serpiente, una langosta, una grulla, un cuervo, un gladiador armado de tridente, siendo la indiferencia del ojo tan peligrosamente circundado la mejor muestra de su actividad defensiva.

Si esta creencia puede encontrarse fácilmente entre los campesinos de la actualidad, en los países occidentales, se comprende hasta qué punto ocupará un lugar en la existencia de las razas salvajes y primitivas o semicivilizadas. En Arabia, el mal de ojo es asociado a los defectos morales y se considera, no sin razón, que el envidioso es el portador especial del virus de esa potestad. El aojador es denominado *ma'iân* y cuando contempla con envidia mal contenida alguna cosa que llama su atención, siempre le ocasiona algún perjuicio. Una leyenda hiperbólica, que explica el parentesco de los andaluces con los árabes, dice que se paseaba un día por la calle un hombre que poseía la facultad maligna de aojar; al encontrar en su camino una piedra de gran tamaño y exclamar «¡qué piedra tan grande!», esta se partió instantáneamente en tres pedazos. En

India, donde el magnetismo y la hipnosis se han estudiado y practicado en abundancia, cuando la capacidad para hipnotizar y la de aojar se dan juntamente en un solo individuo, o el vulgo llega a creerlo así, no es sin grave peligro para el mismo. Y este es el lado contrario de todas las supersticiones, que si pueden tener fundamentos psicológicos e incluso de higiene espiritual, también pueden propasarse en las conclusiones y llevar a las hogueras o a la muerte por lapidación a seres inocentes perseguidos por la creencia popular.

Sería una empresa inacabable hacer el repertorio más sumario de las infinitas formas que ha adoptado el aojamiento y su prevención entre los diversos pueblos de la tierra, a través del tiempo. Bastará decir que muchos ritos, danzas y ceremonias no tienen otro objeto sino alejar a los espíritus del mal y evitar que su actividad, especialmente condensada en la mirada, pueda causar daño a los humanos o a sus bienes. Por ejemplo, entre los khangas, de India, la ceremonia del matrimonio se enriquece con actos adicionales cuya finalidad es la descrita. El novio se viste con túnica amarilla y corona su cabeza con hojas de palmera. Esgrime un puñal y se le mancha la frente con hollín para desfigurarle y desviar la acción maléfica que le acecha en esa fausta ocasión de su vida. Según Plutarco, entre los espartanos la novia se cortaba el pelo y se vestía con ropas varoniles con igual fin. El travestismo tiene, por consiguiente, un probable origen en la necesidad de contrarrestar la potencia de los enemigos invisibles del hombre, engañándoles y favoreciendo de paso profundas sugerencias mentales con las que quien practica el ritual se reviste de una protección que, hoy por hoy, nos parece más importante y verdadera, aunque acaso llegue el día en que la explicación psicológica de actos como los mencionados sea descartada por errónea, cual hacemos en la actualidad con la creencia en lo literal.

### **VIII. Otros ojos heterotópicos**

Las distintas mitologías y religiones, como hemos visto, se inclinan ora a una concepción moral del universo, en que la idea del bien prevalece, ora a una posición ambivalente, reflejo de las condiciones de la existencia fenoménica en la que todo surge como contradicción. Esta contradicción puede afectar dos formas principales: la que procede por fusión de los contrarios, como acontece en los mitos de India que en su momento consideramos, y la que actúa separando ambos componentes y empeñándolos en una eterna lucha cuyo resultado es incierto y desconocido para el hombre. Avancemos que todo mito, creencia, concepto filosófico y símbolo se halla siempre en dependencia absoluta ante la concepción del mundo de la cual procede. Doctrinas pesimistas deben dar lugar a una interpretación pesimista de los símbolos: filosofías ambivalentes, a otra asimismo dualista y contradictoria. En la segunda forma de contraposición citada encontramos las grandes creaciones místicas de Persia, la idea de los dioses Ormuz y Arimán en los que la oposición de Seth y Osiris (luz y tinieblas), se transforma más clara y eficazmente en combate implacable entre las fuerzas del bien y las del mal. Si este universo presenta casi siempre, en una síntesis temporal, ambas facetas de la vida, sus condiciones deben por lo mismo ser superadas y este mundo deberá dar paso a otro mejor; esta es, en resumen, la idea central de la religión

persa, aunque la noción del mal adquiere en ella tintes que la elevan a categoría equivalente del bien, y ello obliga a sentir dudas sobre el resultado de la gran conflagración cósmica.

