

LA DUALIDAD ΜΥΘΟΣ-ΛΟΓΟΣ EN *DEL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA* DE MIGUEL DE UNAMUNO

I. INTRODUCCIÓN

Pasada la celebración del centenario de la Generación del 98 vamos a aproximarnos al recurso a la mitología por parte de un autor, a la par que genio de las letras hispanas, profundo conocedor de la cultura y lenguas clásicas —como lo muestra su propio magisterio como profesor de Griego—: Miguel de Unamuno. El estudio de la mitología en la obra unamuniana ofrece la ventaja de la pluralidad de géneros literarios que pueden entrar en nuestra consideración: en el caso que nos afecta, prioritariamente la prosa filosófica, pero, además, con implicaciones en la dramaturgia y la poesía.

De una lectura pormenorizada de la obra *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1912), en la que, como principio básico, se niega todo carácter exclusivamente racional como punto de partida en la investigación filosófica en torno al hombre, podemos deducir, por el extenso y continuo caudal de citas relativas a autores señeros en los diversos campos del pensamiento tanto antiguos como modernos (muy en la línea de dominio exhaustivo de las fuentes observable, por ejemplo, en el *Elogio de la locura* de Erasmo), un predominio de los testimonios de carácter *lógico* sobre los de índole *mítica*, entendidos ambos términos en su sentido más propio. Las citas profusas de autores «cordiales» desde el punto de vista del autor, como los filósofos Pascal, Kant y Schopenhauer, los teólogos protestantes Harnack y Ritschl o los literatos Carducci, Leopardi e Ibsen, se entrecruzan con las relativas a San Agustín, los místicos, Schleiermacher, Sénancour, W. James y, en una posición privilegiada, Kierkegaard. No podemos obviar además las continuas referencias al Antiguo y Nuevo Testamento. Sin embargo, a lo largo de la exposición de Unamuno,

paralelamente a la «trágica» contradicción entre las vertientes racional y pasional del hombre (recordemos en el mismo sentido el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco presente en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, autor también traído a colación en numerosas ocasiones por Unamuno) puede situarse el recurso a citas y testimonios no sólo de tipo lógico-racional, sino también de carácter mítico. No se trata en este último caso de un plan sistemático de recurrencias, no alcanza nunca el caudal y la profusión observables cuando se traen a colación los testimonios correspondientes a los autores y textos antes citados,¹ pero se hacen visibles a todo lo largo y ancho de la obra, en cierta medida son sistematizables y, al tiempo, encuadrables en una estructura más amplia de usos perfectamente predefinida ya en la producción dramática de Unamuno anterior a 1912. Quizá sea precisamente su dramaturgia la tradicionalmente asociada de manera inmediata a la pervivencia de la mitología clásica grecolatina en su obra.

Concretamente en este último sentido va a dirigirse nuestro trabajo: pretendemos examinar con detalle los elementos mitológicos, tanto expresos como implícitos, presentes en la dramaturgia unamuniana, para trazar a continuación nexos con una obra, *Del sentimiento trágico de la vida*, en la que, pensamos, quizá por sus características específicas, su prosaísmo filosófico, no se ha recalado hasta la fecha lo suficiente a la hora de valorar en ella la pervivencia del elemento mítico, en dura pugna con los abundantes testimonios de carácter lógico-racional presentes. Esta tensión probablemente no sea más que una manifestación del binomio pasión-razón también citado antes y que encarna el espíritu del autor y su obra.

II. LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE UNAMUNO Y LA PERVIVENCIA EN ELLA DEL MITO CLÁSICO

A continuación vamos a pasar revista, en orden cronológico creciente, a la producción teatral de Unamuno y a los temas mitológicos, fundamentalmente de raigambre helena, presentes en aquélla.

¹ Aunque, en realidad, la literatura veterotestamentaria, omnipresente en *Del sentimiento trágico de la vida*, no sea sino un testimonio de una tradición mitológica, la hebrea antigua.

Observaremos la existencia entre líneas de elementos míticos en obras susceptibles *a priori* de un descarte seguro, las menos conocidas, totalmente al contrario de lo que ocurre con *Fedra* o *Medea*, donde el trasfondo mítico es evidente. Hay que destacar en sentido negativo la situación de desconocimiento general en la que se mueve el teatro de Unamuno, hecho que se hace patente en la escasez de ediciones actualizadas.

