

ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES



CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

SIMPOSIO

**MITO Y VIOLENCIA EN EL MUNDO CLÁSICO
Y SUS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS**

**JUEVES 9 Y VIERNES 10 DE AGOSTO DE 2018
A LAS 16:30 HS**

AVENIDA ALVEAR 1711 3° (C1014AAE) BUENOS AIRES
4811-3066 INFO@CIENCIAS.ORG.AR
WWW.CIENCIAS.ORG.AR

Buenos Aires, agosto de 2018

El CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO de la ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES tiene el agrado de invitar a usted al Simposio **Mito y violencia en el mundo clásico y sus lecturas contemporáneas**.

El Simposio tendrá lugar los días **jueves 9 y viernes 10 de agosto a partir de las 16:30**, en la sede de la Academia, Avenida Alvear 1711, tercer piso.

Dr. Hugo F. Bauzá
ACADÉMICO DIRECTOR

Jueves 9 de agosto

16.30: Roberto Mattos (UNSAM, CONICET),

El potencial persuasivo de la violencia en el tratamiento lucreciano de los mitos.

17.00: Ángel Castello (UBA, UNSAM),

La batalla de Salamina y el cruce del Helesponto: la narración mítica de un hecho histórico en Esquilo y en Víctor Hugo.

17.30: Georgina Olivetto (UBA, CONICET),

Lucrecia, modelo y antimodelo frente a la violencia.

Pausa

18.15: Ariel Vecchio (UNSAM, CONICET),

Acerca del mito como dispositivo del poder político, República I, II, III y X.

18.45: Bruno Alfonzo (UNSAM),

Violencia y justicia en Fenicias de Eurípides.

Viernes 10 de agosto

16.30: Victoria Juliá (UBA, UNSAM),
Violencia y mito: un recorrido platónico.

17.00: Edgardo Castro (UNSAM),
Foucault: lector de Dumézil y de Nietzsche.

Pausa

17.30: Gabriela Rebok (CONICET, UNSAM), ***El surgimiento violento de la verdad a partir del conflicto entre destino y libertad.***

Pausa

18.15: Graciela C. Sarti (UBA, UNTREF), ***Violencia mítica y mitos sobre violencia: el caso de La oscuridad de la razón de Ricardo Monti.***

18,45: Conferencia de clausura: Francisco Marshall (Universidad Federal de Rio Grande do Sul),
Espacio y violencia en los frescos de Pompeya.

Palabras clave: mito, violencia, *timor*, epicureísmo, retórica.

Las consideraciones retóricas¹ que Lucrecio esgrime en su obra no son contempladas por los especialistas que intentan determinar las convergencias y divergencias entre esta disciplina y el epicureísmo². A efecto de revertir esta tendencia, la presente labor pretende dar los primeros pasos en la inauguración de un enfoque alternativo y complementario en el que se habilite esta posibilidad. Para lograrlo parto de la hipótesis de que el filósofo juzga la violencia inserta en los mitos de sus adversarios como un recurso que potencia su carácter persuasivo; juicio que se legitima en la aplicación netamente lucreciana de fundamentos epicúreos. Dado este supuesto, la ponencia consiste en identificar las instancias en las que el poeta reconoce su carácter persuasivo, revelar el sentido en que tiene lugar dicho reconocimiento y dar cuenta de los fundamentos epicúreos que lo sustentan; un conjunto de acciones que se llevará a cabo de manera simultánea.

-1-

La primera instancia en la que Lucrecio reconoce el potencial persuasivo de la violencia se encuentra implícita en las virtudes atribuidas a las fantasías (*somnia*) que los vates (*vates*) edifican a través de sus terribles palabras (*terri loqui dicti*), *somnia* capaces de vencer (*vinco*), incluso, a los adeptos al epicureísmo (I.102-103):

... [los *vates*] pueden moldear (*fingerere*) para tí [Memio] muchas fantasías (*somnia*), las que pueden redireccionar (*vertere*) los criterios de la vida y turbar (*turbare*) mediante el temor (*timore*) tu fortuita condición (*fortunas*)!³ (Lucr. *Drn.* I.104-106)

¹ A lo igual que Markovich (2008:10-11), tomamos aquí el término retórica en un sentido amplio.

² Para una construcción del estado de la cuestión cf. Asmis E.(1983:36-66), Calboli (2003:187-206), Classen (1968: 77-118), Markovic (*ib.*), Milanese (1989), Schiesaro (1987: 29-61), Schrijvers (1970), Wallach (1975:49-77).

³ Las traducciones que se ofrecen en el presente son de mi autoría. Las mismas son realizadas desde la edición latina de Valentí Fiol (2012).

Hay dos razones de peso para suponer que los mitos con altas dosis de violencia representan una buena parte de los *somnia* aludidos. La primera es el efecto que obtienen sobre su público: generar temor (*timor*). La segunda razón -complementaria a la primera- la hallamos en el hecho de que la mayoría de los *somnia* poéticos contra los que el filósofo combate presenta la mencionada caracterización.

En tanto que el temor, como veremos, repercute en la voluntad (*voluntas*) del hombre al punto de orientar sus decisiones y conducir su orden de acción hacia un destino funesto, percibimos en aquella el eje central para comprender el sentido en que, a juicio del filósofo, tiene lugar la persuasión. Dada esta circunstancia, conviene comenzar por determinar qué es el *timor* para Lucrecio. En pocas palabras, el *timor* es una sensación psicofísica que tiene lugar por una cadena de estímulos materiales que sigue un orden sucesivo en tres partes (*partes*) del entramado constitutivo del hombre: la ánimo (*animus/mens*), el alma (*anima*) y el cuerpo (*corpus*).

... cuando el ánimo (*mens*) es conmovido (*est commota*) por un temor (*metu*) impetuoso, vemos que toda el alma (*anima*) participa de sudores a través de los miembros (*membra*) y de esta manera vemos que la palidez aparece por todo el cuerpo (*corpore*) y la lengua se traba, desaparece la voz, los ojos se oscurecen, los oídos zumban y decaen los miembros, en fin, a menudo vemos a los hombres desmayarse a causa de un terror mental (*ex animi terrore*)... (III.152-155)

Bajo estos lineamientos, Lucrecio advierte que esta sensación afecta gravemente la voluntad (*voluntas*) del hombre. Los síntomas del terror mental (*terror animi*) revelan que este puede perder, incluso, el control de su *voluntas* motora, es decir, su capacidad para mover los miembros del cuerpo conforme a su deseo (*libido*). Para ser más precisos, la razón por la que tiene lugar este fenómeno se da en el hecho de que el *timor* repercute sobre el primer eslabón de la cadena de estímulos materiales que efectivizan la locomoción. El funcionamiento del mecanismo motriz implica que el *animus* seleccione, a una velocidad extraordinaria, una imagen relativa al movimiento que planea llevar a cabo: me refiero al contacto material (*tactus*) con los “*simulacra meandi*” (IV. 882-885). Conmovido (*commotus*)

por el impacto material (*ictus*) de la imagen (*simulacrum*) seleccionada, el *animus* procede a herir (*ferio*) al alma (*anima*) (IV. 886-889), la que subordinada a la orden del primero, hiere (*ferio*) al cuerpo (*corpus*) de manera que se concrete el movimiento premeditado (IV.890-891)⁴. Bajo estos lineamientos, el *timor* que afecta al *animus* -cualquiera sea la causa de su promoción- determina las órdenes que comunicará al resto del entramado constitutivo del hombre. En el pasaje citado, la alusión al desmayo - consecuencia extrema del *terror animi*- es la máxima expresión de la pérdida del control de lo más elemental de la *voluntas* humana.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que el *timor* suscitado por los *somnia* poéticos tiene importantes consecuencias éticas, no es para nada descabellado suponer que esta pasión sea capaz de afectar lo que Lucrecio entiende como *voluntas* de decisión. Puesto que para el filósofo, los relatos y figuras míticas son configurados conforme a las tradicionales imposturas de la superstición (*religio/superstitio*), el direccionamiento de las acciones emprendidas por el hombre -todas siempre en detrimento de su *fortuna*- habría de ser manipulado por sus principales artífices: los *vates*. Es, por cierto, en este proceder en el que se aprecia por entero el sentido en que, interpretamos, Lucrecio concibe el carácter persuasivo que reconoce en los mitos.

-2-

A mi juicio, el constante enfrentamiento de Lucrecio con diversas piezas de relatos o figuras míticas que tienen como rasgo distintivo su contenido violento, arroja pruebas de la sustancialidad que reviste en la potenciación de su capacidad persuasiva. Para dar cuenta del modo en que lo hace, procederemos a señalar, sucintamente, las consecuencias psicofisiológicas y éticas devenidas de un puñado de relatos y figuras que, a lo largo del *Drn.*, dan cuenta de dos funestos temores para el epicureísmo: el *timor* a los dioses y a la muerte. En el tratamiento de diversos tópicos, el temor a las deidades es considerado por el filósofo como una importante amenaza para lograr la persuasión argumental de su público.

⁴ Cf. II.263-283.

El modo en que la violencia opera en su promoción se colige, a criterio de Lucrecio, en varios hechos trascendentales de los que nos interesa destacar dos de los más representativos. El primero de ellos es la antropomorfización del temperamento de los dioses, acción por la que la *religio* les habría concedido uno de los peores rasgos del hombre:

¡Oh infeliz género humano puesto que [...] ha atribuido a los dioses violentos enojos (*iras acerbis*) ! ¿Cuántos gemidos procuró en el pasado para sí, cuántas heridas para nosotros, cuántas lágrimas para nuestros vástagos? (V. 1194-1196)

En esta oportunidad, la tradicional adjudicación de la iracundia manifiesta la causa del temor: me refiero a la violencia latente en la divinidad, la que se ve exponenciada en su adjetivación. Con todo, la violencia ejercida no se expresa aquí, como en otros pasajes, a través de acciones puntuales y explícitas, sino mediante sus consecuencias psicofisiológicas. Habida cuenta de la máxima aspiración lucreciana - disipar (*discutio*) las tinieblas (*tenebrae*) y el terror (*terror*) que la *religio* infunde sobre el *animus*⁵- la imperdurabilidad del temor suscitado revela el reconocimiento de la efectividad persuasiva de la violencia. A causa de aquella, el *timor* se vuelve el caldo de cultivo en el que proliferan nuevas y dañinas sensaciones psicofísicas; todo el léxico del pasaje alude a la experimentación de sensaciones relativas al dolor y a la tristeza. En consonancia con lo que advertíamos al principio, para el poeta, la turbación de la *fortuna* pasada, presente y futura de la humanidad fue, es y será fruto de la inducción constante de, al menos, una pasión.

Otra de las causas que estimulan el temor a las deidades es la justificación de fenómenos atmosféricos a través de violentos relatos míticos:

... ¿a quién el ánimo no se le encoge por el temor a los dioses, o los miembros no se le contraen por el pavor cuando la tierra, abrasada por el horrible impacto del rayo, se estremece y los murmullos atraviesan el magno cielo? ¿Acaso no tiemblan pueblos y gentes, y los soberbios reyes encogen sus miembros impresionados por el miedo a los dioses, no sea que por alguna palabra soberbia o grave crimen llegue el momento de pagar la pena. (V. 1218-1225)

⁵ Cf. I.146-147; II.59-60; VI.39-40.

El presente fragmento recoge el eco de aquellos mitos que conciben el origen del rayo vinculado a la divinidad. Lo que nos interesa destacar es que la presentación lucreciana de este eco se centra en la conflictiva relación entre la deidad y el hombre. La violencia es aquí, nuevamente, el elemento que promueve el estado emocional con el que la *religio* mantiene cautiva la *voluntas* de la humanidad. En consecuencia, la conducta del hombre se encuentra condicionada por el temor a la respuesta violenta del dios, la que se refleja, en este caso, en su inminente e inevitable castigo (*poena*).

Por otra parte, debido a sus consecuencias éticas, el temor a la muerte es una de las amenazas más serias a las que se enfrenta el epicureísmo. La forma en que la violencia opera en su gestación puede observarse en la invocación de cuantiosos relatos y figuras míticas, sobre todo, los que han convencido a la humanidad de “*aeternas poenas in morte timendum*”(I.111).

A pesar de que, a lo largo del libro III, Lucrecio esgrime veinticuatro pruebas de la mortalidad del *anima*⁶, la influencia ejercida por la *religio* lo obliga a relativizar y dar cuenta de lo absurdo de la existencia de aquellos lugares fantásticos donde habrían de morar las almas inmortales⁷. El Orco es invocado tres veces⁸, el Tártaro unas cuatro⁹ y el Aqueronte doce veces en cuatro libros¹⁰. En virtud de los fines de la presente ponencia, me interesa destacar el feroz ataque que el poeta propina a la última de estas tres figuras:

... debe ser ya aclarada la naturaleza del ánimo y del alma mediante mis versos, y conducido fuera y precipitado aquel miedo al Aqueronte (*metus...Acheruntis*), el que turba (*turbat*) la vida humana, desde el fondo, cubriendo todas las cosas con la negrura de la muerte e impide que exista algún placer límpido y puro (*voluptatem liquidam puramque*). (III. 35-40)

En esta ocasión, el filósofo denuncia que el miedo a la muerte deviene del temor infundido por esta tradicional y potente figura mítica. Con todo, no se abstiene de señalar que esta

⁶ Cf. III. 425-829.

⁷ Cf. III.628, IV. 39 y V.763-764.

⁸ Cf. I.115; V.996, VI.762.

⁹ Cf. III.42, 966, 1012; V.1126.

¹⁰ Cf. I.120; III.25, 37, 86, 628, 978, 984, 1023; IV.37, 170; VI. 251, 763.

pasión repercute sobre la concreción del máximo fin ético, la que requiere, por encima de todo, un *animus* exento de afecciones¹¹. A mi entender, las instancias en las que el poeta concibe la violencia como un factor crucial para el estímulo de esta pasión se pueden apreciar en la presentación de dos mitos relativos a *poenas* padecidas en el Aqueronte. Cabe destacar que las mismas son expuestas en el marco de su desmitologización y en contraste con la base argumental del *Drn.*:

... las cosas que se han revelado que hay en lo profundo del Aqueronte, todas las hay en vida para nosotros. Ni hay un Tántalo que miserable, teme (*timet*), como rumorean, la gran roca suspendida en el aire, estupefacto por un terror (*formidine*) vano... (III.978-981)

Ni hay un Ticio al que tendido en el Aqueronte los buitres se lanzan, ni pueden éstos ciertamente rapiñar su inmenso pecho perpetuamente. (III.984-986)

En esta oportunidad, el contenido violento de los relatos es explícito. Y la prueba de que el temor infundido por los castigos coaccionan (*cogo*) la *voluntas* de decisión se observan, según Lucrecio, en la cotidiana conducta de los hombres frente al inevitable advenimiento de la muerte.

En efecto, el repulsivo desden y la amarga penuria parece que están separadas de una vida dulce y estable y que ya casi se detienen ante las puertas de la muerte; por ello, los hombres mientras se ven coaccionados (*coacti*) por un falso terror (*falso terrore*), desean (*volunt*) escapar y retirarse lejos, incrementan su patrimonio con la sangre de los ciudadanos, y ávidos duplican sus riquezas acumulando masacre sobre masacre, crueles gozan (*gaudet*) en el triste funeral del hermano y odian y temen los banquetes de sus consanguíneos.

Por la misma razón, por el mismo temor, a menudo les tortura la envidia, de que, a los ojos de todos, aquél sea poderoso, que sea admirado aquél que marcha entre brillantes honores, mientras que ellos se lamentan al revolcarse entre las tinieblas y el lodo. Así, una parte decae por el deseo de estatuas y de fama, y a menudo, por

¹¹ Cf. Mattos (2016:45-48)

temor a la muerte, el odio a la vida y a ver la luz toma posesión de los hombres que, con el pecho afligido, se matan olvidándose de que la fuente de sus cuitas es este temor, este que ataca la decencia, destruye los vínculos de amistad y, en suma, persuade (*saudet*) a subvertir la piedad. Pues, ya muchas veces, los hombres han traicionado a su patria y a sus queridos padres para evitar los templos del Aqueronte. (III. 65-86)

En toda la secuencia, el miedo a la muerte opera como caldo de cultivo de múltiples pasiones que, al promover perjudiciales deseos (*libidines*) limitan, aún en mayor medida, la *voluntas* de decisión. En este sentido, cada una de las acciones descritas responden a deseos (*libidines*) que, al direccionar las decisiones humanas, manipulan su orden de acción.