El gnosticismo, que prosperó durante los primeros siglos de nuestra era, ensombrece aún más el panorama y llega a dictaminar que el mundo actual no es obra de un dios bondadoso, suprema misericordia y justicia, sino producto de un mal Demiurgo, que se interpuso y consiguió, como el demonio temporalmente en el bíblico libro de Job, dominar sobre la luz y la afirmación. Se comprende que en muchos símbolos gnósticos aparezcan signos que señalan esta prevalencia de lo inferior sobre lo superior. La inserción del ojo en un triángulo, que a veces vemos en la iconografía cristiana, se produce aquí con el triángulo invertido. La alquimia y la magia, durante la Edad Media y el Renacimiento, como también ciertas sectas herméticas, utilizaron con relativa frecuencia el símbolo del ojo heterotópico e incluso en los libros de jeroglíficos, alegorías y emblemas, tan estimados en la época barroca, vemos aparecer estos ojos misteriosos cuyo sentido concreto es muy difícil de precisar. Ya nos referimos a los ojos que surgen en el navio del grabado del libro *Templo de nuestro gran patriarca san Francisco*. A partir de la interpretación y orientación científica que Leonardo da Vinci diera al arte del dibujo, los ojos son diseñados con una pulcritud que hace aún más irracional su aparición.

Durante el siglo XIX, ilustradores y artistas románticos y simbolistas utilizan el poder sugestivo del ojo heterotópico para infundir un determinado sentimiento de asombro mágico en el contemplador; bastará que tomemos un ejemplo al azar de *Crimen y Expiación* de J. J. Grandville. El simbolismo literario y estético acentuó la propensión a incluir temas como el aludido en el arte. Ulteriormente, ya en los umbrales del siglo XX, el psicoanálisis revalorizó la interpretación de los sueños, el valor de ciertas *mancias*



Dibujo de *Crimen y Expiación*.  
J. J. Grandville.

o ciencias adivinatorias, y de la interrogación al inconsciente, de donde manan las incesantes transformaciones de la libido, o energía universal en su aspecto sexuado y vital. El movimiento surrealista, derivado de todas esas fuentes, romanticismo, simbolismo, psicoanálisis, se dirigió desde sus inicios a revitalizar las fuerzas irracionales del ser, bien por la pro-

ducción de imágenes heterogéneas, ricas en alusiones contradictorias, en dinamismo y *pathos* profundo, a la vez que a estudiar las conexiones de tales imágenes con los más constantes anhelos del hombre en busca de la felicidad. Proclamó que «desplazar un objeto», es decir, tornarlo heterotópico, es siempre un acto surrealista, y que una de las finalidades de esta ideología es la consecución de un nuevo mito que arranque a la humanidad de su marasmo mecanicista y burgués. Una fiebre de poesía en libertad, de pintura producida sin tema preconcebido, siguiendo los dictados de la pasión y de una inspiración automática, sin control de la razón, de la estética ni de la moral, dio como resultado una extraordinaria abundancia de imágenes líricas y plásticas en que los elementos patéticos y cargados de sentido emergen de continuo, tales como la sangre, las manos, bocas y, sobre todo, ojos. Basta contemplar la serie de *frottages* de Max Ernst que lleva por título *Historia Natural* (obtenidas por transformación simbólica de imágenes logradas por simple frotamiento de materias distintas bajo un papel) para advertir la importancia del ojo desplazado en esta contemporánea iconografía que constituye la viviente paradoja de una «religión profana». Los instintos esenciales del animal humano se ponen de manifiesto con efervescencia, si bien en aspectos sublimados que confirman la condición de arte: la agresividad, los impulsos sádicos, el erotismo... también la contemplación extática, el sentimiento de la evolución orgánica y especialmente de la aparición milagrosa... es decir, los mismos factores que encontrábamos en los cultos ambivalentes de India son aquí recogidos y proyectados en la pantalla asombrosa de esas pinturas, dibujos, *collages* (imágenes obtenidas por recorte de otras normales y recomposición arbitraria de sus elementos) y esculturas u «objetos contruidos». En estas visiones prevalece en muchas ocasiones la más estricta objetividad; cada figura es plasmada con académico y neutro rigor,

pero su asociación provoca la reacción deseada, en primer lugar el pasmo. Por ejemplo, un ojo puede aparecer en la varilla móvil de un metrónomo, dando así una síntesis de los símbolos de omnivigencia y de tiempo. O, como en los cuadros de René Magritte, surgir de improviso en una comida preparada en la mesa, cual si una subversión inaudita se fraguara en el interior del alimento y lo llenara con el hálito del espíritu.