Dentro de lo que se pueden denominar «dramas esquemáticos»,² contamos con nueve obras mayores y dos menores:

- 1898-1899: *La esfinge* y *La venda*.
 1909: *La princesa doña Lambra* y *La difunta*.
 1910: *El pasado que vuelve* y *Fedra*.
 1921-1922: *Soledad* y *Raquel encadenada*.
 1926: *Sombras de sueño* y *El otro*.
 1929: *El hermano Juan* o *el mundo es teatro*.

A la lista anterior podríamos añadir el sainete incompleto *El cus-tión de Galabasa* (1880) y la versión unamuniana de la *Medea* de Séneca, escrita en 1933 y puesta en escena en junio de ese mismo año por Enrique Borrás y Margarita Xirgú en el teatro romano de Mérida, única obra que el propio Unamuno tuvo oportunidad de ver representada en vida. Las dos obras correspondientes al año 1909, *La princesa doña Lambra* y *La difunta*, son, como indicábamos, dos piezas de carácter menor, la primera una farsa, la segunda un sainete, en palabras del propio Unamuno.

El tratado filosófico *Del sentimiento trágico de la vida* fue escrito en 1912, esto es, después de *Fedra* y antes de *Raquel encadenada*, dos piezas con claras conexiones inmediatas con el mundo de la mitología. En este contexto, no es de extrañar, pues, que en *Del sentimiento trágico de la vida* Unamuno recurriera al empleo de lo mitológico, aunque no fuera con la profusión observable en su dramaturgia, siempre ceñido a los límites impuestos por la prosa filosófica.

² Para una visión detallada de la producción dramática unamuniana cf. F. Lázaro Carreter, «El teatro de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 7, 1956, pp. 5-29 y el más reciente F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1989, pp. 77-92. Para el conjunto de la obra de Unamuno vid. asimismo P.H. Fernández, *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno, 1888-1976*, Madrid 1976.

Vamos a examinar a continuación los rasgos míticos presentes en la dramaturgia unamuniana, para, en el apartado siguiente, estudiar y dar razón de ser al recurso al mito en *Del sentimiento trágico*.

*La venda*³ es un drama simbólico en el que se pueden observar puntos de conexión con los mitos de Edipo y Casandra. Una de las protagonistas, María, al final de la obra recupera involuntariamente la vista de manos de su hermana Marta, pero sólo para contemplar el desolador espectáculo que ofrece la muerte de su padre. Es por ello por lo que María pide de nuevo que se le cieguen los ojos con la venda que los cubriría tras la operación gracias a la cual consigue ver, pues era ciega de nacimiento. Hay una conexión mediata con el violento final de *Edipo Rey*, pero, además, el tópico, con antecedentes míticos, de la ceguera física o mental como medio para una mejor intelección se halla presente en el primer cuadro de la obra, ya que María, tras recobrar la visión, pide voluntariamente una venda para «ver mejor» el camino que la conduce al padre, cuyo correlato es Dios. Recordemos que los adivinos de la mitología son preferiblemente invidentes, como en el caso de Tiresias, o bien esa ceguera afecta aparentemente al entendimiento, como ocurre con Casandra, a quien nadie da crédito.

En *El pasado que vuelve*, las hijas de Dánao, Sísifo, Ixión o Prometeo, sobre quien volveremos unas líneas más abajo, y sus sufrimientos respectivos e inacabables pueden ilustrar las penalidades del protagonista que, joven de veinticinco años opuesto radicalmente al padre, verá *a posteriori* reproducidos en su hijo y nieto los conflictos de antaño. Este «eterno retorno» tiene de nuevo también un punto de contacto con el ciclo mítico tebano, aunque en el caso de la obra de Unamuno sean cuatro las generaciones afectadas por la «maldición», mientras que en el caso de la casa real de Tebas se trate de tres, en virtud de los amores «impíos» de Layo con Crisipo, hijo de Pélope: el propio abuelo, Edipo, hijo, y Eteocles y Polinices, nietos.