Reflexión final

Dado que cada invocación trae aparejada un intento de desprestigio, desacreditación, entre tantos efectos que buscan revertir el éxito persuasivo de la *religio*, es posible entrever algunos aspectos centrales del posicionamiento del filósofo ante los relatos y figuras míticas. La constancia con que tiene lugar el enfrentamiento hace evidente su preocupación ante el terreno allanado por los *vates*. Esta situación indica que Lucrecio es consciente de que el epicureísmo entero se encuentra ante una notable dificultad: la reconquista implica vencer las imposturas situadas más allá de los lindes del terruño argumental. De aquí, probablemente, surge la necesidad de dejar al descubierto los recursos que tras repercutir en el plano psicofisiológico logran un efectivo impacto persuasivo. En la medida que este impacto es concebido desde la aplicación de fundamentos relativos a la doctrina epicúrea, circunstancia sin precedentes entre sus representantes, las consideraciones retóricas pueden juzgarse como netamente lucrecianas; razón de peso para que las actuales investigaciones comiencen a contemplarlas como un factor trascendental en el análisis de las convergencias y divergencias entre retórica y epicureísmo.

BIBLIOGRAFÍA

- Asmis, E. (1983). Rhetoric and Reason in Lucretius. *The American Journal of Philology*, CIV(1), 36-66. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/293758>.
- Boyancé, P. (1963) *Lucrece et l'épicurisme*. Paris : Presses Universitaires De France.
- Calboli, G., (2003) Lucrezio e la retorica, *Paideia*, LVIII, 187-206.
- Classen, C. (1968). Poetry and Rhetoric in Lucretius. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XCIX, 77-118. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2935834> .
- Marković, D. (2008). *The rhetoric of explanation in Lucretius' De rerum natura*. Leiden-Boston: Brill.
- Mattos, R. (2016) *Las incidencias de un recorte de la doctrina de los simulacra sobre las cuestiones relativas al amor en el De rerum natura de Lucrecio*. (Tesis de Licenciatura) Universidad Nacional de San Martín. Escuela de Humanidades. Recuperado de <http://ri.unsam.edu.ar/greenstone/collect/coltesis/index/assoc/HASH012e.dir/TLIC%20ESHUM%202016%20MR.pdf>.
- Milanese, G. (1989). *Lucida carmina: comunicazione e scrittura da Epicuro a Lucrezio*. Milán: Vita e pensiero.
- Schiesaro, A. (1987). Lucrezio, Cicerone, l'oratoria. *Materiali E Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici*, (19), 29-61.
- Schrijvers, P. (1970). *Horror ac divina voluptas: études sur la poétique et la poésie de Lucrece*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Valentí Fiol, E., (2012). *Lucrecio. De rerum natura. De la naturaleza* (Introducción, traducción y notas). Barcelona: Acantilado.
- Wallach, B., (1975), *Lucretius and the Diatribe: De Rerum Natura II*. Leiden: E.J. Brill.

La narración mítica de un hecho histórico en Esquilo y en Víctor Hugo.

L.Á. Castello (UBA-UNSAM)

Resumen. La batalla naval de Salamina, que los griegos libraron contra los persas en el transcurso de la segunda Guerra Médica, fue representada poco años después en el teatro ateniense por el trágico Esquilo, que combatió junto a los suyos en esa gesta victoriosa. Más de dos milenios después el poeta Víctor Hugo abordaría en su *Légende des siècles* un episodio de ese mismo enfrentamiento, narrado también por Heródoto en el libro VII de sus *Historias*.

En ambas representaciones poéticas los eventos no dejan de aparecer en su ubicación temporal (480 a.C.), ni dejan de estar geográficamente localizados: sea la flagelación del Helesponto y el paso de las Termópilas en “Les trois cents” del autor francés, sea la batalla frente a la isla de Salamina, por cuyo nombre es conocida. Sin embargo, la recepción como mito de ambos hechos históricos nos resulta evidente. Será cuestión de pensar entonces la diferencia entre los dos modos narrativos, y recordar la observación de Aristóteles en su *Poética*, en el sentido de que le cabe al historiador el tratamiento de las cosas que ocurrieron, mientras que es labor del poeta decir las cosas como podrían ocurrir –y de allí que considere a la poesía como más filosófica y elevada que la historia-.

Hemos presentado los dos episodios narrativos como poéticos y como míticos a la vez, dado que es la palabra mítica la que ambos poetas ponen en juego, y la identidad de este modo de abordaje del acontecer surge de la contraposición con la otra forma de representación narrativa de los mismos hechos, la de la historia, cualitativamente diferentes, según la autoridad de Aristóteles. Es importante entonces destacar someramente el sentido que para los griegos tuvo el término *mûthos* ‘mito’, sobre todo cuando el campo semántico de la expresión oral, del decir, que era ampliamente cubierto por *mûthos* en su origen, se vio paulatinamente acotado por la aparición de *lógos* ‘lógos’, el otro término frente al cual quedará polarizado, dando origen así a la denotación con la cual llegará hasta nuestro días a través de las diversas lenguas modernas. En un segundo momento podremos así ir en pos de los emergentes míticos en los relatos poéticos que nos ocupan.

I.

En un pasaje muy conocido de la *Teogonía* de Hesíodo, en el Proemio mismo de la obra, las Musas se le presentan al poeta y le dicen, “sabemos decir muchas cosas falsas semejantes a cosas ciertas, y sabemos, cuando lo deseemos, anunciar cosas verdaderas” (27-28). Ya este pasaje aislado sería suficiente para prevenirnos de relegar a la palabra poética, representada en grado eminente por las diosas de la presente epifanía, al lugar de la no-verdad: de hecho, toda la cosmogonía y teogonía que se desarrolla a continuación es un *mûthos* que las Musas le transmiten al poeta,

que puede estar orientado entonces, al igual que el *lógos*, tanto hacia la verdad como a la falsedad. Examinemos entonces la oposición conceptual de estos términos en su origen.

El desarrollo del término *lógos* puede dar una idea del campo referencial que fue aglutinando bajo su concepto, de resultas del cual quedó restringido el ámbito de *mûthos*, que cubría prácticamente toda la esfera del “decir”, según hemos adelantado, antes del avance del otro elemento léxico. El relevamiento de la obra homérica nos da sólo dos ocurrencias de *lógos* con sentido de ‘palabra’, y ambas en plural (*Il.* 15, 393; *Od.* 1, 56). Como verbo esta misma raíz se realiza en *légo* ‘decir’, con exponentes muchos más frecuentes que el sustantivo: ahora bien, las ocurrencias van desde ‘recoger’ (por ejemplo huesos, en *Il.* 23, 239), pasando por ‘contar’ (por ejemplo focas en *Od.* 4, 452), hasta ‘narrar’, que es la manera con que traducimos la escena en que Odiseo ‘cuenta’ sus males en *Od.* 14, 197, “porque contar los padecimientos es algo así como hacer un balance”.¹ Esta articulación, después de todo, que va de ‘recoger’ hasta el sentido intelectual de ‘contar’ (y piénsese en la funcionalidad que llegó a adquirir el sustantivo *lógos*), tiene detrás de sí la fundamentación etimológica: efectivamente, la raíz indoeuropea de que parte el término, **legh*, arranca con la significación concreta que, por ejemplo, sobrevive en nuestra lengua –a través del latín– en términos como “reco.lec.tar” o “leg.umbre”, de manera que en la facultad psíquica de la atención –requerida para el juntar o el recoger– estaría el origen de los sentidos abstractos posteriores.² A través de los datos lingüísticos, entonces, parece presentarse el siguiente panorama: el de una relación *articulada* de *lógos/légo* con la *realidad* mentada que habría de destinar a este término a ser el representante de la palabra “racional” por excelencia.³

Pero este tipo de restricción no existía para *mûthos*, el otro término fundamental para el campo del ‘decir’ en la lengua griega. Lo cual no nos autoriza a pensar que el ámbito de la “realidad” estuviese difusamente delineado antes de la aparición de *lógos*, pero tampoco que con la ampliación referencial de este último término el campo del decir se hubiese polarizado en un decir verdadero (el del *lógos*), frente al decir falso del *mûthos*. El panorama es complejo, como se ve, pero lo cierto es que para el *mûthos* epifánico que nos narra Hesíodo ambos valores veritativos están presentes como potencialidades del discurso. De hecho, también la obra platónica nos da testimonios de la doble perspectiva con que fue abordado este concepto. Baste pensar en *Fedón* 61d, donde asistimos a los momentos previos a la muerte de

¹ Eggers Lan (1991).

² De manera que hay que remontar esta raíz hasta los orígenes de la lengua, en la etapa recolectora del pueblo indoeuropeo..

³ Minar (1939:323ss.), citado por Adrados (1973), hace ver que los sentidos antiguos de *lógos* son los de ‘cómputo’, ‘exposición’, ‘fórmula’, pero no ‘razón’.

Sócrates, y le oímos reflexionar ante hecho de tamaña gravedad sobre la necesidad de “ponerse a examinar y relatar mitos” (*diaskopeîn kai mythologeîn*) para quien va a emigrar hacia allá, cosa que sería inconcebible tomar en el sentido de mero fábula o juego de la imaginación.⁴ También el Libro II de *República*, en uno de los pasajes más explícitos al respecto (377-378), en oportunidad de tratarse sobre la educación de los futuros guardianes, se nos anuncia la necesidad de recurrir a *mûthoi* adecuados para alcanzar el fin óptimo “convenceremos a las nodrizas y a las madres de que cuenten a los niños fábulas (*mûthoi*) escogidas y que mediante ellas modelen sus almas, poniendo en la tarea mayor cuidado que el que ponen en formar sus cuerpos con ayuda de las manos” (377c).

II

El hecho de que la tragedia de Esquilo, *Los Persas*, haya sido puesta en escena en 472 a.C., y verse sobre la recepción en la casa real persa de la derrota acaecida en Salamina por obra de los griegos, y que esta haya tenido efectivamente lugar apenas unos años antes, en 480 a. C., plantea de suyo el problema de cuáles son exactamente las características de un discurso mítico frente a uno histórico, dado que la distancia en el tiempo, o la imposibilidad de verificar lo acaecido -que se tienen por rasgos del mito, y que ha sido señalado también por nosotros-, no se aplican en esta obra, cuyos espectadores eran en su mayoría contemporáneos del hecho narrado. Pero lo cierto es que, indudablemente, la representación dramática de la derrota naval que el contingente invasor sufrió en el contexto de las Guerras Médicas, posee plenamente contextura mítica. A diferencia de la narración que conocemos por las *Historias* de Heródoto, en Esquilo la presencia de lo divino estructura argumentativamente toda la tragedia: la derrota persa surge como castigo de la desmesura, sea por el deseo de realizar intervenciones militares por mar, cuando según el plan de los dioses (*theóthen*, v. 102) habían sido autorizados sólo a llevar a cabo acciones terrestres (v. 105-113), sea por la carencia de entendimiento (v. 361-2, 552) y la juventud del rey Jerjes (v.744, 782). Incluso fue sacrílego el acto de haber uncido el Helesponto, hecho que irritó a Poseidón (v. 745-750)⁵, osadía equiparable a los saqueos de los templos atenienses (v. 807-815). La presencia del mundo sobrenatural, en fin, está atestiguada por Ate, que perturba los sentidos (99, 1007), o los sueños premonitorios de la catástrofe que experimenta la reina Atosa, que son el modo en que los dioses se comunican y dan sus signos a los hombres.⁶ Pero hay algo más en el tratamiento mítico de la confrontación entre griegos y persas que se habrá de articular

⁴ Quizá, de lo que se trate, sea de cierto tipo de intuiciones o experiencias interiores no verificables, pero no por ellos necesariamente falsas.

⁵ Y que constituirá la materia del otro tratamiento poético que hemos anunciado.

⁶ Hall (1997: 15-16), en D’Andrea (2009).

directamente con el estudio narratológico que emprende Aristóteles del *mûthos* poético: Salamina forma parte de otra *serie* de batallas (fundamentalmente Platea y Mícala) que *en su conjunto* constituyeron la victoria sobre el contingente invasor, pero que Esquilo “comprime” en una sola, distorsionando así desde el comienzo los hechos históricos.⁷ Hay una intencionalidad, un *télos*, que guía la acción trágica, y que elimina los detalles contingentes, preservando solo aquellos sucesos ligados por vínculos de estricta necesidad o probabilidad. En la perspectiva de la composición poética, según se ve, el mito se va delineando como un procedimiento, una estructuración del relato, que lo distancia del relato histórico.

III

En la trama de la tragedia que hemos mencionado el episodio del cruce del Helesponto en la ruta del ejército persa hacia Europa es hipostasiado como acto impío por un doble motivo: por haber ido más allá de los límites asignados por los dioses al dominio imperial, y por haber estado precedido de una humillación que encolerizó a Poseidón. En efecto Jerjes, tras una violenta tempestad que destruyó la primera construcción que con una doble hilera de barcos se había hecho para vadear el paso, mandó flagelar con trescientos latigazos al mar, arrojarle, como a los esclavos, un par de grilletes y cargarlo de violentas imprecaciones.⁸ El éxito coronó el segundo emprendimiento, pero el sacrilegio no habría de quedar impune. En el poema de Victor Hugo, *Les trois cents*, que forma parte de la segunda edición de *La légende de siècles* aparecida en 1877, esta cifra fatídica que titula la composición, vuelve a aparecer como peroración al término de la larga tirada de versos que, con la maestría pictórica del por entonces anciano poeta, son descriptos las costumbres y atuendos de los múltiples pueblos que constituían el inmenso contingente invasor, que algunas fuentes elevan a millones de hombres. En efecto, el número de esos azotes, nos dice el poeta, tocó a Neptuno, y ese dios -al cual llama por su nombre latino- creó a Leónidas, y de los trescientos golpes hizo trescientos soldados, que son los que Jerjes encontró de pie en las Termópilas.⁹ Como se ve, otra vez el mito viene a elevar la historia a la universalidad del ejemplo, a una suerte de legalidad cósmica, que rebasa la contingencia de los eventos particulares, y se orienta hacia el ámbito de la filosofía, según nos señalaba Aristóteles en la *Poética* (1451b5ss.).

⁷ Euben (1986:362), citado por D’Andrea (2009).

⁸ Heródoto, *Historias*, VII, 34-35.

⁹ *Et chacun de ces coups de fouet toucha Neptune. / Alors ce dieu, qu'adore et que sert la Fortune, / mouvante comme lui, créa Léonidas, / et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats, / gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes, / et Xercès les trouva debout aux Thermopyles* (vv.245-250).

BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, F. R. (1973) “El sistema de Heráclito: estudio a partir del léxico” *Emerita* 41, 1973, pp. 1-43 [recogido en *Estudios de Semántica y Sintaxis*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 267-313, y en *Palabras e ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 35-90]
- D’Andrea, Patricia Liria (2009) “Elevar la historia a mito, preservar la memoria: *Los Persas* de Esquilo”, Monografía del Seminario *Mito e Historia en el mundo clásico*, Docentes: Castello-Mainero, FFyL, UBA.
- d’Eichthal, Eugène, “Hérodote et Victor Hugo: à propos du poème: *Les trois cents*”, *Revue des Études Grecques*, Vol. 15, No. 64 (1902), pp. 119-131.
- Eggers Lan, Conrado (1991) “Mito y filosofía en Grecia clásica”, curso de *Historia de la filosofía antigua*, FFyL, UBA.
- Hugo, Víctor (2002) *La légende des siècles*, París, Gallimard.
- M. L. West (1997) *Hesiod. Theogony*, Edited with Prolegomena and Commentary by M. L. W., Oxford, Clarendon Press.

LUCRECIA, MODELO Y ANTIMODELO ANTE LA VIOLENCIA

Georgina Olivetto

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Cuando en 1941 Jacob Ornstein publicó en la *Revista de Filología Hispánica* su artículo «La misoginia y el pro-feminismo en la literatura castellana», no solo sentó los fundamentos de este campo de estudio en ámbito hispánico, sino que también propuso un listado de títulos para una y otra categorías. Como bien sabemos, la fijación de un *corpus* siempre es problemática, pues una vez consolidado y repetido en sucesivos trabajos científicos, resulta luego muy difícil de enmendar o reordenar.

La necesidad de una revisión se hace evidente cuando observamos, por ejemplo, que entre la literatura misógina Ornstein incluye la *Celestina* de Fernando de Rojas, criterio muy discutible particularmente en el diseño del personaje de Melibea. O que entre la literatura pro-feminista coloca un tratado *De virtuosas mujeres* atribuido a Alonso de Cartagena que no existe como tal, dado que se trata de una glosa de este autor a un pasaje de la *Phaedra* de Séneca, dentro de su *Breve copilación de algunos dichos de Séneca* («En el tractado de las mugeres») compuesta sobre el modelo latino de la *Tabulatio et expositio Senecae* del florentino Luca Mannelli (Accorsi 2010, Olivetto 2011 y 2018).