## IX. Simbolismo general del ojo

Es muy posible que los procesos de simbolización se puedan mostrar, pero no demostrar; por el momento esto constituye una dificultad, aunque no la prueba de su falsedad. En último extremo, simbolismo es conexión, y la evidencia de ciertas asociaciones no será negada por nadie, especialmente en los tiempos presentes que han sido testimonio del quebrantamiento de la infalibilidad de la ciencia, cual puede comprobarse leyendo a Poincaré y Heisenberg. La analogía es la ley suprema por la cual se rige todo simbolismo; esta relación no presupone la monovalencia, pero menos aún la polivalencia desorganizada; es decir, un símbolo nunca equivale a una sola realidad profunda, pero tampoco sirve para expresar y significar toda la realidad. La ordenación que sustenta su función es la que podemos denominar, mientras no se encuentre otra mejor, polivalencia serial.

Así, estableciendo series de contraposiciones como: cielo, infierno; bien, mal; luz, oscuridad; vista, ceguera; vigilia, sueño; blanco, negro; amarillo, azul, etc, se patentiza que una misma identidad o, más bien, analogía liga los miembros de cada serie. Nunca se concebirá la ceguera como relacionada con el color blanco, la luz y la vigilia; ni se considerará el color negro como la expresión de la luminosidad. A esta base analógica se une el poder asociativo de los símbolos; la situación espacial, el número, el color, la posición tienen valor *per se* y los símbolos se

modifican por este coeficiente de agregación. En este sentido, los ojos colocados en la proa de una nave tendrán un sentido distinto que si aparecen en su parte posterior; los ojos pintados en negro ofrecerán un matiz distinto de los diseñados en rojo; los ojos en las palmas de las manos irán cargados de una emoción muy distinta a los que se hallen en la frente; los que se ordenen en forma de rueda se distinguirán de los que aparezcan en desorden; y así podríamos proseguir nuestro análisis indefinidamente. Suponiendo que los ojos equivalgan, fundamentalmente, a visión (luz, bien, fuerza física y espiritual emanación de la energía cósmica) y que la rueda sea un símbolo del tiempo cíclico y del infinito, no cabe duda de que los ojos dispuestos en círculo o en espiral, como los de la cola del pavo real, tendrán un significado complejo dimanado de la interacción de ambos componentes.

Por otro lado, la estructura del símbolo es muy rica en estratos, y así cada efigie simbólica expresa, además de la idea básica y general, valores de la época en que apareció, de la raza y cultura en que fue realizada y propagada; Grecia, cuyo papel histórico consistió en disminuir lo simbólico e irracional en beneficio del pensamiento lógico, especificó en sus personajes míticos el desprecio que sentía por todo heterotopismo y cómo la multiplicidad de un órgano, que para los hindúes era signo infalible de superpotencia actual (Shiva, Indra), para los helenos casi constituía una tara (Argos) absolutamente ineficaz. Con un criterio casi mecánico, en todo caso cuantitativo, redujeron a uno el número de ojos de aquellos seres a los que conceptuaban infrahumanos y solo dotados de fuerza material. Basándonos en esto, podríamos producir la asimilación siguiente: primer ojo, igual a la fuerza física; segundo, a la energía moral e intelectual (en Grecia, ya suficiente para la divinidad); tercer ojo, equivalente a lo que, en simbolismo de los números, se denomina quinta esencia, es decir, exceso sobre lo suficiente.

Simbolismos complejos del tipo de la asociación

ojo y herida (diosa Lhamo del Tíbet), o bien ojo y sexo (Indra), tienen una profundidad mística que llega a las honduras del ser y lo intenta explicar en sus despliegues más insondables. Casi relacionaríamos el ojo de la muña Lhamo con la herida del Amfortas parsifaliano y con el griego y misterioso Filoctetes cuyo sentido profundo no ha sido aún, que sepamos, suficientemente analizado. Las «heridas divinas», siempre de matiz sexual, conciernen a la caverna de donde la luz y la sangre nacen confundidas. Por otra parte, la analogía superior entre el macrocosmos (universo) y el microcosmos (hombre), no debe ser olvidada; ella explica la conexión entre el ojo y el sol; entre la multiplicidad de ojos o de heridas y el mundo estelar, cuyas figuras son aún, pese a la astrología, un misterio más hondo que el destino humano.