Respecto a la traducción de *Medea* o la versión unamuniana de *Fedra*⁴ sobran las aclaraciones sobre el trasfondo mítico que pueda

³ La totalidad de la dramaturgia unamuniana se encuentra recogida por M. García Blanco en *Obras completas de Unamuno*, XII, Madrid 1958.

⁴ Sobre esta última obra cf. en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la Literatura Española*, V. García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona 1984, p. 719 y A. Sánchez-Lafuente, M.T. Beltrán, «Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno», *Myrtia* 12, 1997, pp. 39-46.

subyacer a esas obras. En el último caso Unamuno contaba con los antecedentes de Eurípides (el *Hipólito* conservado; no disponemos de la versión sofóclea), Séneca y, más tarde, Racine; no obstante, Unamuno se alejó de la línea clásica, mostrando una Fedra de nuestros días (incluso habla de una Fedra «cristiana»), «una pasión en carne viva»,⁵ perfectamente en la línea de pensamiento que constituye el eje de *Del sentimiento trágico de la vida*, obra escrita dos años más tarde.

En el caso de *Raquel encadenada*, la asociación con el *Prometeo encadenado* de Esquilo, al menos por la similitud de títulos, es inmediata. El padecimiento de la protagonista viene motivado por su supuesta esterilidad (recordemos, dentro de la mitología hebrea, a la esposa homónima de Jacob), pues realmente el estéril es su marido, Simón. Respecto a *Raquel encadenada* hay que resaltar varios aspectos de interés, además del de la reproducción «eterna» de la angustia de la protagonista, al modo del padecimiento de Prometeo. Raquel forma parte de una amplia galería de mujeres «sufrientes» diseminadas a lo largo de toda la obra unamuniana, aspecto en el que no podemos dejar de ver la sombra de la mentalidad euripídea. De otra parte, el tema central del drama, que no es en realidad la desgracia de la esterilidad sino el vacío total, «la sima» en términos unamunianos, constituye una idea tópica prefigurada aproximadamente nueve años antes en *Del sentimiento trágico*. Al final de la obra, a la manera de un *Prometeo liberado*, Raquel desencadenada, pasando por encima de los prejuicios sociales, se rebela contra su marido y resulta vencedora de su particular ἀγών: recupera su ser mujer y madre.

La recurrencia al tema de Prometeo es una constante en la obra de Unamuno; recordemos si no el poema *A mi buitre*, símbolo de la angustia corroedora del alma del autor:

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico torvo;

⁵ Todos los textos entrecomillados, del propio Unamuno, pueden revisarse en el prólogo de la edición de García Blanco, citada en n. 3. Sobre la *Fedra* unamuniana poco puede añadirse a la perspectiva ofrecida por J.S. Lasso de la Vega en «*Fedra* de Unamuno», *De Sófocles a Brecht*, Barcelona 1970, p. 205ss.

o *El Cristo de Velázquez*, obra en la que la rapiña del buitre prometeico se equipara a la renovación eterna de Cristo en el sacrificio de la eucaristía.⁶

Los dramas *La esfinge* y *Soledad* guardan entre sí profundas relaciones temáticas. En el caso de la primera de las obras, el monstruo edípico se convierte en una mujer engreída y ambiciosa que desposee a su esposo de nombre y prole, al tiempo que lo trata como un loco y lo abandona, para aparecer sólo al final de la obra con el fin de contemplar la muerte de Ángel, culminación de su agonía, entendida realmente por Unamuno en su sentido etimológico de ἀγών, ἀγωνία, «lucha».⁷

En el caso de *Soledad* el final es idéntico: el protagonista, Agustín, halla el descanso esta vez en manos del «hermano de la muerte», Hipnos, el sueño.

Sombras de sueño y, sobre todo, *El otro*,⁸ explotan el tema del misterio de la personalidad, tópico que se repite en el caso de *El hermano Juan o el mundo es teatro*. En la *Autocrítica* que el propio Unamuno antepuso a la segunda de las obras mencionadas, el autor no dudó a la hora de comparar la estructura «policíaca» de *El otro* con *Edipo Rey*. Un hombre ha matado a su hermano gemelo y acaba dudando de si en realidad ha asesinado a aquél o se ha dado muerte a sí mismo. Paralelamente, el desconocimiento de uno mismo está perfectamente en la línea de la máxima delfica γνῶθι σαυτόν, «conócete a ti mismo».