El pasaje de la tragedia al que nos referimos es aquel en que Hipólito, tras el elogio de la vida retirada en la naturaleza, lejos de pasiones y ambiciones, hace su descargo acerca de la crueldad de las mujeres, capaces de matar a sus maridos y a sus hijos y, con sus adulterios, de desatar guerras y destruir ciudades. Pero nos referimos particularmente a aquella intervención de la nodriza de Fedra que cuestiona el razonamiento previo de Hipólito: «*Cur omnium fit culpa paucarum scelus?*» (*Phaedra*, v. 565), que Cartagena traduce: «Por el maleficio de pocas ¿por qué echan la culpa a todas?» (Olivetto 2018, texto por el que se citará a continuación). En efecto, cuando el interés se detiene en este verso, la glosa abre un casi inesperado debate acerca de la condición femenina y responde con ejemplos positivos a los negativos desplegados por Hipólito.

Si traemos a colación esta glosa de un miembro conspicuo de la intelectualidad castellana del siglo XV, obispo de Burgos, embajador ante el Concilio de Basilea y traductor de Cicerón y de Séneca (Fernández Gallardo 2002), es porque anticipa en algunos años una tratadística en favor de las mujeres que tendrá epicentro en la corte de Juan II de Castilla y que dará títulos como la *Defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Valera, el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón (y el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de Álvaro

de Luna, los dos primeros dedicados además a la reina doña María, lo que ha hecho considerar a la crítica su posible influencia en el desarrollo de este tipo de literatura (Serrano 2012, Pelaz Flores 2014, Vélez-Sainz 2015, Vargas Martínez 2016).

Pero mencionamos también a Alonso de Cartagena porque su manera de establecer el contraste entre las malas y las buenas mujeres es la muy recurrida del catálogo de ejemplos, con el *De mulieribus claris* de Boccaccio como antecedente y modelo más notorio. La enumeración no suele presentar demasiadas variantes, sobre todo si consideramos que, tanto para el elogio como para el vituperio, el punto de partida suele ser el texto bíblico, seguido muy de cerca por la historia antigua (Archer 2001y 2005).

Mediante este procedimiento, el comentador, al hilo de la diatriba de Hipólito, expone algunos casos célebres de mujeres que mataron a sus maridos, como Clitemnestra a Agamenón, y de aquellas que ejecutaron a sus propios hijos, como Procne y Medea. También respecto del adulterio y su poder de destrucción, acude a la figura de Helena de Troya, auténtico *leit motiv* de la literatura misógina.

Pero, cubierto el comentario al texto senequiano en cuestión, Cartagena se apresura a advertir que no solo «los libros que no son de tanta autoridad» reprehenden a las mujeres, sino que las Santas Escrituras son igualmente críticas, tal el caso del *Eclesiastés* (VII, 26), que cita por extenso: «Fallé que la muger es más amarga que la muerte e lazo de los caçadores, e red barredera su coraçón, e prisiones sus manos. Quien plaze a Dios fuyrá della, e el que pecador es, será della tomado». Y así también recurre a las *estorias* sin necesidad siquiera de salir de ámbito hispano, pues casi en paralelo con Helena y la caída de Troya, evoca a la hija del Conde don Julián y la pérdida de España, aunque con un notable atenuante: «non culpamos al oro porque sobre él se matan los ombres, mas a los que le desean desordenadamente». La atención se desplaza entonces a las pulsiones inmoderadas de la *cupiditas*, muy cerca del concepto de San Agustín (*La ciudad de Dios*, I, XVIII): «ipsi corpori aufert sanctitatem violentia libidinis alienae», esto es, «la violencia de la libido ajena no despoja al cuerpo de su santidad». De modo que, en esta misma línea, Cartagena se permite afirmar acerca de las mujeres previamente condenadas: «E por çierto, de mucho de lo que contra ellas se cuenta, fue la culpa prinçipal en los ombres».

La evaluación se equilibra entonces con otro catálogo de ejemplos, esta vez con los nombres de tres mujeres virtuosas de la antigüedad clásica y con la autoridad de los *Dicta et facta memorabilia* (III, II *De fortitudine*) de Valerio Máximo: Lucrecia, mujer de Lucio Junio Bruto, cuyo suicidio fue motivado por la agresión de Sexto Tarquinio y la vergüenza ante el lecho conyugal deshonorado; Porcia, hija de Catón de Útica y mujer de Marco Junio Bruto, el asesino de César, quien se quitó la vida tan pronto supo de la muerte de Bruto en la batalla de Filipos; y Artemisia, mujer del rey Mausolo, quien no solo erigió el monumento funerario en su honor, sino que fue ella misma sepulcro de su esposo al beber sus cenizas.

Estas mujeres, dignas de alabanza por su fortaleza y lealtad conyugal, permiten a Cartagena insistir en el concepto de que no todas las mujeres son reprobables y que no deben pagar las justas por las pecadoras.

Y no sorprende, desde luego, que el primer caso expuesto sea el de Lucrecia, pues su historia fue bien conocida en la Edad Media y el Renacimiento a través del citado Valerio Máximo y también de Tito Livio, tal y como éste lo refiere en el Libro I de *Ab urbe condita*. Livio relata allí cómo Sexto Tarquinio, prendado de Lucrecia, mujer de Colatino, aprovecha la ausencia del mismo, se presenta en su casa como huésped y durante la noche ingresa a la habitación de Lucrecia. Tras rogar por sus favores y emplear todos los recursos, hasta incluso la amenaza de muerte, y ante la negativa persistente de la mujer, Tarquinio «*addit ad metus dedecum*», esto es, añade al miedo la deshonra, y amenaza con matarla y dejar a su lado el cuerpo muerto y desnudo de un esclavo, para atribuir el crimen al evidente adulterio. Con esta intimidación Tarquinio logra vencer la resistencia de Lucrecia, quien, tras el ultraje, envía rápidamente mensajeros a su padre y a su esposo, los convoca a su presencia y, entre lágrimas, relata lo ocurrido. En su discurso reclama que su cuerpo ha sido violado, pero que su alma permanece inocente. No obstante, consumado el deshonor, reclama venganza sobre Sexto Tarquinio y no acepta el consuelo de los suyos, pues aunque absuelta de la culpa no se cree absuelta de la pena. Y para no convertirse ella misma en ejemplo reprobable, se quita la vida con un cuchillo que llevaba entre sus ropas.

El extenso recorrido del tema de Lucrecia desde tiempos clásicos ha sido ya bien estudiado por autores como —citamos solo algunos ejemplos de la muy amplia bibliografía disponible— Galinsky (1932), Croce (1937), Donaldson (1982), Fontanarosa (1999), Follak (2002), Borgo (2011) o Glendinning (2013). Nos centramos entonces en nuestro campo para señalar que también ocupa un lugar destacado en las letras castellanas del siglo XV. Sabemos, por ejemplo, que el Marqués de Santillana le dedicó dos glosas en sus *Proverbios*, con notable desarrollo literario frente a otras mucho más lineales (Weiss 1990), al tiempo que en su biblioteca guardaba un ejemplar de la versión castellana de las *Declamationes Lucretiae* de Coluccio Salutati (Muñiz Muñiz 2009, Morrás 2010, González Rolán y Saquero Suárez-Somonte 2014). Consta asimismo la presencia de Lucrecia en el *Breviloquio* de Alonso Fernández de Madrigal (el Tostado) o en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, junto nuevamente con Porcia y Artemisia, cuando Leriano, el protagonista, antes de morir da testimonio de la bondad de las mujeres. Pero podemos regresar también a Alonso de Cartagena, pues en uno de sus tratados latinos, el *Duodenarium* (Quarta Questio) nos revela un diálogo ficticio entre Lucrecia y Catón a fin de responder a la difícil pregunta de quién debe ser más loable y admirable, si un hombre óptimo o una mujer óptima (Fernández Gallardo 2012, Jiménez Calvente 2015, Fernández Gallardo y Jiménez Calvente 2015). E interesa remarcar que en este espacio textual, no ya reducido como el de

la glosa, nuestro autor se reserva un último capítulo para condenar el suicidio y para explicar —no justificar—la conducta de sus personajes, en un intento por deslegitimar la ejemplaridad del mundo antiguo cuando esta colisiona de manera tan evidente con la doctrina cristiana. Recordemos asimismo que ambos, Catón y Lucrecia, ya coincidían en el capítulo I de la *Ciudad de Dios* en que San Agustín, refiriéndose al suicidio, instaba a no eludir un pecado con otro (Bels 1975).

Es precisamente San Agustín quien inaugura esta visión crítica de Lucrecia, ya que tanto Tertuliano como San Jerónimo aún la presentan como modelo de castidad y *pudicitia*. Pero en la *Ciudad de Dios*, el caso se enmarca en la polémica sobre la santidad del alma y del cuerpo de las mujeres cristianas violadas durante el saqueo visigodo a Roma (410), quienes, en su inocencia, no tendrían por qué castigar un pecado ajeno con uno propio. En contraste, aquella Lucrecia que, al quitarse la vida, mató a la Lucrecia inocente y casta, ¿merece ser celebrada como ejemplo? Y es más, ¿corresponde alabarla si su decisión no estuvo originada en la virtud sino en el mundano resguardo de su fama? Desde el momento en que el amor propio o la gloria aparecen como motivadores del suicidio, tanto Catón como Lucrecia adquieren la entidad de contrafiguras del mundo pagano, frente a un mundo cristiano que exhorta a padecer y soportar con constancia todas las adversidades, como en el caso emblemático de Job.

Alonso de Cartagena, de hecho, dedica a Catón dos glosas en su traducción del dialogo *De providentia* senequiano (caps. III, ‘Catón’; VIII, ‘Quanto a Catón’), con similar condena por su muerte voluntaria, que «non es de loar nin es acto de fortaleza nin de virtud..., ante es acto de flaqueza e reprovado», además de una última enfocada concretamente en el suicidio (cap. XVI, ‘Podedes fuyr’), con referencias a Cicerón, Aristóteles, San Agustín, San Jerónimo y a un significativo pasaje de León Magno sobre Judas.

Salvatore Fontanarosa (1999a), no obstante, matiza el impacto moral y doctrinal del texto agustiniano en siglos sucesivos, ante un preponderante interés dialéctico y literario por el tema. Y dado que Agustín, tanto como Livio, encuentra en el caso de Lucrecia «a compelling diagnostic and tool» para abordar imperiosos temas políticos y éticos de su tiempo, como indica Trout (1994), también este componente contribuye con fuerza a la pervivencia de su figura ejemplar.

Sabemos que en la obra de Livio el episodio de Lucrecia excede largamente el aspecto ético-moral para explicar los sucesos histórico-políticos que acabaron con la caída de la familia del agresor Tarquinio y, así también, con la monarquía en Roma. Y al propio Séneca se debe una de las más interesantes defensas de la mujer y del papel histórico de Lucrecia. En la *Consolatio ad Marciam* (XVI, 1-2) procura convencer a esta matrona romana de abandonar un largo luto por la muerte prematura de su hijo, exponiendo una

serie de ejemplos de grandes hombres golpeados por la misma adversidad, desde el cónsul Marco Bíbulo hasta los sucesivos miembros de la *gens* Julia. Al concluir su enumeración, interpela a Marcia:

Scio quid dicas: ‘oblitus es feminam te consolari, uirorum refers exempla.’ Quis autem dixit naturam maligne cum mulierum ingeniis egisse et uirtutes illarum in artum retraxisse? par illis, mihi crede, uigor, par ad honesta, libeat <modo>, facultas est; dolorem laboremque ex aequo, si consueuere, patiuntur. In qua istud urbe, di boni, loquimur? in qua regem Romanis capitibus Lucretia et Brutus deiecerunt: Bruto libertatem debemus, Lucretiae Brutum. (Reynolds 1977, 146-147)

Ya sé qué me vas a decir: “Te has olvidado de que consuelas a una mujer; me pones ejemplos de varones”. ¿Pero quién ha dicho que la naturaleza haya actuado malintencionadamente con los temperamentos femeninos y haya reducido sus cualidades a un estrecho límite? Créeme, ellas tienen el mismo vigor que los hombres, la misma capacidad para las empresas elevadas, cuando quieren; del mismo modo soportan, si se han acostumbrado, el dolor y la fatiga. ¿En qué ciudad, dioses bondadosos, decimos esto? En aquella en que Lucrecia y Bruto derribaron al rey que subyugaba a los romanos; la libertad se la debemos a Bruto, Bruto a Lucrecia. (Mariné Isidro 1996, 63-64)

Numerosos autores, desde luego, se hacen eco de hecho tan trascendente, algunos con la contundencia de Dante, quien en el Canto IV del *Inferno* (vv. 127-128) coloca a Lucrecia y a Bruto («che cacciò Tarquino») en el castillo donde residen los espíritus magnos, a la par de Julia, Marcia y Cornelia, ejemplos de virtud femenina, y a la par también de figuras fundacionales como Latino y Eneas. Otros, como Shakespeare en *The Rape of Lucretia* (1594), si bien priorizan la carga dramática de la historia, no omiten en el final, a la manera de Ovidio en sus *Fastos* (II, 852), que aquellos sucesos marcaron el último día de la monarquía. En efecto, la última estrofa de este poema dramático está dedicada a la exposición del cuerpo ensangrentado de Lucrecia ante el pueblo, la publicación de la culpa de Tarquino y la decisión de desterrar a los tiranos de Roma.

La violencia ejercida sobre Lucrecia, que motivó la violencia sobre sí misma, dando paso a un relato de muy diversas aristas, acaba por imponer entonces esta variedad de enfoques que parece seguir proyectando su figura hasta la actualidad más inmediata.

No olvidemos que el colectivo de cien intelectuales y artistas francesas, que a comienzos de enero de 2018 publicó en el diario *Le Monde* una respuesta al movimiento #MeToo, dice respecto de esta misma violencia:

Les accidents qui peuvent toucher le corps d'une femme n'atteignent pas nécessairement sa dignité et ne doivent pas, si durs soient-ils parfois, nécessairement faire d'elle une victime perpétuelle. Car nous ne sommes pas réductibles à notre corps.

Notre liberté intérieure est inviolable. Et cette liberté que nous chérissons ne va pas sans risques ni sans responsabilités. (Sastre, Millet *et al.*, 2018)

«Notre liberté intérieure est inviolable», reclama el manifiesto. Lucrecia alega, de acuerdo con el relato de Livio: «ceterum corpus est tantum violatum, animus insons». Su voz, sin dudas, sigue resonando.

BIBLIOGRAFÍA

- Accorsi, Federica. 2010. «La influencia de Alfonso de Cartagena en la *Defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Valera», en Jimena Gamba Corradine y Francisco Bautista Pérez, eds., *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla, la Semyr, CiLengua y el Semyr, pp. 15-23.
- Archer, Robert. 2001. *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra.
- Archer, Robert. 2005. *The problem of woman in late-medieval Hispanic literature*, Woodbridge (Suffolk), Tamesis.
- Bels, Jacques. 1975. «La mort volontaire dans l'oeuvre de saint Augustin», *Revue de l'histoire des religions*, 187, 2, pp. 147-180.
- Borgo, Antonella. 2011. «Lucrezia. Riflessioni sulla storia di un personaggio letterario», *Bollettino di Studi Latini*, 41, 1, pp. 43-60.
- Colunga, Alberto y Lorenzo Turrado, eds. 1946. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, BAC.
- Croce, Benedetto 1953. «Intorno a Lucrezia nella poesia e nella casistica morale», en *Aneddoti di varia letteratura. Volume primo*, Bari, Laterza, pp. 400-410.
- Donaldson, Ian. 1982. *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press.
- Fernández Gallardo, Luis. 2002. *Alonso de Cartagena (1385-1456). Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Fernández Gallardo, Luis. 2012. *La obra literaria de Alonso de Cartagena (1385-1456). Ensayo de historia cultural*, Saarbrücken, Editorial Académica Española.
- Fernández Gallardo, Luis y Teresa Jiménez Calvente, eds. 2015. *El Duodenarium (c. 1442) de Alfonso de Cartagena. Cultura castellana y letras latinas en un proyecto*

inconcluso, Córdoba, Real Círculo de la Amistad y Almuzara.

Follak, Jan. 2002. *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutatis Declamatio Lucretie und die Menschenbilder im exemplum der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit*, Konstanz, Universität Konstanz (Tesis doctoral), en línea [consultado el 16/08/2017]:

<http://kops.unikonstanz.de/handle/123456789/12316;jsessionid=E1A1169F19B8D9F811197CFD8B83B43D>

Fontanarosa, Salvatore. 1999a. «La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. 1. Tra Medioevo e Rinascimento», *Aufidus*, 38, pp. 115-147.