En la última instancia, por debajo de todos los sentidos simbólicos expuestos, encontramos todavía otro. El espíritu penetrante, el hombre como mensajero del ser, en su actividad y propagación puede sentir la oposición del mundo en uno de estos tres aspectos: como cerrada imposibilidad de avance (agnosticismo, sentimiento de Caverna, de Frobenius); como abertura y *libertad* gozosa (activismo, sentimiento de Lontananza, del mencionado antropólogo) o como reflejo de sí mismo, y *respuesta* (religión *deísta*)-, podríamos especificar simbólicamente estas tres «situaciones esenciales» en los objetos correlativos: *pared*, *ventana*, *espejo*. El muro de las lamentaciones, hebreo, nos daría el mejor ejemplo cultural del sentimiento de impotencia frente al infinito; el disco de jade con un agujero central, chino, nos lleva al sentimiento de actividad posibilitada; los ojos místicos de todos los símbolos considerados llevan implícita la idea de espejo con la simbolización mencionada de respuesta del infinito a la pregunta humana. Por esta causa creemos que las imágenes de dioses alojadas en nichos, de India, como los

ojos en sus cuencas, son otros símbolos del espejo cósmico. Y la capacidad del ojo reside, aparte de este simbolismo, en su superior potencia emotiva, que deriva del efecto sádico de su desplazamiento. Pues, finalmente, en todo heterotopismo, lo que más llama la atención y sacude el sentimiento es la aparición inesperada, el irracional efecto milagro, de cosa prohibida, temida y a un mismo tiempo deseada, que constituye el ojo extraordinario y fascinador, escapado de su órbita anatómica.

No queremos terminar este opúsculo sin insistir en nuestra afirmación preliminar, y es que toda búsqueda de sentidos simbólicos debe ser considerada, aún hoy, como hipótesis plausible. La diversidad casi insondable de fenómenos englobados por la psicología individual, colectiva y mitológica, lo reciente de las investigaciones sobre el inconsciente, que derivan de la filosofía de Schopenhauer, Hartmann y Nietzsche, con un siglo de existencia a lo más, no permiten seguridad excesiva, aun cuando autorizan la esperanzada posibilidad de una síntesis. Las sobredeterminaciones de los símbolos, sus sentidos secundarios, desdoblados, complican hondamente el problema. Así, para Jung, «el ojo representa evidentemente el seno materno... en cuanto a la pupila del ojo es un niño. Así el gran dios vuelve a ser niño, penetra en el seno materno para renovarse». Sea como fuere, se advierte que este significado no disiente del dado por nosotros, antes lo ratifica y enriquece con una nueva dimensión.

## Relación de imágenes

P. 11: Hildegard von Bingen, *Scivias*, primera visión de la primera parte, facsímil de Eibingen, fol. 2, «El ser resplandeciente».

P. 21: Ojos heterotópicos en una imagen de Pan, extraída de Eugen Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1921, p. 313, fig. 177.