A diferencia de lo que veremos que ocurre con *Del sentimiento trágico*, donde hay una clara decantación por los mitos del ciclo troiano, con especial atención a la figura de Odiseo, observamos en la producción teatral unamuniana un predominio de temas relativos, directa o indirectamente, al ciclo mítico tebano.

Examinados los ecos de la mitología clásica en la producción teatral de Unamuno, veamos cómo la línea que parte de *El pasado que*

⁶ Cf. al respecto y para el conjunto de la producción poética de Unamuno, inabarcable en el presente estudio por motivos evidentes de extensión, D. Shaw, *La Generación del 98*, Madrid 1989⁶, pp. 97-104, sobre todo 100-101.

⁷ Cf. J. López Morillas, «Unamuno and Pascal: Notes on the Concept of Agony», *PMLA* 65, 1950, pp. 998-1010 e I. Criado, *Paralelo de los agonistas cristianos, Agustín de Hipona y Miguel de Unamuno*, Salamanca 1986.

⁸ Vid. Rico, *op.cit.*, pp. 610 y 720.

vuelve (donde los pretextos, a nivel del contenido, pueden ser las Danaides, Sísifo, Ixión o Prometeo) y *Fedra* y va a parar, después de un lapso de poco más de diez años, a *Soledad* (Hipnos) y *Raquel encadenada* (Prometeo), pasa sin estridencias por *Del sentimiento trágico de la vida*.

III. DEL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA: ΜΥΘΟΣ Y ΛΟΓΟΣ.

Además de en el capítulo X de la obra, *Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis*,⁹ el que más claramente se presta a una incursión en el plano de lo mítico por sus claras vinculaciones con el tema de las diversas καταβάσεις o descensos al infierno (recordemos los diálogos con las sombras de Odiseo, Eneas, Orfeo o Heracles), si dejamos de lado por motivos de interés prioritario las numerosísimas ocasiones en que se traen a colación por parte de Unamuno temas de la mitología hebrea mediante alusiones directas a los textos veterotestamentarios (omnipresentes, juntos con los neotestamentarios), se hallan dispersas a lo largo de los diferentes capítulos menciones a varios ciclos míticos o episodios concretos, algunos ya puestos de relieve en la producción dramática anterior al año de aparición de *Del sentimiento trágico*, 1912.

Señalamos a continuación los diferentes capítulos y las menciones que sobre temas míticos se producen en cada uno de ellos, situando y comentando cada una dentro del contexto en que se insertan:

1. «El hombre de carne y hueso»

No hallamos alusiones a la mitología clásica susceptibles de comentario.

2. «El punto de partida»

Se repite la misma situación que para el capítulo anterior.

⁹ ἀποκατάστασις, «restauración, restablecimiento», término ya presente en los *Magna Moralia* de Aristóteles. Para el estudio de *Del sentimiento trágico de la vida* hemos seguido el texto de la Editorial Losada, Buenos Aires 1977⁶.

3. «El hambre de inmortalidad»

p. 43: la Esfinge.

Como hemos podido comprobar en las líneas precedentes, es un motivo recurrente en la dramaturgia de Unamuno.¹⁰ En este caso, y en consonancia con el espíritu general del capítulo, se tratan la inminencia de la muerte y la necesidad de enfrentarse a ella cara a cara con la finalidad de deshacer «el maleficio de su aojamiento». Unas líneas más abajo hay una trasposición e identificación de la Esfinge con el buitre que corroe las entrañas de Prometeo-Unamuno, fruto de la omnipresencia de dicho mito en la producción del autor en todos los géneros que cultiva.

p. 48: *Ilíada. Odisea.*

Después de traer a colación Unamuno un fragmento del discurso de Pablo de Tarso en el Areópago, se pone de manifiesto en qué punto se halla la opinión de los atenienses a propósito del nuevo Dios sobre el que escuchan predicar, y su deseo de conocer hasta dónde Aquél es capaz de cumplir y tramar contra los mortales a la manera de los antiguos dioses homéricos.

4. «La esencia del Catolicismo»

pp. 58-59: Zeus y Apolo. Orfeo.