Fontanarosa, Salvatore. 1999b. «La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. 2. Iconografía e produzione letteraria: ricerche riflessioni, da Livio a Giraudoux», *Aufidus*, 39, pp. 93-121.

Galinsky, Heinz. 1932. *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau, Priebratsch.

Glendinning, Eleanor. 2013. «Reinventing Lucretia: Rape, Suicide and Redemption from Classical Antiquity to the Medieval Era», *International Journal of the Classical Tradition*, 20, pp. 61-82.

González Rolán, Tomás y Pilar Saquero Suárez-Somonte. 2014. «Textos castellanos cuatrocentistas sobre dos mujeres de la Antigüedad romana abocadas al suicidio: Lucrecia y Sofonisba», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 34, 1, pp. 73-109.

Jiménez Calvente, Teresa. 2015. «Alonso de Cartagena y la cuarta cuestión del *Duodenarium*: hacia un ensayo del género del diálogo», *e-Humanista*, 29, pp. 133-151.

Kempf, Karl, ed. 1982. *Valerii Maximi factorvm et dictorum memorabilium libri novem*, Stuttgart, Teubner.

Mariné Isidro, Juan, trad. 1996. Séneca, *Diálogos: Consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibio. Apocolocintosis*, Madrid, Gredos.

Morán, José, Fr. O. S. A., ed. 1958. *Obras de San Agustín, XVI: La ciudad de Dios*, Madrid, BAC.

Morrás, María. 2010. «Coluccio Salutati en España: la versión romance de las *Declamationes Lucretiae*», *La corónica*, 39, 1, pp. 209-247.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves. 2009. «La *Declamatio Lucretie* di Coluccio Salutati e la sua traduzione castigliana», en Lucia Bertolini y Donatella Coppini, eds., *Gli antichi e gli moderni. Studi in onore di Roberto Cardini, II*, Firenze, Polistampa, pp. 907-942.

Ogilvie, Robert Maxwell, ed. 1974. *Titi Livi Ab urbe condita. I. Libri I-V*, Oxford, Oxford University Press.

Olivetto, Georgina. 2011. *Título de la amistança, traducción castellana de Alonso de*

- Cartagena sobre la Tabulatio et expositio Senecae de Luca Mannelli*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, Instituto Biblioteca Hispánica.
- Olivetto, Georgina. 2018. «Alonso de Cartagena *En el tratado de las mugeres*», *Hispania Sacra*, 70, en prensa.
- Ornstein, Jacob. 1941. «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, 3, pp. 219-232.
- Pelaz Flores, Diana. 2014. «“A la más virtuossa de las mujeres”. La reina María de Aragón (1420- 1445) como impulsora de las letras en la Corona de Castilla», *Hispania*, 74, 247, pp. 331-356.
- Reynolds, Leighton D., ed. 1977. *L. Annaei Senecae dialogorum libri duodecim*, Oxford, Oxford University Press.
- Sastre, Peggy, Catherine Millet, Sarah Chiche, Catherine Robbe-Grillet y Abnousse Shalmani, «Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle», *Le Monde*, 09-01-2018, en línea [consultado el 01/08/2018]:
<https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html>.
- Serrano, Florence. 2012. «Del debate a la propaganda política mediante la Querella de las Mujeres en Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Valera y Álvaro de Luna», *Talia Dixit*, 7, pp. 97-115.
- Trout, Denis. 1994. «Re-Textualizing Lucretia: Cultural Subversion in the *City of God*», *Journal of Early Christian Studies*, 2, 1, pp. 53-70.
- Vargas Martínez, Ana. 2016. *La Querella de las Mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*, Madrid, Fundamentos.
- Vélez-Sainz, Julio. 2015. *La defensa de la mujer en la literatura hispánica, siglos XV-XVII*, Madrid, Cátedra.
- Weiss, Julian. 1990. «Las *fermosas e peregrinas ystorias*: sobre la glosa ornamental cuatrocentista», *Revista de Literatura Medieval*, 2, pp. 103-112.
- Zwierlein, O., ed. 1988. *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaevis] Octavia*, Oxford, Oxford University Press.

**Acerca del mito como dispositivo de poder político:
República I, II, III y X¹**

Vecchio, A.
UNSAM-UNAV-CONICET
vecchioariel@gmail.com

Resumen:

Esta breve comunicación tiene como objetivo presentar una lectura actualizada de la confrontación platónica con los poetas en base a *República* I, II, III y X. Específicamente, en el marco de su crítica, frente a las lecturas tradicionales que tienden a focalizar el plano ontológico, donde todo apuntaría a la degradación propia de las imágenes, se centrará en la advertencia platónica sobre la plasticidad y, por ende, funcionalidad de las imágenes. En este sentido, se mostrará que para Platón los mitos funcionan como estrategia o dispositivo de poder, a partir de las cuales se forma el carácter, la psicología de los seres humanos y, por ende, el imaginario social. Esto nos permitirá entonces repensar un tópico aún actual: la capacidad de los εἶδωλα para producir sujetos y valores sociales.

El problema de la apariencia: de lo ontológico a lo funcional o ético-político.

“todo cuanto engaña hechiza”
γοητεύειν πάντα ὅσα ἀπατᾷ.
Platón, *Rep.* 413c

Es habitual ubicar la crítica platónica a los poetas en *Rep.* III y X². Ahora bien, el tópico de la producción de apariencias, según intentaremos mostrar en base a un análisis terminológico y la construcción de su campo semántico, recorre varios momentos de la obra, puesto que para Platón es central en el programa de su Πολιτεία -i.e. sistema político-social-: cumple un papel preponderante en la formación del ἦθος y, por ende, de la psicología humana y su acceso a la πρᾶξις.

A modo de resumen, presentamos tres momentos de tensión entre apariencia y realidad:

1) En el marco del debate sobre la justicia. Por un lado, en el Libro I Sócrates le pregunta a Polemarco cuáles son los amigos: aquellos que a cada uno parecen buenos (δοκοῦντας) o quienes son buenos aunque no lo parezcan (ὄντας - μὴ δοκῶσι), y luego afirma que los seres humanos yerran (ἀμαρτάνουσιν) en la apreciación. Se debe considerar, pues, amigo al que parece y es bueno (δοκοῦντά - ὄντα), mientras que al que parece bueno y no lo es (δοκοῦντα - ὄντα μὴ) considerar que parece amigo sin serlo (δοκεῖν - μὴ εἶναι). Luego concluye, siguiendo con ironía la definición de Polemarco, que es necesario hacer el bien a quien es bueno y perjudicar al enemigo que es malo (334b-335b).

¹ La presentación actual tiene como marco la investigación “La dimensión ético-política de mimesis en Platón y Aristóteles”, financiada por una beca interna doctoral de CONICET. Director del Proyecto: Dr. Alejandro Vigo (Universidad de Navarra, España). Co-director: Dr. Hugo Bauzá (Universidad Nacional de San Martín, Argentina).

² Para un breve estado de la cuestión, cfr. Vecchio (2016:1-8).

Por otro, en el Libro II (357^{ass.}), donde, entre otras cosas, se debate sobre si es mejor ser justo o injusto, se tematiza también el conflicto entre parecer (δοκεῖν) y ser verdaderamente (εἶναι ἀληθῶς). En tal contexto, Glaucón plantea el argumento de dos hombres (II 360^{ess.}): uno que es justo con apariencia de injusto, y otro que es injusto con apariencia de justo, y pone a prueba cuál es más feliz.

Por una parte, se dice que es necesario que el injusto actúe como los artesanos hábiles (δεινοὶ) a los fines de discriminar las cosas posibles (δυνατὰ) de las imposibles (ἀδύνατα). De manera que si desea ser excesivamente injusto (II 361a) será necesario que las lleve a cabo correctamente (ὀρθῶς) para no ser descubierto. De tal modo, no tendría fama de injusto, y así lo sería en el más alto grado, pues “la más alta injusticia es parecer justo, no siéndolo” (δοκεῖν-μὴ ὄντα, 361a). Esta apariencia de justo le brindará todo tipo de beneficios: será provisto por dioses y hombres para llevar una vida mejor que la del justo (II 362b-d).

Por otro parte, debido a que no es evidente si el justo actúa por la justicia o por sus honores y recompensas, se deberá quitarle el parecer justo (τὸ δοκεῖν) con el fin de que, vedada la apariencia, se desoculte su verdadero fin (II 361b). Aún más, es necesario que sin cometer injusticias tenga la mayor fama (δόξαν) de injusto para probar su consagración a la justicia. De lo cual, Glaucón deriva, con cierta ironía, que a causa de que el injusto no desea parecer injusto (οὐ δοκεῖν), sino serlo (εἶναι), se ajusta más a la verdad (ἀληθείας) (II 362b). El justo, en cambio, tras ser mal reputado (κακοδοξία) y castigado con todo tipo de torturas por su apariencia de injusto, aprenderá que es menester no ser justo (οὐκ εἶναι), sino parecerlo (δοκεῖν) (II 362a).

Adimanto, por su parte, pone en el centro de la escena los relatos de los poetas e evidencia que afectarán el alma de los jóvenes con determinado paradigma (365a): por ser (ὄντι) justo sin parecerlo (μὴ δοκῶ) no se obtendrá ventaja, pero por ser injusto, tras haberse procurado fama (δόξαν) de justo, se esperará una vida digna de dioses. De manera que concluye en la misma línea:

“puesto que, como los sabios me lo hacen visible, “el parecer” (τὸ δοκεῖν) obliga por fuerza (βιάται) a la verdad (ἀλάθειαν) y es señor de la felicidad, uno debe dedicarse a ello por completo (ὅλως). Uno debe trazar a su alrededor (περιγραπτέον) una mera ilusión de virtud (σκιαγραφίαν ἀρετῆς) (II 365c).”

2) En el tratamiento específico sobre los poetas.

Como es sabido, Platón (III 392e-394a) establece tres modos de poesía: por un lado, la narración simple sin μίμησις (III 394b), en la cual se expone el discurso no como si fuera el personaje, sino *como sí mismo*, esto es, jamás ocultándose (μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτουτο); por otro, la narración mediante μίμησις, en la cual el poeta se presenta *como siendo algún otro* (ὡς τις ἄλλος ὄν); y por último una mixta.

Podemos decir que, por un lado, el punto nodal de esta distinción es el uso modal del “como si” y, por otro, que la μίμησις, en tanto representación, se identifica con el modo de ocultamiento del “valer por”, esto es, la analogía. La búsqueda del asemejarse (τὸ ὁμοιοῦν) en la apariencia uno mismo a otro (ἑαυτὸν ἄλλῳ), sin serlo, como en el caso del Libro II, es propia del ocultamiento de la actividad mimética (μιμεῖσθαι)³.

³ cfr. Jérôme (2013). Tanto los poetas como actores se encubren bajo el ropaje de otros, esto es, “pasan por”. En tal sentido, es llamativo el uso del término ὑποκριτής (ὑπό, “debajo de”, κρύπτω, “ocultar”) para designar a actores, debido a que sugiere el ocultamiento bajo una máscara, cfr. *Rep.* III 395a.

3) En la clasificación tanto de objetos, en sentido general, como de agentes (X 597a-e).

Evidentemente, como es sabido, hay en esta clasificación una jerarquía ontológica: la pintura, actividad mimética, está a tres grados en una escala ontológica piramidal, por lo cual su agente se dedica a una actividad que por definición está degradada (X 596a-602b). En otras palabras, nadie que tuviere la capacidad para crear (δύναιτο ποιεῖν) lo representado, se dedicaría a la actividad degradada, ontológicamente hablando, de la producción de apariencias. En sintonía, la actividad del poeta es comparada con un espejo (κάτοπτρον): muestra las cosas en sus apariencias (φαινόμενα), no en lo que son verdaderamente (οὐ ὄντα τῆ ἀληθείᾳ) (X 596d-e). De este modo, no “reproduce” el objeto en relación a lo que es (πρὸς τὸ ὄν), tal como es (ὡς ἔχει), sino en relación a lo que aparece (πρὸς τὸ φαινόμενον), tal como aparece (ὡς φαίνεται), es decir, de la apariencia (φαντάσματος) (X 598b)⁴. El poeta, en consecuencia, crea apariencias (εἰδώλων⁵) con nombres y verbos conjugados por medio del metro, el ritmo y la armonía. Además, el creador de apariencia (ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητής) nada sabe de lo que es (τοῦ ὄντος), sino de lo que parece (τοῦ φαινομένου) (X 601b). Por lo cual, no tendrá ni ciencia (ἐπιστήμην), ni opinión recta (δόξαν ὀρθήν) respecto de lo que es. De manera que el poeta creará sus exposiciones conforme a lo que a la multitud (τοῖς πολλοῖς) le parece cosa bella (φαίνεται καλὸν εἶναι) (X 602 a-b), antes que en base a una simetría de las cosas mismas (cfr. Teisserenc, 2010:99-104). Al respecto Sekimura (2009:40-41) sostiene que lo principal en el análisis de la triada idea-objeto-apariencia no es el punto de vista ontológico, pues esto es simplemente insuficiente para comprender el arte mimético: no es suficiente el análisis objetivo, es necesario además el análisis subjetivo, esto es, el modo de apropiación del espectador y la imagen mental producida (cfr. Teisserenc, 2010:138-150).

En esta línea, Sekimura (2009:21-35) propone una distinción terminológica dentro del ámbito de la producción de εἶδωλα: por un lado, el εἰκὼν, imagen, que tiene una conexión proporcional con un modelo x (cfr. Teisserenc, 2010:103-104), y, por otro, el simulacro, φάντασμα, que es una apariencia ilusoria. Sostiene además que la puesta en cuestión del simulacro tiene como fuente su poder de influjo en su recepción, y puntualmente se debe a que no se apoya en proporciones vinculantes con un modelo, sino en vista de la perspectiva del espectador: afirma, pues, que la técnica φανταστική es una ἀπατητική (*Sof.* 264d). Según su interpretación el conflicto de Platón con sofistas y poetas, tanto el *Sof.* como *Rep.*, tiene como hilo conductor la distinción fundamental entre apariencia y realidad, específicamente el arte de producir imágenes o simulacros y su nocividad o eficacia en la recepción (2009:217). A su vez, tanto Grube (1987:282) como Brancacci (2013:206) sostienen que la mimesis platónica no puede ser comprendida en su totalidad sin tener en cuenta su valor asimilativo, pues, como veremos, se traduce en acciones, y, por ende, es susceptible de una crítica moral.

Entonces, la peligrosidad de las disciplinas que se centran en la manipulación de las apariencias está dada, en el marco de la antropología platónica de *Rep.*, en que además develan la maleabilidad de la ψυχή (cfr. X 602c-e). La producción poética-mimética (cfr. X

⁴ La argumentación desplegada en X 598b-599a tiene como base el siguiente campo semántico:

Ser verdaderamente	Parecer
εἶναι ἀληθῶς	δοκεῖν
ἀλήθεια	εἰκὼν – φάντασμα
τὸ ὄν	τὸ φαινόμενον
ὡς ἔχει	ὡς φαίνεται

⁵ Hasta aquí hemos traducido tanto los cognados del verbo φαίνεται como εἶδωλον por “apariencia” -tradicionalmente el segundo es considerado con justicia “imagen”-. A continuación presentamos la diferencia de connotación, delimitada en este caso solamente al tratamiento platónico, de Teisserenc (2010:103-104) y, en especial, Sekimura (2009:21-35). Esta última interpretación tiene sus limitaciones textuales, aún así consideramos que coadyuva al intento de distinguir las sutiles variantes en el campo semántico analizado.

601 a-b), sin un τύπος normativo correcto en función de a quién se esté educando, inserta un régimen perverso (κακὴν πολυτείαν ἐμποιεῖν -*producir dentro*) en el alma, puesto que complace su parte no intelectual (ἀνοήτω) (cfr. X 605 b-c). Según su lenguaje plástico, no sólo riegan (ἄρδουσα) las cosas que deberían estar secas (ἀὐχμεῖν) -i.e. lo vinculado con lo apetitivo (ἐπιθυμητικῶν)-, sino que las instauran (καθίστησιν) como gobernantes (ἄρχοντα), cuando deberían ser gobernadas (ἄρχεσθαι) para devenir mejores y más felices (X 606d).

Sostenida en el simulacro, la poesía mimética, por un lado, se dirige al placer (πρὸς ἡδονήν) (X 607c) de la parte irracional del alma. Por otro, tiene la facultad de generar una compenetración en la realidad del τύπος representado: las imágenes miméticas cuando son reiteradas durante largo tiempo desde la juventud se instauran (καθίστανται, *poner abajo*) en el hábito y en la naturaleza (ἔθνη - φύσιν) en lo tocante al cuerpo, la voz y el pensamiento (σῶμα - φωνὴς - διάνοιαν) (III 395c-d, I 335c-d). Razón por la cual Platón pone a la luz y pondera la funcionalidad de la mimesis (398e).