P. 22: J. Bisschop, *Polifemo*, 1671, aguafuerte (dibujo de Daniele de Volterra según una escultura de Miguel Ángel).

P. 25: El ojo del caodaísmo. Fotografia de Gaëtan Fouquet.

P. 31: El ojo fascinador.

P. 32: Toro sumerio con cabeza humana. Final del periodo Agade. Musée du Louvre, París.

P. 36: Indra. Musée de l'Homme. Palacio Chaillot, París.

P. 39: Indra sentado sobre el elefante Airavata bajo el árbol que produce mangos. Palacio de Ellora, India, cueva nº 33.

P. 45: Kuan Yin de las mil manos y los mil ojos. Musée Guimet, París.

P. 47: Indra sembrado de ojos.

P. 48: Bodhisattva Avalokitesvara. Mission Pelliot, Turkestán. Musée Guimet, París.

P. 49: Tara blanca y Tara verde. Metropolitan Museum, Nueva York.

P. 52: Bernardino di Betto, Pinturicchio, *Argos, el pastor de los cien ojos*, siglo XV.

- P. 53: Cornelis Cort, *Gigantes forjadores, hijos de Urano y Gea*. Grabado que reproduce la desaparecida pintura de Tiziano en el Palacio de la Loggia de Brescia. Ca. 1566.
- P. 54: Ulises y Polifemo. Extraído de *Mitología griega y romana*. Jean Humbert. Editorial GG, 1985.
- P. 55: La estrategia de Ulises. Extraído de *Mitología griega y romana*. Jean Humbert. Editorial GG, 1985.
- P. 56: Pellegrino Tibaldi, *Ulises cegando a Polifemo*, siglo XVI.
- P. 59: Anibale Carracci, *Polifemo arroja el peñasco contra Acis y Calatea*. Fresco del Palacio Farnesio en Roma. Ca. 1595,
- P. 63: Serafín de Santa Maria d'Àneu. Pintura mural, siglo XII.
- P. 64: Biblia de Roda, Biblioteca Nacional de Francia, ms lat 6, fol. 129v.
- P. 69: Ojo heterotópico, extraído del libro de Eugen Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1921, pág. 317, fig. 181.
- P. 75: *Crimen y expiación*. Dibujo de Jean-Ignace Isidore Grandville para *Magasin Pittoresque*, 1847.

Esta edición de *El ojo en la mitología*,  
de Juan Eduardo Cirlot, se acabó de imprimir  
en el mes de julio de 2019  
en Norprint (Artesa de Segre).  
Las cubiertas se imprimieron manualmente  
en una vieja máquina Minerva  
de la imprenta Daví (Vic)  
en tipografía móvil de la familia Bodoni  
fundida especialmente  
por Swamp Press.



Hasta aquí la intercesión humana;  
que Fortuna lo acompañe  
de ahora en adelante.

#### Titulos de esta colección:

1. Victor Hugo. *Lo que dicen las mesas parlantes*
2. Rubén Dario. *Los raros*
3. Fierre Loti. *Diario íntimo*
1. Raymond Roussel. *El doble*
5. Julia Kristeva. *Sol negro. Depresión i melancolía*
6. Lizzie Doten. *Poemas de la vida interior*
7. Camille Maclair. *Pida amorosa de Charles Baudelaire*
8. Clare Jerrold. *Los bellos y los dandis*
9. Augusto Villiers de l'Isle Adam. *Axel*
10. Éliphas Lévi. *El hechicero de Meudon*
11. Juan Eduardo Cirlot. *El ojo en la mitología. Su simbolismo*

#### Colección Aurea:

1. Pierre Michon. *Llega el rey cuando quiere. Conversaciones sobre literatura*
2. Vladimir Nabokov. *Sueños de un insomne. experimentos con el tiempo*

#### Colección Cahiers:

1. Novalis. *Los discípulos en Sais*
2. Josèphin Péladan. *Sobre el andrógino*
3. . Anna Mª Iglesia. *La revolución de las flâneuses*

[www.wunderkammer.es](http://www.wunderkammer.es)

El ojo es un elemento constante en las representaciones iconográficas de todas las épocas y culturas. Símbolo del firmamento y de la divinidad, ofrece múltiples formas y lecturas que el poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) desvela capa tras capa con una erudición e intuición extraordinarias. Desde la figura del dios Indra sembrado de ojos, los esbeltos ojos de las pinturas egipcias, los serafines románicos con ojos en las alas o las representaciones de los bodhisattvas tibetanos, Cirlot hila una mitología del ojo que es a la vez la historia de la relación de la humanidad y del arte con lo sagrado. *El ojo en la mitología* fue escrito originalmente en 1954, y es sin duda el germen del posterior *Diccionario de los símbolos* (1958), obra de referencia del autor a nivel internacional.

La presente edición trata de ser lo más fiel posible a la original, incluye veintidós imágenes que fueron seleccionadas en su mayor parte por el autor, así como el facsímil de la postal con la fotografía del ojo caodaísta que forma parte de ellas, manuscrita y conservada hasta ahora en sus archivos personales.

La cubierta de este libro ha sido impresa manualmente en una vieja vieja Minerva, con tipografía móvil Bodoni fundida especialmente por Swamp Press.