Dentro de un contexto de interés paulatino del hombre por la noción de inmortalidad, el autor señala el paso de la antigua mentalidad, presidida por la figura del Zeus homérico, a la nueva encarnada por Apolo, más ceñida a lo espiritual y a la concepción de «redención». Hay una pequeña digresión en torno a lo dionisíaco, lo órfico y lo apolóneo, con referencias necesarias a la obra de Nietzsche: el principio de la inmortalidad del alma, «la noción nietzscheana de la vuelta eterna, es una idea órfica».

¹⁰ Y en su poesía; cf. los siguientes versos de *Hermosura*:

¡Santa hermosura
solución del enigma!
Tú matarás a la Esfinge!

5. «La disolución racional»

No hay alusiones a temas de la mitología clásica.

6. «En el fondo del abismo»

Encontramos idéntico panorama que en el capítulo anterior, aunque su título tiene connotaciones con la «sima» unamuniana.

7. «Amor, dolor, compasión y personalidad»

pp. 130: Océano y Tetis. Zeus.

Se hace hincapié en el tránsito del pensamiento de índole mítica, donde los dioses citados desempeñan un papel capital, a otro de carácter lógico, aunque la filosofía pre y postsocrática incurriera repetidamente en la «contradicción» de volver a achacar a las propias divinidades la responsabilidad fundamental, por ejemplo, del funcionamiento del Universo o el origen de las enfermedades.

pp. 131-132: Zeus.

Se amplifica la misma idea. En este caso se trae a colación un pasaje de *Las Nubes* de Aristófanes (vv. 380ss.), donde Zeus deja de empujar las nubes para pasar a desempeñar esa función Διῦος, «Torbellino».

8. «De Dios a Dios»

p. 155: la Diosa Madre.

Unamuno justifica y reconduce su concepción presente en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) en el sentido de que Dios es fundamentalmente «masculino» en función de su forma de actuar («juzgar y condenar a los hombres, modo de varón, ...; modo de Padre»), desarrollando ahora el motivo de la Diosa Madre, única vía, la femenina, por la que el ser humano puede conseguir el perdón, en opinión del autor.

pp. 156-157: Zeus.

Se contraponen la concepción primitiva helena politeísta, donde Zeus es dios de dioses pero en comunión estrecha con todos los restantes Olímpicos, con el paganismo grecolatino, en el que Ζεὺς

πάτηρ ο Iuppiter es ahora considerado padre real e individual de una amplia familia de dioses y diosas que conforman la idea de «divinidad», con lo que se está evolucionando paulatinamente hacia las concepciones monoteístas.

9. «Fe, esperanza y caridad»

No hay referencias a la mitología grecorromana.

10. «Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis»

p. 198: Odiseo, Calipso.

Dentro de este capítulo, que es el que más alusiones a temas mitológicos atesora, la primera mención es para el dolor de la ninfa Calipso al no poder retener a Odiseo a su lado. La muerte habría sido quizá preferible para la hija de Atlante y Pléyone, pero las divinidades encuentran, irónica y paradójicamente, el serio obstáculo de su inmortalidad.

p. 204: Odiseo, Circe, Tiresias.

Alusión directa a la κατάβασις odiseica al reino de Hades (libro XI) siguiendo el consejo de la hechicera Circe. Un ciego, Tiresias, sito en un ambiente «redundante» respecto a su ceguera, esto es, entre tinieblas y sombras de muertos, resulta ser el único dotado de sentidos. Se explotan ampliamente por parte de Unamuno los tópicos de la ceguera y la oscuridad (presentes, como hemos indicado con anterioridad, a lo largo de parte de su producción dramática) como vías para el seguimiento del recto camino y la consecución de la luz.

p. 216: Esquilo, *Euménides*. Furias, Orestes.

Se trae a colación la obra «del formidable trágico Esquilo» para plantear una reflexión en torno a la fragilidad del destino humano en manos de las divinidades, y sobre cómo éstas se alimentan del sufrimiento de los hombres.

p. 218: Virgilio, *Eneida*, VI 426-429.