Entonces, su crítica tiene una perspectiva ontológica, pero este plano no es suficiente, puesto que además caracteriza a la creación poética como poseedora de un gran poder de seducción. Al respecto Grube (1987:312) sostiene:

“nadie ha creído más profundamente ni ha expresado con mayor insistencia la poderosa influencia que las artes ejercen sobre el desarrollo del alma humana”.

En una palabra, Platón devela el encantamiento (κλήσιν) que por naturaleza (φύσει) tiene la poesía y su influjo sobre el ser humano, a quien seduce involuntariamente. En relación a ello, lo muy terrible (πάνδεινον) es que corrompe (λαβᾶσθαι), a excepción de unos pocos, incluso a los hombres virtuosos (X 605e).

Posicionados ahora en el plano funcional, es evidente que la producción poética es central en la educación de los niños. Platón considera la infancia, en tanto origen, inicio (ἀρχή), como lo mejor, pues es el momento primordial en el cual es moldeado el carácter con aquellas cosas que se desea imprimir a cada uno (II 377b), y advierte además que todo aquello aprendido en tal contexto es difícil de borrar (378e). Lo importante es que según Platón tanto el λόγος ἀληθής como el ψεῦδος son necesarios para la formación del niño (II 376e-377b), pues su educación comienza en primer lugar (πρῶτον) con μῦθοι, cuyo conjunto es falso (ψεῦδος), aunque contengan algo verdadero (ἀληθῆ). Es necesario establecer rectamente los criterios de composición poética para gobernar sus efectos extra-discursivos en el contexto pragmático, debido a que, como sostiene contundentemente Platón, “con los mitos (μῦθοις) moldearemos (πλάττειν) las almas (ψυχὰς) de ellos mucho más que a sus cuerpos (σώματα) con las manos (χερσίν) (II 377c)”. De allí que insista en censurar el mentir in noblemente (μὴ καλῶς ψεύδεται), esto es, el modo (II 377a-e).

Ahora bien, la acción de mentir no es censurada por sí misma (III 414b^{ss}), antes bien el filósofo considera que para los seres humanos es útil (χρήσιμον), como una especie de remedio. En tanto φάρμακον, debe ser manipulada por los conocedores, no por los legos (III 389b). En este sentido, sólo los gobernantes, quienes conocen el bien común, son aptos para emplear la mentira (389b-c). De todos modos, no les corresponde narrar mitos (μυθολογεῖν), sino conocer las pautas o tipos (τύπους) conforme a las cuales los poetas deben forjarlos (II 379a). La tarea del gobernante, entonces, es supervisar e imponer τοῦ ἀγαθοῦ εἰκόνα ἦθους tanto en los poemas como en las creaciones de todo artesano (III 401b).

Sekimura (2009:264^{ss}) sostiene que la conformidad del mito está dada por el uso del término griego τύπος, y establece tres niveles donde operaría: 1) la impresión sobre el alma del espectador, 2) lo creado por el poeta en el mito, y por último 3) como paradigma o ley,

cuyo ejemplo es la θεολογία⁶ positiva que se presenta en el diálogo (379a). Por su parte, Brancacci (2013:203-205) sostiene que esta tipología pone de relieve el control del poder político sobre la cultura artística y que la παιδεία platónica hace foco en la injerencia política sobre el amplio dominio del lenguaje y, por ende, las opiniones⁷. La normativa platónica, pues, opera completamente (παντελῶς) tanto en el contenido (ἄ λεκτέον) como en la λέξις, el modo (ὡς λεκτέον)⁸ (392c). Así la formación del individuo como sujeto político no consiste en la mera imitación externa de patrones socialmente aceptados, sino en un complejo proceso de formación del carácter, que incluye la propia capacidad de sentir y evaluar.

Por ello, según interpretamos, es menester cuidar la determinación de lo expresado sobre el alma, cuyo resultado es un estado epistémico del agente y una orientación al mundo de la acción. Boeri (2007:29) sostiene que las categorías de bueno o malo, en este caso plasmadas en los mitos, no solo deben ser entendidas en un plano descriptivo, sino fundamentalmente en el plano evaluativo y, por ende, ser comprendidas como criterios de acción. Pues, casi de manera circular, lo que está en el alma es aprendido o moldeado, en este caso, por medio de los relatos de poetas y λογοποιοὶ (392b); y, a su vez, los discursos son reproducciones de lo experimentado, en este caso, discursivamente. De manera que los ciudadanos adquieren criterios y los reproducen en una especie de círculo vicioso: hay una producción de apariencias de virtud, éstas son encarnadas y, por último, reproducidas no sólo en la creación de λόγοι sino también en las acciones. Por ello, según Platón, quien oye la poesía debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior (X 608b).

Como bien lo señala Teisserenc (2010:239-259), antes que el realismo de las obras artísticas, se pone el acento en su capacidad de hacer aparecer φάντασμα en contextos ontológicamente neutralizados, puntualmente el uso político del mito, que mediante sus τύποι produce la representación de sí de cada individuo y la identidad política de la comunidad. En una sociedad donde el aparato comunicacional imponga a través de los mitos un tipo de la virtud, por ejemplo en el régimen llamado por Platón “oligarquía”, con impronta en los bienes materiales, los agentes formados bajo esa directriz tenderán a competir por el beneficio material y la estima de los demás (553a_{ss}). En este punto es preciso remarcar que, siguiendo a Sekimura (2009:222), la cura de platón sobre la producción y recepción de λόγοι-simulacros pone de relieve su advertencia con respecto a las opiniones que circulan sin acreditación y que producen desarmonía tanto en el alma, como en la sociedad⁹. Por ende, el mito transmite no sólo un tipo de saber proposicional sino fundamentalmente disposicional (Brisson, 2004), y, en tal marco, la imaginación, en el sentido de representación simbólica, es una fuente de orientación al mundo de la πράξις. De este modo, la unión social es una construcción imaginaria en base a medios no racionales para fines racionales: Platón en su meta política develó la eficacia del mundo simbólico en tanto organización social.

De esta manera llegamos al punto central de la crítica platónica: si al conjunto de opiniones se le incorpora la intencionalidad de un tipo de enunciatario, cuya producción se orienta al engaño (sea un poeta o un sofista), que por medio de una serie de subterfugios precisos que penetran en el alma del oyente y su repetición se encarna, y que además dicha

⁶ Sobre la θεολογία y sus dos principios, cfr. Brancacci (2013:205).

⁷ cfr. Teisserenc (2010:259-266).

⁸ Platón restringe determinadas armonías por su vínculo con lo emotivo y pondera el instrumento de Apolo, la lira, dado que conduce a un ἦθος sabio y moderado (398e-399e). Lo mismo sucede con el ritmo, cfr. 399e-400e. De este modo, los jóvenes deben buscar la εὐλογία, la εὐαρμοστία, la εὐσημιόσυνη y la εὐροθμία que son consecuencia de la εὐηθεία (400e) (nótese en todos los términos el prefijo ευ- que denota proporción equilibrada).

⁹ cfr. Teisserenc (2010:265-268).

producción lingüística está ontológicamente degradada, debido a que no es producto de lo que es, sino de lo que parece en tanto que parece, podemos constituir paulatinamente el trasfondo de la, según consideramos, aguda crítica platónica a los productores de μῦθος.

A modo de conclusión

Puntualmente, tras resaltar su aspecto receptivo, sin dejar de lado su aspecto productivo, hemos visto que el planteamiento platónico de la μῦθος poética no responde meramente a cuestionamientos estéticos, sino a una comprensión compleja de la ontología y psicología, en la cual el ámbito perceptivo-representativo accesible mediante el lenguaje desempeña un papel preponderante en vistas de la determinación ético-psicológica. En este sentido, hemos podido introducirnos en la instancia ético-psicológica, y revelado que las proyecciones representativas en su repetición tienen una importancia capital en el propio desarrollo humano, puesto que imprimen un τύπος que forma el ἦθος del modo de apropiación y habitación del mundo.

En este sentido, en el contexto de *Rep.* la μῦθος está vinculada a la producción de simulacros. Por tal vínculo, Platón lleva a cabo, al menos, una doble crítica: 1) por su degradación en el nivel ontológico y, sobre todo, según interpretamos, 2) por su capacidad formativa en el nivel ético-político.

Además, hemos puesto de relieve que en *Rep.* la virtud humana es producto de un complejo de relaciones funcionales de los tres componentes de la psicología (435b). En este estado de cosas, la formación del carácter depende fundamentalmente de la asimilación de mitos, que son factores de motivación pues producen una disposición particular en base a una cierta comprensión del bien y el mal, aparente o real (Cooper, 2013:149-150). Esta comprensión moral se traduce, una vez encarnada en el agente, en una guía del mundo de la πρᾶξις. De manera que, en este sentido el mito, en tanto componente primario de la παιδεία, es un dispositivo de poder político, cuya capacidad es formar el carácter de los ciudadanos y, así, imponer modelos de acción. El desarrollo platónico también pone de relieve que lo aprendido es una especie de segunda naturaleza (Eggers Lan, 2000:93; y Cooper, 2013:162), y que existe una conexión intrínseca entre el estado cognitivo del sujeto, que cubre lo afectivo y lo epistémico, y el curso de su acción (Boeri, 2007:33).

Para concluir, un estudio profundo en conjunto del *corpus* platónico desde el enfoque de la recepción de las imágenes y la etología nos permitiría retornar sobre la perspectiva de su producción y repensar su ontología con su doble direccionalidad: tanto el referente, el τύπος normativo, como bien ha focalizado la tradición, como el receptor. Como afirma Boeri (2017:234-235) “el genio de Platón visualizó con una interesante precisión aspectos decisivos de las relaciones entre «relato político», por un lado, y realidad social, por el otro”, razón por la cual “Platón aún tiene algo que decirnos, no sólo desde el punto de vista de la discusión teórica, sino también desde la perspectiva del discurso político actual”.

Bibliografía (breve selección)

- Boeri, M. (2017). “¿Quién custodia a los “custodios”? Platón, el poder del discurso y la relevancia de la educación en la formación del gobernante”. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 6:7 (2017): pp. 231–255.
- (2007) *Apariencia y realidad en el pensamiento griego: investigaciones sobre aspectos epistemológicos, éticos y de teoría de la acción en algunas teorías de la antigüedad*. Colihue: Buenos Aires.
- Brancacci, A. (2013). Mimèsis, poésie et musique. En Dixsaut, M.- Castel, A.- Kévorkian, G. (2013). *Lectures de Platon*, pp. 201-214. Ellipses: Paris.

- Brisson, L. (2004). Two: Plato's Attitude toward Myth. En Brisson, L. (2004). *How Philosophers Saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, pp. 15-28. The University of Chicago Press: Chicago.
- Burnet, I. (1988). *Platonis Opera. TOMUS IV*. Oxford Classical Texts: Oxford.
- Cooper, J. (2013). La théorie platonicienne de la motivation humaine. En Dixsaut, M.-Castel, A.-Kévorkian, G. (2013), *op. cit.*, pp. 149-172.
- Eggers Lan, C. (2000). *Introducción histórica al estudio de Platón*. Colihue: Buenos Aires.
- Grube, G. M. A. (1987). *El pensamiento de Platón*. Gredos: Madrid.
- Jérôme, L. (2013). L'être et le non-être selon Platon. En Dixsaut, M.-Castel, A.-Kévorkian, G. (2013), *op. cit.*, pp. 131-148.
- Sekimura, M. (2009). *Platon et la question des images*. Éditions OUSIA: Bruxelles.
- Teisserenc, F. (2010). *Langage et image dans l'œuvre de Platón*. Librairie Philosophique J. Vrin: Sorbone.
- Vecchio, A. (2016). *El efecto mimético en Poética: ¿reproducción o creación?* [En línea] Disponible en: Repositorio Institucional de la UNSAM: colección de investigadores. (TLIC ESHUM 2016 VA) <http://bit.ly/2eThaky>

Violencia y justicia en *Fenicias* de Eurípides: la figura de Yocasta.

Bruno D. Alfonzo
UNSAM

Resumen: La siguiente presentación tiene como objetivo proponer una interpretación de las intenciones que Eurípides habría cavilado en su recuperación de la figura de Yocasta como sobreviviente luego del descubrimiento del drama edípico que signa el Edipo rey de Sófocles. Ofrecemos una nueva lectura, que sintetiza la aparición del personaje en un propósito de justicia y castigo por parte de Eurípides, a través del uso de la violencia y la innovación como formas de establecimiento de un nuevo derecho, signo del valor ético de la tragedia euripídea.

Introducción.

La presente exposición ha nacido de un sentimiento que la violencia del mito me ha dejado, luego de haberme encontrado con algunos sucesos relatados por Eurípides en *Fenicias* que, de improviso, me han demandado una explicación. En efecto, lo originario de esta exhibición no ha sido tanto una búsqueda, sino un encuentro inadvertido. Cuando leí por vez primera la tragedia mencionada, al toparme con la atroz disputa entre los hermanos Eteocles y Polinices por el trono tebano —escenario ya conocido, luego de haber leído *Los siete contra Tebas* de Esquilo—, se hizo patente en mí la curiosa presencia de Yocasta, figura que Eurípides restituye y trae al lector desde el inframundo, para hacerla testigo de la cruenta muerte de sus hijos.

Es sabido que en la versión tradicional —la de Sófocles en *Edipo Rey*, consecuente con *Los siete contra Tebas* de Esquilo— Yocasta se suicida luego de conocer la reveladora noticia de que su amante, Edipo, es, a la vez, su hijo. Eurípides, por su parte, se propone profanar este arraigado corolario de eventos: Yocasta debe sobrevivir la trágica noticia y presenciar la contienda fatal de sus hijos. La pregunta que signa este estudio es: ¿por qué? A la vez, el impulso que promueve este interrogante, es una emotividad única que me ha generado la pieza, de la que tal vez más adelante pueda hacer alusión¹.

¹ Esta referencia será expresada en la sección **b** de la “Conclusión”.

Para comenzar, sabemos que el tema tratado por Eurípides ya estaba poetizado épicamente en la *Tebaida* (s. VIII a.C.), que sólo conocemos por fragmentos y resúmenes². Luego, según he adelantado, Esquilo se encarga de trabajar la cuestión en *Los siete contra Tebas*, ofreciendo una versión trágica del duelo fatídico entre los dos hermanos. Pearson, a partir de una serie de constataciones, declara muy probable que el trágico haya copiado muchos de los detalles de su obra teniendo como modelo el texto atribuido a Homero³, afirmando que “*it is obvious that Euripides drew his information from the theban epic*”⁴. Si seguimos esta aseveración, nos topamos con el hecho de que, en verdad, las modificaciones que hace Eurípides en el mito respecto de los expresados por Esquilo y Sófocles, son más bien una recuperación de lo que ya se encontraba dicho en la épica arcaica de la *Tebaida*. Sin embargo, el estudioso inglés agrega algo más, que motiva mi búsqueda: “*In making Iocasta survive the discovery Euripides stands alone; and this is probably his own invention*”⁵. Es curioso que el propio Pearson advierta esta originalidad euripídea y, sin embargo, no dedique a ella ni una sola línea que pretenda señalar su causa. Por ello, consciente de los reparos que Eurípides aborda en *Fenicias* tocantes al duelo tebano⁶ —que, como hemos dicho, contradicen la tradición trágica clásica pero restituyen la épica tebana arcaica—, me dedicaré exclusivamente a aquel que revela a Eurípides como creador de un nuevo giro en el relato mítico: traer a Yocasta viva, luego de ésta tomar conocimiento de que Edipo es su hijo. En este punto, hay que decirlo, niego posiciones algo escépticas, que plantean que no existiría un protagonista trágico cuyos sufrimientos y catástrofe final concentren los sucesos.⁷ En efecto, trataré de mostrar cómo el hecho de que Yocasta participe de estos episodios no es solamente algo adrede en la composición de Eurípides, sino que, a su vez, dota su figura de un preponderante protagonismo, síntesis del valor trágico de la pieza, en que la violencia y la justicia juegan un rol vital.

2

² Cfr. BERNABÉ, A., *Fragmentos de la épica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 57-70.

³ Pausanias (IX. 9, 5) refiere que Calino de Éfeso fue quien primero atribuyó la *Tebaida* a Homero, siendo muchos de la misma opinión.

⁴ PEARSON, A. C., *Euripides. Phoenissae*, “Introduction”, Cambridge, Cambridge University Press, 1909, p. xxi.

⁵ *Ibid.*, p. xxiii.

⁶ Habría que agregar, también, que existen acuerdos y controversias respecto de interpolaciones y fragmentos considerados espurios. Para ello, refiero el artículo de HASLAM, M. H. (1976) “Interpolations in the Phoenissae: Papyrus evidence”, *The Classical Quarterly. New Series. Cambridge University Press.* (No. 1), pp. 4-10.

⁷ En efecto, Bernabé y García Gual son proclives a esta consideración, arrojada en varias oportunidades en la introducción a su versión española de la pieza con que contamos: EURÍPIDES, *Fenicias*, trad. y notas de J.L. Calvo, C. García Gual y L. A. De Cuenca, Madrid, Gredos, ed. 1982, pp. 82-87. Pearson también sostiene una posición semejante, frente a la cual Bernabé y García Gual se subordinan: “*There is no central character whose fortunes overshadow those of the rest*” (*op. cit.*, p. xxx).

Pareciera ser que la presencia de Yocasta en *Fenicias* fuese solo obra de la irreverencia u originalidad de Eurípides. En efecto, la aparición de la madre de Eteocles y Polinices suele ser vista, en general, como un mero recurso con el que, tras el descubrimiento del drama edípico, el autor trágico solo aporta un elemento intrigante (esta posición, de hecho, es la que respalda afirmaciones hace instantes señaladas). Foucault, haciéndose eco de esta perspectiva, insiste en que se trata de una “intriga urdida por Eurípides”⁸. Por mi parte, sin embargo, considero que sería prudente detenerse ante Yocasta y preguntarnos qué es lo que está haciendo aquí, en un momento en que los relatos precedentes no la han llamado. Para ello, y para advertir cuál es mi presunción y en qué sentido se vincula con la cuestión de la violencia, quisiera referir un mito, para luego hacer notar algunos aspectos que podrían vincularse con la pieza que tratamos.

El relato en cuestión es el de Níobe, hija de Tántalo y esposa de Anfión. Con este, Níobe había tenido un gran número de hijos, de los cuales se mofaba ante Leto, hija de los titanes Ceo y Febe, ya que ésta sólo había tenido por hijos a Apolo y Artemisa. Níobe incurrió en *hybris* al exigir se le rindieran honores en lugar de Leto, ya que por su prole y hálito prolífico, le correspondía por derecho. En consecuencia, Apolo, ofendido, asesinó a todos sus hijos varones, excepto uno; Artemisa, por su parte, se encargó de lapidar a todas sus hijas mujeres, dejando con vida, también, a una sola. El dolor de Níobe al encontrar los cadáveres de sus hijos fue escandaloso, al punto que, deshecha en llanto, quedó inmóvil, convirtiéndose en piedra por obra de Zeus.

El lamento de Yocasta es semejante al lamento de Níobe, si bien la primera fue llevada al suicidio. Aparentemente, el sufrimiento de Níobe fue urdido con el objetivo de hacer respetar el derecho y la dignidad de los dioses. En efecto, ella había actuado con soberbia, ofendiendo a Leto y a sus hijos, Apolo y Artemisa. El caso de Yocasta es algo más complejo. Si volvemos al momento de la revelación del drama edípico, siempre según el relato de Sófocles, advertimos que el sufrimiento que la llevó al suicidio fue descubrir haber yacido con su propio hijo, Edipo. El castigo de Yocasta fue, en efecto, la muerte, que ella se dio a sí misma. Sin embargo, en *Fenicias* observamos que Yocasta sobrevive, se halla en el palacio y es testigo de la cruenta afrenta entre sus hijos. ¿Qué quiere decirnos con esto Eurípides?

⁸ FOUCAULT, M., *El gobierno de sí y de los otros*, trad. H. Pons, Madrid, Akal, 2011, p. 143. A decir verdad, la posición de Foucault es poco relevante, y no debería tomarse muy en serio. En efecto, su tratamiento de la pieza no se avoca en absoluto a la figura de Yocasta, mucho menos al significado que de ella podría extraerse. En el afán de otorgar una opinión, cae en la habitual postura escéptica, para luego ignorar el asunto.

En su escrito *Zur Kritik der Gewalt* de 1921, Walter Benjamin hace referencia al mito de Níobe para tomarlo como ejemplo de lo que el autor llama *mythische Gewalt* — violencia mítica—; allí, “la violencia inspira más un nuevo derecho que el castigo por la trasgresión de uno existente”⁹. La lucha de Níobe, para Benjamin, no es contra el derecho, es decir, no es contra el poder de los dioses, como creíamos, sino contra el destino. Según el autor alemán, su soberbia atenta contra toda una realidad destinada, a la cual Níobe se niega, por lo que es infligida. Se trata de una violencia que instauro un nuevo derecho, una nueva ley que establece cómo debe procederse en adelante. *Fenicias*, en este punto, presenta un panorama de una singular semejanza, pues se trata de “un drama del destino [...] en que se mueven con grandiosidad los acaecimientos y las figuras”¹⁰.

No obstante, hay algo más; Benjamin insiste en que pese a matar sanguinariamente a sus hijos, la violencia de los dioses míticos no es realmente destructora, pues ella —Níobe— queda con vida, y son sus hijos los asesinados. En este sentido, la violencia mítica, “a través de la muerte de los hijos, deja con la carga de una culpa más intensa que la anterior, una culpa eterna y enmudecida, que es un hito de la frontera entre hombres y dioses”¹¹.

Mi propuesta, entonces, es intentar comprender la presencia de Yocasta en *Fenicias* a la luz de estas consideraciones. ¿A caso no podría decirse que Eurípides hace de Yocasta testigo de la muerte de sus hijos por el significado que este acontecimiento supondría en su interior? ¿Tal vez a Eurípides no le haya bastado con el suicidio efecto de la revelación edípica y, en su lugar, consideró que Yocasta debía sucumbir ante el justo lamento de la muerte de sus hijos? Estos son, en parte, algunos de mis pensamientos. Lo interesante sería advertir que así como en el mito de Níobe son Apolo y Artemisa los que llevan a cabo el sacrificio o, en otras palabras, los que instauran el nuevo derecho, aquí, en *Fenicias*, es el propio Eurípides el actor. La violencia entre los hermanos pasa a un segundo plano si no hay quien sufra esa violencia. Eurípides se encarga de restituir ese valor de lo violento como justicia, y, sobre todo, como sufrimiento.

Ahora bien, lo que hay que agregar aquí es que más allá del mito en sí mismo, a saber, mas allá de la restitución de la justicia por medio de la violencia y el sufrimiento, todo ello sintetizado en la figura de Yocasta, Eurípides, a su vez, hace lo propio con respecto a la tradición heredada. En efecto, hay una violencia en su producción, que se refleja en el hecho de *violentar el relato*. El trágico, al modificar el mito tradicional, haciendo vivir a Yocasta, no sólo muestra su postura respecto de lo que debía acaecerle al personaje, sino, a su vez, respecto de lo que debía corregirse en las producciones de Esquilo y de Sófocles —

⁹ BENJAMIN, W., *Estética y política*, “Para una crítica de la violencia”, trad. J. Fava y T. Bartoletti, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, p. 54.

¹⁰ JAEGER, W. W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de J. Xirau y W. Roces, México, FCE, 1962, p. 322.

¹¹ *Ibíd.*, p. 55.

continuadores, en este punto, de la *Tebaida*—, no ya en razón de los personajes, sino en razón del espíritu de los compositores en sí mismos.

3

La culpabilidad de Yocasta en el *Edipo Rey* de Sófocles es poco relevante, pues solo se vislumbra como un sentimiento trágico, en que la noticia sobrepasa las resistencias y, en consecuencia, lleva al suicidio. Sin embargo, el suicidio propiamente dicho pareciera ser un castigo insuficiente o, aun más, una escapatoria del mismo. Al menos así podría comprenderse en Eurípides, según la visión que presentamos. En este sentido, Yocasta debe padecer la muerte de sus hijos como expiación por su acto cometido, siendo este sacrificio el peor sufrimiento que pudiera atravesar una madre.

En su argumento de *Fenicias*, Aristófanes de Bizancio¹² afirma que el final de la pieza, que implica el destierro de Edipo, está añadido como un *remedio superfluo*. Si bien esto es de algún modo cierto, ya que Edipo no protagoniza el relato —pues se halla encerrado en el palacio, despotricando maldiciones contra sus hijos—, considero que Eurípides encuentra en el tradicional exilio edípico el sello que resignifica la presencia y el padecimiento de Yocasta. En efecto, la expatriación de Edipo —en el *Edipo Rey* de Sófocles— sobreviene luego de acaecido el suicidio de Yocasta y antes de la contienda entre Eteocles y Polinices. En *Fenicias*, en cambio, la partida de Edipo solo es posible una vez los hermanos se hayan ultimado y la madre, entre llantos, haya acabado con su vida. Esta violencia, de la que es testigo Yocasta y, a la vez, Edipo, signa el valor que podemos extraer de la pieza de Eurípides: la violencia mítica es, aquí, la violencia fundadora de derecho; un derecho que acomete tanto la realidad de los personajes, como el espíritu justo de Esquilo y Sófocles, afirmando, en contraste, el propio de Eurípides.

Conclusión.

a.

Lo dicho hasta aquí, si bien parece ser concluyente respecto de las intenciones teóricas y objetivas de este escrito, no logra ser suficiente respecto de las impresiones subjetivas que en uno, como lector, logra imprimir la pieza. En efecto, he mostrado cómo es posible explicar la innovación de Eurípides mediante referencias que nos dejan con más que una vaga idea como la esbozada durante largo tiempo, aquella que plantea que la primicia de Eurípides en traer viva a Yocasta es más un recurso intrigante o estilístico que político o moral. Evidentemente, he intentado revelar cómo esto último es posible, e incluso probable; Eurípides, nacido e instruido en una época en que el *lógos* comienza a emanciparse del

¹² Tomamos como referencia el argumento de Aristófanes incorporado en la edición de *Fenicias* que utilizamos. Cfr. nota 7.

mythos, y reconocido por ello como un hito de la literatura clásica del siglo V a. C., podría haber guardado en su creación uno de sus tantos reclamos y restituciones morales hacia la tradición heredada por un lado, y en dirección hacia su propio presente, por otro. Este trabajo, de hecho, si bien no se propone sostener la legalidad de la tesis que coloca a Eurípides como un compositor mediante el cual el mito se subordina a la razón, sí pretende advertir de qué manera un gesto de estilo puede ser comprendido como una ostensión moral, siendo conscientes de que la tragedia clásica griega no se circunscribía exclusivamente al ocio y el entretenimiento. El teatro, en su conjunto, era la institución por medio de la cual los *poiētés* podían hacer llegar a la sociedad sus críticas y paradigmas éticos. En efecto, la influencia de los mitos en la educación de la *polis* era de gran alcance, como bien lo indicara Platón [*Rep.* 378a y ss.]. No obstante, es evidente que la época en la que compone Eurípides, coetáneo de Tucídides, Sócrates y el mismo Platón, se encontraba colmada de una nuevo carácter que, como advierte Jaeger, señalaba un clima en que el espíritu racional tomaba posesión de las grandes fuerzas educadoras: el Estado, la religión, la moral y la poesía¹³. Indudablemente, el valor de los mitos, elementos primordiales en la composición de la tragedia, no solo radica en su naturaleza estética, sino más aun en lo tocante a su proyección ética. En este sentido, la innovación euripídea arroja una nueva sucesión de eventos, en la que Yocasta —viva tras advertir que Edipo es su hijo— debe recibir un castigo, el cual instauro un nuevo derecho, siendo éste condición de posibilidad para que el relato tradicional continúe. Eurípides no sustrae al mito de su producción, lo utiliza como medio para trazar sus aspiraciones éticas, en las que no solo figura un modelo de justicia para la *polis* griega, sino que, a su vez, dirige una reprimenda hacia sus colegas, antiguos y contemporáneos. No es menor en este punto que la innovación euripídea profane un relato reproducido desde Homero, pasando por la *Tebaida* hasta Esquilo y Sófocles.

b.

Ahora bien, retomando la cuestión subjetiva, aquella que se ciñe en el rol del lector, y que concentra la materia sobre a cual reposa aquel “sentimiento que la violencia del mito me ha dejado”¹⁴ con que inauguro esta presentación, afirmo que hay una parte de mí que me impulsa a censurar a Eurípides. En efecto, esa emotividad de la que prometí mención¹⁵, trata de mi resistencia en proseguir la lectura de *Fenicias* al toparme con la visceral súplica de Yocasta a sus hijos para que estos desistan de combatir. El lamento de la madre, ese sufrimiento, ese hito de la frontera entre hombres y dioses del que habla Benjamin, generador de un rechazo y un sentimiento de empatía que demandaba lo innecesario de aquel sufrimiento, todo ello, en suma, fue lo que me impulsó a encontrar una explicación,

¹³ JAEGER, W. W., *op. cit.*, p. 310.

¹⁴ Cfr. “Introducción”.

¹⁵ Id.

que es la que aquí he presentado. Sin embargo, esta no es suficiente en otro sentido, el subjetivo, y presentaré a continuación el único fármaco que un reciente hallazgo me ha proporcionado.

En un artículo¹⁶ publicado en el año 1977, Parsons presenta una edición comentada de un curioso texto griego hallado en un antiguo papiro¹⁷, atribuido, si bien con reservas, al poeta griego Estesícoro. Allí figura una *réplica de Yocasta*, en la que ésta propone una solución a la afrenta entre sus hijos. Cito a continuación la parte del texto relevante, como cierre de esta exposición, esperando haber enunciado una conclusión convincente para las intenciones objetivas de este estudio (a) y, a la vez, restituyendo el valor fragmentario hallado en un viejo papiro como remedio a las exigencias subjetivas que me han arrojado a ello (b):

*“Pero, vamos, hijos, obedeced a mis palabras, retoños queridos, pues de este modo os anuncio yo el cumplimiento, que uno, poseyendo la casa, habite la ciudad ilustre de Cadmo, que el otro, poseyendo el ganado y el oro, todo lo de su padre, la abandone, al primero que, en sorteo, le toque por obra de las Moiras. Pues esto, creo, podría ser vuestra liberación del funesto destino, según los consejos del divino vate, si el Cronida salvara la nueva estirpe y la ciudad del soberano Cadmo, demorando mucho tiempo la desgracia que está fijada por el destino que suceda a Tebas’. Así dijo la divina mujer, hablando con dulces palabras, intentando poner fin a la disputa de sus hijos en palacio; y junto con ella Tiresias, el adivino, y ellos obedecieron”.*¹⁸

Bibliografía fuente

-ANCHER, G., BOYABAL, B., MEILLIER, C. (1976), “Stesichore(?): P.Lille 76 abc”, *Cripel*, pp. 287-351.

-BERNABÉ, A., *Fragmentos de la épica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 1979.

¹⁶ PARSONS, P. J. (1977) “The Lille ‘Stesichorus’”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. (No. 26), pp. 7-36.

¹⁷ La *editio princeps* corrió a cargo de ANCHER, G., BOYABAL, B., MEILLIER, C. (1976), “Stesichore(?): P.Lille 76 abc”, *Cripel*, pp. 287-351.

¹⁸ Traducción recogida de MORENILLA TALENS, C., BAÑULS OLLER, J. V. (1991), “La propuesta de Eurigania (P.Lille de Estesícoro)”, *Habis*. (No. 22), pp. 63-80.

- EURÍPIDES, *Fenicias*, trad. intr. y notas de J.L. Calvo, C. García Gual y L. A. De Cuenca, Madrid, Gredos, 1982.
- EURÍPIDES, *Phoenissae*, trad., intr. y notas de A. C. Pearson, Cambridge, Cambridge University Press, 1909.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* [VII-X], trad. y notas de M. C. Herrero Ingelmo, F. J. Gómez Espelosín, Madrid, Gredos, 1994.
- PLATON, *República*, trad. y notas de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1982.

Bibliografía de consulta

- BENJAMIN, W., *Estética y política*, trad. J. Fava y T. Bartoletti, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- FOUCAULT, M., *El gobierno de sí y de los otros*, trad. H. Pons, Madrid, Akal, 2011.
- HASLAM, M. H. (1976) "Interpolations in the Phoenissae: Papyrus evidence", *The Classical Quarterly. New Series*. Cambridge University Press. (No. 1), pp. 4-10.
- JAEGER, W. W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de J. Xirau y W. Roces, México, FCE, 1962.
- MORENILLA TALENS, C., BAÑULS OLLER, J. V. (1991), "La propuesta de Eurigania (P.Lille de Estesícoro)", *Habis*. (No. 22), pp. 63-80
- PARSONS, P. J. (1977) "The Lille 'Stesichorus'", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. (No. 26), pp. 7-36.