Se trata de un episodio paralelo al de la bajada a los «territorios de abajo» por parte de Odiseo. En esta ocasión le toca el turno a Eneas. Unamuno presta especial atención al sufrimiento de los niños

que lloran a la entrada del infierno, de cuyo padecimiento real por la vida perdida duda, ya que es posible que ni tan siquiera tuvieran conciencia de ella.

11. «El problema práctico»

No hay mención de personajes, temas u obras relacionados con la mitología.

12. «Conclusión. Don Quijote en la tragicomedia contemporánea»

p. 262: Helena. Paris. Menelao.

El rapto de Helena y el desencadenamiento de la guerra de Troya sirven ahora a Unamuno como pretexto para identificar a la esposa de Menelao con la revolución cultural surgida del Renacimiento, la Reforma y la Revolución que, como estandartes de «lo europeo», amenazan con extenderse como un pernicioso reguero de pólvora por España. El trasfondo mitológico sirve al autor como pretexto para dar rienda suelta a las angustias propias de quien pretendía «españolizar Europa». No obstante, es significativo que el anhelo de Unamuno tuviera una orientación contraria, esto es, «europeizar España», hasta la aparición de su *Vida de Don Quijote y Sancho*; a partir de la concepción de esta obra se producirá en aquél un proceso de autoafirmación de los valores castizos, resumible en frases del tipo «me duele España» o «que inventen ellos». España es considerada como una reserva espiritual del mundo moderno; una especie de Zeus en el papel de raptor de la hija de Agenor (quizá no sea tan casual que a España quepa representarla como una piel de toro).

p. 282: Helena.

En la misma línea de lo expuesto en el apartado anterior, de nuevo Unamuno identifica a Helena con la cultura, opuesta a la Dulcinea de Don Quijote, símbolo de la gloria, la vida y, sobre todo, la supervivencia.

Reiteramos la idea apuntada de que podemos observar con claridad en *Del sentimiento trágico de la vida* un predominio de alusiones míticas y personajes pertenecientes al ciclo troyano, sobre

todo si tenemos en cuenta que, como señalábamos también unas líneas *supra*, se da cumplida cuenta del ciclo tebano en la producción dramática unamuniana, concretamente en obras como *La esfinge* o *La venda*, anteriores a 1912, o *Sombras de sueño*, *El otro* o *El hermano Juan* o *el mundo es teatro*, en este caso posteriores.

IV. CONCLUSIÓN

Con el presente trabajo hemos pretendido llamar la atención sobre una muestra de la producción en prosa de Unamuno y contribuir a deshacer la idea de que la presencia del mundo clásico en general y de la mitología en particular son patrimonio exclusivo de su dramaturgia. Aún más, hemos tenido la ocasión de comprobar cómo en las obras teatrales mayores, no sólo en las de tema más inmediatamente clásico, como es el caso de la traducción al español de *Medea* o de la adaptación a los tiempos modernos de *Fedra*, sino también en otras *a priori* ajenas a ese ámbito, los motivos míticos, sobre todo los relativos a los ciclos troyano y tebano, son una constante, hecho sobre el que quizá no se ha reparado aún lo suficiente.

Del sentimiento trágico de la vida se enmarca perfectamente dentro de esa dinámica de recurrencia certera a la mitología clásica observable en el drama y también el verso unamunianos. Quizá se halle alguna dificultad para su apreciación inmediata, debido a las peculiaridades intrínsecas de dicha obra: el uso de una prosa, en ocasiones, profundamente filosofizante, la profundidad existencial de los temas propuestos y la abundancia de «autoridades» traídas de continuo a colación pueden quedar reñidos o casar con dificultad en primera instancia con las alusiones de tipo mítico, pero nunca suponen una estridencia dentro del conjunto y el espíritu general de la obra. Como el propio Unamuno declara (p. 114): «No quiero engañar a nadie ni dar por filosofía lo que acaso no sea sino poesía o fantasmagoría, mitología en todo caso. El divino Platón, después que en su diálogo *Fedón* discutió la inmortalidad del alma —una inmortalidad ideal; es decir, mentirosa—, lanzóse a exponer los mitos sobre la otra vida, diciendo que se debe también mitologizar. Vamos, pues, a mitologizar».

JOSÉ ANTONIO ARTÉS HERNÁNDEZ
IES «Ben Arabí» de Cartagena