Michel Foucault, lector de Dumézil

Edgardo Castro (UNSAM),

I

El tema de nuestra exposición será la relación entre Michel Foucault y quien puede ser considerado como uno de los máximos estudiosos de la mitología en el siglo XX: Georges Dumézil. Nos interesa enfocar esta relación, en particular, a propósito de las nociones foucaultiana de biopolítica y dumeziliana de trifuncionalidad.

Los testimonios de la relación de Foucault con Dumézil se remontan a la época del primer prefacio de la *Histoire de la folie à l'âge classique*, de 1961. Aquí, en efecto, Foucault manifiesta su reconocimiento con quien, sin cuya ayuda, según sostiene, no hubiese emprendido ese largo trabajo que supone escribir una tesis de doctorado, devenida luego su primer gran libro (Foucault 1994, t. 1, p. 167). En una entrevista de ese mismo año, Foucault explica su deuda con Dumézil en estos términos:

Como hizo Dumézil con los mitos, yo también traté de descubrir las formas estructuradas de experiencia, cuyo esquema puede encontrarse, con modificaciones a niveles diferentes (Foucault 1994, t. 1, p. 168).

La experiencia estructurada es, en este caso, la de la exclusión y de la segregación social, cuyos espacios han sido ocupados, primero por la lepra, luego por la sinrazón y, finalmente, por la enfermedad mental.

Desde este punto de vista, puede decirse, sin entrar en mayores detalles al respecto, que la primera y gran deuda de Foucault con Dumézil ha sido metodológica, y concierne al modo de entender lo que, por aquella época, tomaba forma como una corriente renovadora en el campo de las ciencias humanas, el estructuralismo. Más que Lévi-Strauss y Lacan, el método de Dumézil o, para decirlo de otro modo, su práctica del concepto de estructura constituye, de hecho, la mayor referencia de Foucault con esta corriente. Por un lado, porque Dumézil reubica la práctica del discurso en el interior de las prácticas sociales, sin conceder ningún privilegio excluyente a la dimensión verbal de la discursividad (Foucault 1994, t. 2, p. 636). Para Dumézil, en efecto, no se trata de analizar los discursos sólo como enunciados; sino también sus funciones estratégicas en el campo social. De este modo, estructura e historia, en lugar de excluirse, se entrelazan

estrechamente. Desde esta perspectiva dumeziliana, Foucault, dirá, por ello, que el estructuralismo como método de análisis permite diagnosticar lo que es la actualidad (Foucault 1994, t. 1, p. 580).

Un recorrido sumario por los escritos foucaultianos nos muestra que la deuda explícita de Foucault con Dumézil no se limita a su influencia metodológica y a las posibilidades filosóficas de su práctica del estructuralismo. Encontramos otras referencias –insistimos– explícitas a los trabajos de Dumézil en relación con la concepción de la historia, con la interpretación de las últimas palabras de Sócrates y con un concepto que será el eje de las investigaciones foucaultianas en sus cursos en el Collège de France a partir de 1980, el concepto de veridicción.

En “*Il faut défendre la société*”, su curso de 1976, Foucault remite a Dumézil para hablar de la concepción jupiteriana de la historia, es decir, la historia entendida como manifestación del poder, reconstrucción de sus gestos gloriosos y de sus hazañas y, al mismo tiempo, fundamentación de su ejercicio (Foucault 1997, p. 59). En *Le Courage de la vérité*, su último curso en el Collège de France de 1984, Foucault se sirve del trabajo de Dumézil, *Le Moyne noir en gris dedans Varennes: Sotie nostradamique. Suivi d'un divertissement sur les dernières paroles de Socrate*, para discutir las interpretaciones de las últimas palabras de Sócrates dirigidas a Critón: “debemos un gallo a Esculapio; paga la deuda, no lo descuides” (*Fedón* 118b). Según Dumézil, posición adoptada por Foucault, la enfermedad de la que han sido curados tanto Sócrates como Critón, y sobre la cuál disienten los críticos, es la enfermedad de la opinión (Foucault 2009, pp. 111-112). Por último, respecto del concepto de veridicción, de decir-verdadero, Foucault sostiene que un breve texto que integra *Servius et la fortune*, precisamente de Dumézil, constituye la mejor introducción a sus investigaciones sobre lo que podría denominarse una “etnología política e institucional del decir verdadero” (Foucault 2012, p. 17).

II

Las referencias a la obra de Dumézil que acabamos de reseñar constituyen, como hemos insistido, referencias explícitas. Nos interesa ahora, en cambio, detenernos en lo que, a nuestro modo de ver, aunque no sea explícita, constituye uno de los puntos de contacto más relevantes entre las obras de ambos pensadores. Se trata, en este caso, de la relación entre las múltiples perspectivas de la noción foucaultiana de biopolítica y la concepción dumeziliana de la trifuncionalidad de la ideología indoeuropea.

En la literatura sobre Foucault, encontramos, de hecho, un único trabajo que ha desarrollado la relación entre Foucault y Dumézil respecto del análisis del poder: el artículo de Friedrich Balke, “Die Maske des Kriegers. Foucault, Dumézil und das Problem der Souveränität” (Balke 2006). Balke, de todos modos, no extiende su análisis a la biopolítica, cuyo concepto ni siquiera menciona.

En primer lugar, sin intentar reconstruir el recorrido de Dumézil hasta la formulación de su tesis sobre la trifuncionalidad en 1938, en el artículo “La préhistoire des flamines majeurs” de la *Revue de l'histoire des religions*, ni sus sucesivas reelaboraciones, ni establecer un balance de sus trabajos, que ni el propio Dumézil llevó a cabo, detengámonos en la descripción de la trifuncionalidad y en su especificidad indoeuropea. Al respecto, sostiene Dumézil:

El inventario de estas aplicaciones no propiamente sociales de la estructura trifuncional ha sido emprendido desde 1938 y proseguido por É. Benveniste y yo mismo. Resulta fácil ahora colocar sobre la primera y sobre la segunda ‘funciones’ una etiqueta que cubra todos los matices. Por un lado, lo sagrado y las relaciones sea entre los hombres con lo sagrado (culto, magia) sea de los hombres entre ellos bajo la mirada y la garantía de los dioses (derecho, administración), y también el poder soberano ejercido por el rey o sus delegados en conformidad con la voluntad o el favor de los dioses, y, en fin, más en general, la ciencia y la inteligencia, entonces inseparables de la meditación y de la manipulación de las cosas sagradas. Por otro lado, la fuerza física, brutal y los usos de la fuerza, usos principalmente pero no únicamente guerreros. Resulta menos fácil cernir en pocas palabras la esencia de la tercera función, que cubre numerosas provincias, entre las que existen nexos evidentes, pero cuya unidad no comporta un centro claro: la fecundidad ciertamente, humana, animal y vegetal, pero al mismo tiempo la alimentación y la riqueza, y la salud, y la paz – con los gozos y las ventajas de la paz – y frecuentemente la satisfacción, la belleza, y también la importancia del ‘gran número’, aplicado no solo a los bienes (abundancia), sino también a los hombres que componen el cuerpo social (masa) (Dumézil 1992, p. 96).

A pocas páginas de distancia de la descripción que acabamos de citar, Dumézil se pregunta, haciendo frente sin duda a las objeciones que ha recibido, si finalmente esta

trifuncionalidad de la ideología indoeuropea no es más que una proyección de la “naturaleza de las cosas” (las comillas las utiliza el propio autor):

[...] a pesar del carácter en efecto necesario y universal de las tres necesidades a las cuales [las tres funciones] se refieren, ellas no tienen la generalidad, la espontaneidad que se supone, como tampoco la división social correspondiente; no se las encuentra en ningún texto egipcio, sumerio, acadio, fenicio ni bíblico, ni en la literatura popular de los pueblos siberianos, ni en los pensadores confucianos o taoístas, por más inventivos y expertos que sean en materia de clasificación. La razón es simple, y destruye toda objeción: para una sociedad, una cosa es experimentar y satisfacer necesidades imperiosas, y otra cosa es hacerlas conscientes, reflexionar sobre ellas, hacer de ellas una estructura intelectual y un núcleo de pensamiento [...] (Dumézil 1992, p. 101).

En cuanto concierne a la noción de biopolítica, ella aparece en Foucault por primera vez en una conferencia pronunciada en Río de Janeiro en 1974, “La naissance de la médecine sociale”, encuentra una formulación más articulada en la parte final de *La volonté de savoir* (1976) y un análisis más extenso en sus cursos en el Collège de France: “*Il faut défendre la société*”, *Securité, territoire et population* y *Naissance de la biopolitique* (el primero de 1976, pero aparecido en 1997 y los otros de 1978 y 1979, respectivamente, pero publicados recién en el 2004).

Así, en la conferencia de 1974, Foucault afirma:

Sostengo la hipótesis que, con el capitalismo, no se pasó de una medicina colectiva a una medicina privada, sino que se produjo precisamente lo contrario. El capitalismo que se desarrolla hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX socializó, ante todo, un primer objeto en función de la fuerza productiva, de la fuerza de trabajo: el cuerpo. El control de la sociedad sobre los individuos no se lleva a cabo solo mediante la conciencia o la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo que importaba ante todo es lo bio-político, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad bio-política; la medicina es una estrategia bio-política (Foucault 1994, t. III, p. 210).

En *La volonté de savoir* (Foucault 1976, pp. 177-211), la cuestión del biopoder aparece luego de la descripción de la formación del dispositivo de sexualidad. Según Foucault, a partir de la época clásica (siglos XVII-XVIII), asistimos en Occidente a una profunda transformación de los mecanismos del poder. Junto al antiguo derecho del soberano de hacer morir o dejar vivir surge un poder de hacer vivir o dejar morir. Así, a partir del siglo XVII, el poder se ha organizado en torno de la vida biológica bajo dos formas principales que no son antitéticas, las disciplinas (una anatomo-política del cuerpo humano), que tienen como objeto el cuerpo individual, considerado como una máquina. Por otro lado, a partir de mediados del siglo XVIII, una biopolítica de la población, del cuerpo-especie, cuyo objeto será el cuerpo viviente, soporte de los procesos biológicos como la natalidad, la mortalidad, la salud o la duración de la vida (Foucault 1976, p. 183).

En *“Il faut défendre la société”*, el biopoder aparece también hacia el final, luego de un extenso recorrido en el que Foucault analiza las transformaciones del concepto de guerra de razas. Aquí, Foucault comienza oponiendo la “hipótesis Nietzsche” a la “hipótesis Hobbes”. A partir de esta oposición, busca dejar de lado la noción de soberanía (Hobbes) y servirse, en cambio, de las nociones de guerra y lucha (Nietzsche) para analizar el poder. En la última lección de este curso, la del 17 de marzo de 1976, el tema de la biopolítica aparece, precisamente, como una transformación biologicista y estatal de la guerra de razas.

[...] el racismo asegura la función de muerte en la economía del bio-poder, según el principio que la muerte de los otros es el fortalecimiento biológico de sí mismo, en la medida en que se es miembro de una raza o de una población, en la medida en que se es miembro de una pluralidad unitaria y viviente. [...] La especificidad del racismo moderno, lo que constituye su especificidad no está ligado a las mentalidades, a las ideologías, a las mentiras del poder. Es lo que está ligado a la técnica del poder, a la tecnología del poder (Foucault 1997, p. 230).

En *Sécurité, territoire et population* y *Naissance de la biopolitique*, la cuestión de la biopolítica se inserta en el marco del análisis de la racionalidad política moderna, particularmente, en el estudio de la razón de Estado y del liberalismo.

Pero me parece [sostiene Foucault] que no se puede hacer el análisis de la biopolítica hasta que se haya comprendido el régimen general de esta razón gubernamental [el liberalismo] de la que les hablo, este régimen general que se puede llamar la cuestión de la verdad. En primer lugar, de la verdad económica dentro de la razón gubernamental, y por consiguiente hasta que no se comprenda bien de qué se trata este régimen que es el liberalismo, que se opone a la razón de Estado o, más bien, que la modifica fundamentalmente sin, quizás, poner en cuestión los fundamentos. Sólo cuando se haya comprendido qué era este régimen gubernamental llamado liberalismo se podrá, me parece, comprender qué es la biopolítica (Foucault 2004b, p. 24).

Como vemos, la cuestión de la biopolítica encuentra en Foucault cuatro desarrollos no completamente integrados entre los años 1976-1979. En primer lugar, la cuestión de la biopolítica aparece planteada como consecuencia del surgimiento de una medicina social. En segundo lugar, en *“Il faut défendre la société”*, se presenta como una transformación de la “guerra de razas”. En tercer lugar, en un texto que es completamente paralelo al anterior, *La volonté de savoir*, la cuestión de la biopolítica es introducida, a diferencia de cuanto ocurre en *“Il faut défendre la société”*, no en oposición, sino a partir de la noción de soberanía, como una de las transformaciones y complementaciones posibles del derecho soberano de hacer morir o dejar vivir. Aquí, en su genealogía de la biopolítica, Foucault no recurre ni a la “hipótesis Nietzsche” ni a las nociones de guerra o lucha. Por último, en cuarto lugar, la formación de la biopolítica no aparece fundamentalmente relacionada con el racismo moderno, como en *“Il faut défendre la société”* y *La volonté de savoir*, sino con lo que llamará la gubernamentalidad liberal.

Más de allá de las diferencias entre estos diferentes abordajes de la noción de biopolítica, es necesario subrayar que ellos remiten a un mismo núcleo conceptual, el gobierno de la vida de la población. Desde este punto de vista, es posible sostener que nos encontramos en Foucault con lo que podemos denominar un cuadrilátero biopolítico. En su centro, se sitúa la vida de la población, y sus lados representan cada una de las perspectivas desde las cuales ella puede ser abordada: la medicina, la soberanía, la guerra y la economía.

Ahora bien, sin que se trate de una simetría estricta, que por otro lado tampoco es necesaria, dada la plasticidad de la concepción dumeziliana; existe una clara correspondencia entre, por un lado, la multiplicidad de enfoques con los que Foucault

aborda la biopolítica y su analítica del poder en general y, por otro lado, la trifuncionalidad dumeziliana de la ideología indoeuropea.

Que esta correspondencia, por cuanto sabemos, haya escapado a la aguda mirada de M. Foucault o, al menos, no haya sido objeto explícito de exposición de su parte es, entre otros, un motivo más para convertirla en objeto de análisis.

Bibliografía:

Balke, Friedirch

2006: "Die Maske des Kriegers. Foucault, Dumezil und das Problem de Souveranitat", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 80 (1), pp. 128-170.

Dumézil, Georges

1943 : *Servius et la fortune: Essai sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens du cens romain*, Paris, Gallimard.

1984: *Le Moyne noir en gris dedans Varennes: Sotie nostradamique. Suivi d'un divertissement sur les dernières paroles de Socrate*, Gallimard, Paris.

1992: *Mythes et dieux des indo-européens*, Flammarion, Paris.

Foucault, Michel

1961: *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, edición de 1972.

1976: *La Volonté de savoir, Histoire de la sexualité 1*, Gallimard, Paris.

1994: *Dits et écrits*, 4 vols., Gallimard, Paris.

1997: "Il faut défendre la société". *Cours au Collège de France, 1975-1976*, Gallimard-Seuil, Paris.

2004a: *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil-Gallimard, Paris.

2004b: *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Gallimard-Seuil, Paris.

2009: *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1983-1984*, Paris, Gallimard- Seuil.

2012: *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain 1981*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain - Chicago University Press.

Violencia mítica y mitos sobre violencia: el caso de La oscuridad de la razón de Ricardo Monti

Graciela C. Sarti

Años atrás, mientras elaboraba un volumen enmarcado en estudios de mitología (2012), se me presentó justamente el problema de las consideraciones que Walter Benjamin hace acerca del mito como forma de violencia: visión ante todo negativa que fustigaba cierta forma mítica propia de la modernidad, pero que sin embargo, como en todo el pensamiento del gran filósofo alemán, admitía otras lecturas a contrapelo. Precisamente en esa época se produjo la publicación castellana de un texto central de Winfried Menninghaus, relativo a esta cuestión: me refiero a *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito* (2013), volumen que, considerando las diversas aristas que el concepto de mito supone a lo largo de la producción de Benjamin, vincula con felicidad esta noción con la de *rito de pasaje*.

Ambas cuestiones –las preguntas de entonces y las propuestas de teóricos como el recién mencionado–, serán utilizadas aquí en la consideración de un ejemplo notable del teatro argentino: *La oscuridad de la razón* (1993) de Ricardo Monti, texto que relea la *Orestíada* en clave sudamericana. La elección no es casual, como se tratará de demostrar: cada una de las formas de violencia vinculada al mito que el mencionado marco teórico desarrolla, encuentra lugar en esta pieza sustantiva. Por cierto que no se propone esta lectura en términos de relaciones de causa y consecuencia, sino de congenialidad: confluyen llamativamente la pieza dramática y la disquisición filosófica en formas de pensamiento acerca de una “violencia mítica” que ofrece diversos ángulos de lectura.

La pieza de Monti asume, también, una de las formas clave del pensamiento benjaminiano: el *Denkbilder*, esto es, la “imagen de pensamiento”, la condensación, el nodo de sentido que se juega en una imagen anudando, además, distintas temporalidades. Este aspecto vuelve pertinente la consideración, así sea muy somera, de la puesta en escena dirigida por Jaime Kogan en el Teatro Payró para el estreno de la obra en ese mismo año; y es pertinente, entre otras cosas porque que contó, más allá de los inevitables cambios realizados sobre el texto espectacular, con la expresa aprobación del autor.



Programa de mano de la puesta en escena de *La oscuridad de la razón*, dirigida por Jaime Kogan para la temporada 1994 en el Teatro San Martín. Buenos Aires

Walter Benjamin y la “violencia mítica”¹

En la obra de Benjamin se entrelazan de modo muy original preocupaciones relativas al pensamiento de la redención en el seno del judaísmo, aportes de la cábala, y un anarquismo inicial que deviene en marxismo (Löwy, 1997, pp. 95-128). La vertiente

¹ Se retoman en este punto, entonces, algunos aspectos que había trabajado en el texto recién mencionado (2012, pp. 24-29), en parte muy sintetizados, en parte matizados a la luz de otros aportes.

cabalística, la inclinación redentorista, no lo llevan en principio a un acercamiento al mito, sino todo lo contrario, a una recusación bastante tajante: como bien sabemos, la crítica al mito atraviesa el conjunto de la obra de Walter Benajmin, desde los textos tempranos hasta la elaboración del monumental *Libro de los pasajes*, trabajo inconcluso y fragmentario que lo acompañó hasta su muerte. En una primera mirada, queda patente la recusación a lo que insistentemente se denomina de ese modo, “el mito”, como encarnación de diversas formas de violencia. Esta crítica no se realiza desde la perspectiva del racionalismo –al modo condenatorio del siglo XVIII-, sino en la oposición a dos modelos teóricos precedentes: “por un lado, la unilateralidad del positivismo que exagera ciertos elementos de la teoría del conocimiento kantiana [...] por el otro, el modelo vitalista que busca completar ese vacío apelando a categorías espirituales y a una remitificación de la esfera social” (Bruno, p. 8). Es decir, estamos ante una crítica que opera tanto oponiéndose a la exagerada consideración de las potencias del entendimiento, como al encantamiento producido por las fuerzas puramente irracionales.

Benjamin trabaja “el mito” desde una concepción del derecho y un compromiso con el desarrollo de fuerzas revolucionarias. Desde ese ángulo de análisis, en principio, lo mítico no podía menos que ser condenado. Pero, ¿de qué mito se trata? O, más bien, ¿qué entendemos aquí por “el mito”, si es que esta generalización es posible? Ante todo, será el mito del progreso, claramente denunciado como huracán sembrador de ruinas en la famosa tesis novena de las *Tesis de Filosofía de la Historia* (1930-40). Pero antes de este desarrollo, aparecen en la obra temprana de Benjamin dos formas de esta violencia, claramente expresadas ya en “Para una crítica de la violencia”, en 1921: “La violencia mítica en su forma original es pura manifestación de los dioses. No es medio para sus fines, apenas si puede considerarse manifestación de sus voluntades. Es ante todo manifestación de su existencia” (1991, p. 39). Lo que equivale a decir que, ante todo, esta violencia mítica de que nos habla Benjamin se presenta como naturaleza, como permanencia inmutable e insondable. Pero esa manifestación naturalizada en verdad es histórica, tiene unos claros propósitos y se constata en

... el ir y venir dialéctico de la violencia en forma de violencia fundadora de derecho o conservadora de derecho. Esta ley de oscilación se basa en que, a la larga toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles (1991, pp. 39-44).

Si se habla aquí de mito como forma de violencia, ya fundante, ya conservadora de un derecho, es porque éste se presenta entonces también naturalizado, manifestación de los dioses, eterno: lo que es así y no puede ser de otra manera. Efectivamente, son innumerables los ejemplos de apropiación del relato mítico como forma de convalidar prerrogativas, fundar simbólicamente dinastías, justificar privilegios. Ahora bien: en la lente de Menninghaus (2013), lo que preocupa a Benjamin no es el mito antiguo sino la fantasmagoría mítica moderna: esa que lleva a sentenciar, en el *Libro de los pasajes*: “Mientras haya un mendigo, habrá mito” (K, 6, 4; 2005, p. 405). Se trataría, entonces, de un cierto tipo de mitos, a los que el filósofo alemán no puede menos que oponer a los cuentos tradicionales, como formas de resistencia ante este derecho naturalizado que se auto-convalida en la propia enunciación. Expresiones de una picaresca, de una astucia popular, protagonizados por personajes no nobles, los cuentos tradicionales son en esta perspectiva, formas de resistencia a la violencia mítica fundadora o conservadora de derecho.²

² No por conocidos dejan de ser fundamentales estos famosos pasajes de “El narrador”, de 1936:

El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito. En la figura del tonto, nos muestra cómo la humanidad se “hace la tonta” ante el mito; en la figura del hermano menor nos muestra cómo sus probabilidades de éxito aumentan a medida que se distancia del tiempo mítico originario; en la figura del que salió a aprender el miedo nos muestra que las cosas que tememos son escrutables; (...) Hace ya mucho que los cuentos enseñaron a los hombres, y siguen haciéndolo hoy a los niños, que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. (De esta manera el cuento polariza dialécticamente el valor en subcoraje, es decir, la astucia, y supercoraje, la insolencia). El hechizo liberador

Sin embargo esta no es la única forma de violencia mítica que registra Benjamin. Existe otra, más oscura y radical, menos definible, aquella que el filósofo señala al detenerse en el análisis de la novela de Goethe *Las afinidades electivas* (Benjamin, 2000). En esa novela Goethe aplica a las relaciones interpersonales un principio relativo a las ciencias físico-químicas: entonces, se nos aparece una violencia mítica verdaderamente vinculada a la naturaleza y que se impone por sobre las instituciones, los hábitos y la educación. Las atracciones y repulsiones son dictadas por la fuerza natural y el hombre sucumbe “petrificado en el caos de los símbolos” (2000, p. 47). La institución por antonomasia, el matrimonio, queda disuelta ante estas “afinidades electivas” que modifican incluso el acto mismo de la procreación habida dentro de las normas: el niño engendrado “legítimamente” porta, a todas luces, los genes del objeto de deseo por atracción de afinidades, no los de sus padres:³ imposición que requiere el sacrificio final de algunos personajes clave, hermanando amor y muerte en la extrañeza del relato goetheano.

Pero, por otro lado, como ha señalado Menninghaus (2013), la completa filosofía de Benjamin implica un “saber desde el umbral”, un pasaje, un rito de iniciación que se vuelca en la experiencia de la ciudad moderna –París del siglo XIX como mito-, y donde pensar sobre el mito ocupa un lugar central. Por un lado ese pensar es crítica a una apropiación “reaccionaria” y pseudorromántica; por otro, el concepto tiene también un sentido productivo: el mito es sueño colectivo que espera un despertar histórico. Hay por tanto en Benjamin un tratamiento del mito ligado a lo “siempre igual”, y otro ligado a las mitologías fugaces de la vida cotidiana y al vínculo entre mito y verdad: un cierto equilibrio entre aspectos positivos y negativos del concepto, al que tanto se fustiga como se redime.

La oscuridad de la razón y la violencia mítica instauradora y conservadora de derecho

Ricardo Monti (1944) es una de las voces más importantes de la dramaturgia contemporánea argentina. Junto a *Una pasión sudamericana* (1989) y *Asunción* (1992), la pieza que nos ocupa constituye una suerte de trilogía sudamericana que corresponde a una etapa de su producción: esa que Osvaldo Pellettieri ha denominado como “etapa de resistencia a la modernidad marginal” (2005). Definida esta forma como una estética de cruce, ya no ruptura con una tradición anterior (Pellettieri, 1995), estaría caracterizada por el deliberado cultivo del anacronismo, la intertextualidad y una gran densidad simbólica, puestas al servicio de una interpretación mítica de nuestros orígenes (Pellettieri, 2005). Para el caso que nos ocupa, ese vínculo con la tradición se revela ya en las formas: se trata de teatro en verso, de fuerte impronta literaria tanto en el texto primario como en las didascalias, un teatro poético donde la palabra tiene un peso particular.

En breve sinopsis: *La oscuridad de la razón* transcurre en un indeterminado país latinoamericano; la acción se ubica hacia 1830. El protagonista, Mariano -en quien se percibe una suerte de Esteban Echeverría-, vuelve a la patria, afrancesado, tras la muerte del Padre, caudillo del país. Se enfrentará, como todo Orestes, a una vademá de circunstancias: el asesinato del Padre; la boda de la madre, María, con su tío Dalmacio; la evidencia de la culpa de la pareja; la inexorable venganza motorizada por la hermana, en

de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de un modo mítico, sino que insinúa su complicidad con el hombre liberado (1991, p. 129).

³ El objetivo de Benjamin, expreso desde el comienzo, es encontrar el “contenido de verdad” por sobre el “contenido objetivo” del texto. Y es justamente el contenido mítico el fundamento de la novela. Por tanto, son las extrañezas de la obra, sus repliegues, sus climas y ambigüedades, el punto focal. Como ha señalado Florencia Abadi: “se trata de exponer la configuración del enigma y no de resolver el problema, ni siquiera de formularlo”, ya que el contenido de verdad está íntimamente ligado al lenguaje formal: la forma debe ser leída lingüísticamente. El texto no pretende develar el misterio que la obra propone, y que le es consustancial, sino dialogar con el concepto de crítica que viene desarrollando el filósofo en esos años (Abadi, 2009).

este caso llamada, no inocentemente, Alma. El hipotexto es claramente la *Orestíada* de Esquilo. El presente de enunciación corresponde en primer lugar al asunto tratado en *Las Coéforas*, desde la llegada del exiliado Mariano/Orestes hasta la comisión de la venganza, y luego a *Las Euménides*, con la salvación del hijo tras una confrontación entre fuerzas homologables al agón entre dioses nuevos y viejos del original de Esquilo. Lo relativo al *Agamenón* se recupera por vía de los *racconti* de los personajes.

Hay también, en remisión a la tragedia, variedad de coros: las Lacrimosas, mujeres que acompañan a Alma representando lo femenino ancestral; los Galerudos, obsecuentes seguidores del nuevo líder, Dalmacio, y su obsesión por una cultura “moderna” devenida de Francia; finalmente, los hombres de la Partida, que ocupan aquí el lugar de las sangrientas Erinias llamando a la matanza, liderados por Alma en el acto tercero. A este esquema de personajes se agrega uno más, extraño al mundo de la tragedia griega: la Mujer, figura salvífica que abre y cierra la acción y en quien son obvias las resonancias marianas.

Como ha señalado el citado Pellettieri (2005), al hipotexto griego se le suman otras muchas referencias: *Hamlet* en la presencia del fantasma del Padre, Goya, Hölderlin y muy señaladamente, los *Milagros de la Virgen* de Gonzalo de Berceo en la figura de la mujer y la redención final de Mariano. El esquema de la acción, más que al de la tragedia, corresponde a una curva de *katábasis/anábasis* anunciada desde el inicio: descenso a los infiernos y ascensión en la luz que se realizan desde el sueño. Dice Mariano, recién llegado a una tierra que ya no le resulta conocida:

*Alors,
De quel rêve-
suis-je revenu?
O no despertaré jamás?
Siempre extranjero
sediento de realidad
¿y condenado al desierto? (p.118)*

Pero si lo trágico aparece trasgredido, no deja de estar presente lo mítico de diversos modos, no solo en la recurrencia al trasfondo griego: se transita por el mito de la grandeza del Padre perdido, el caudillo; por el mito de construcción de la nación moderna en la dicotomía civilización/barbarie; por los mitos de destino, tanto individual como colectivo. Esta cantera mítica puede leerse desde las perspectivas esbozadas en el punto anterior. Las formas contrapuestas de violencia mítica instauradora y conservadora de derecho están claramente planteadas en la confrontación entre dos grupos: Padre y Alma, por un lado, Dalmacio y los Galerudos por otro. El primero corresponde a un derecho ancestral cuasi feudal, fundado en la guerra y la tierra, asimilado a las fuerzas de la naturaleza. Dice Alma, sobre la muerte de Padre:

la tierra del padre
que fue sólida,
y que hoy se desmorona
en frágiles escombros.
Cuando enterramos al varón
se sublevó la oscura
aflojó sus cinchos
la indócil yegua
y desmelenó a los que sostenía.
Con el padre se fue la realidad,
y los de arriba empezamos a temblar,



Alma enfrentada al coro de Lacrimosas.
Escena de *La oscuridad de la razón* de R. Monti, dirigida por Jaime Kogan, Teatro Payró, 1993.

tenues espectros. (p. 120)⁴

Dalmacio, en cambio, instaura un nuevo derecho devenido de la Ilustración. Ante el espectro del hermano asesinado, en una farsa de juicio, se defiende:

¡Yo, tu hermano menor,
te amaba!
¡Pero qué importaba el amor
cuando era la razón
la que clamaba
por la justicia de tu muerte!

(...)
Mi espíritu
cultivado
dio forma
a tanta iluminación. (p. 174)

Sin embargo, las violencias afirmadas de uno y otro no encubren la verdad que despierta, irremediable, como caída y debilidad: la indiscutida fuerza patriarcal del primer señor se ve desmentida por el diálogo con María, quien rechaza su constante regreso nocturno, lo llama “fantasmón”, lo describe sin misericordia:

Eras sucio.
Era odiosa
tu barba en mi boca,
me sofocabas. (p.168)

Pero él regresa siempre, en sus propias palabras, “como un perro lastimado / que perdona al dueño que lo maltrató” (p.167).

Y, por su parte, el iluminismo de Dalmacio se ve ahogado por la realidad de ese contexto americano renuente a la razón. Pide la didascalia inicial para la escena:

Edificio en construcción o en demolición. Andamios, carretillas de madera, montañas de escombros. Y emergiendo de ellos, en monstruosa mezcla de estilos, muros rematados en ornamentación barroca, columnatas neoclásicas, escaleras que conducen a ninguna parte. El conjunto es absurdo, producto del sueño o el delirio de un arquitecto enloquecido (p. 117).

La razón paga la barbarie con barbarie. En la escena III del Acto I, ante la pregunta de Mariano por “esta absurda construcción”, responde Dalmacio:

Me engañó el astuto arquitecto.
Dijo conocer
las leyes de la simetría
y el orden perfecto,

⁴ En otro lugar he mencionado la insistencia en la construcción de la poderosa figura del Padre por los hijos (2002), así es que no insistiré aquí. Por mencionar otro ejemplo, para Mariano: “...el último hálito/ del padre terrible/ al morir/ atravesó las aguas/ Licuó la tierra franca ” (p. 151).

pero su ciencia fue la confusión.
Lo hice degollar,
como tributo a la razón. (p. 146/7)



Mariano frente a su tío Dalmacio y los Galerudos. Escena de *La oscuridad de la razón* de R. Monti, dirigida por Jaime Kogan, Teatro Payró, 1993.

Y el plan racional del nuevo estado se resuelve en sofismas, que revelan sus inconsistencias. Ante una nueva pregunta de Mariano sobre ese paisaje que ve asolado por la guerra, responde:

DALMACIO – Sí, aún hay guerra,
pero todo es distinto.
Antes se combatía en las sementeras,
hoy se siembra
en el campo de batalla.

MARIANO - ¿Y cuál es la diferencia?

DALMACIO – Que antes había paz en la guerra y ahora hay guerra en la paz.
(p. 147)

Finalmente, todas las máscaras caen. La admisión de la culpa en la noche del insomnio y la venganza, la descripción del asesinato, se resuelven una carnicería de aterradores tintes forenses. Pero los culpables matizan el relato del cuchillo que entra una y otra vez en la carne al grito de “Te amábamos” (p. 187). Y, si el punto más bajo del descenso –incesto, asesinato, venganza intrafamiliar-, sume la escena y sus personajes en una oscuridad que hace correr a las Lacrimosas pidiendo luz, la salvación llegará por una luz muy distinta que la del Iluminismo.

Violencia natural

Podemos postular que, tras el contenido objetivo, que es el contenido profano de disputas sobre formas de la ley patriarcal, ante estos padres caídos, se yerguen otras fuerzas, más primarias, que la pieza trabaja en profusa red de símbolos. Esas fuerzas remiten, también, al trasfondo que trabajaba la *Orestíada* tras la oposición entre dioses nuevos y viejos que, como bien sabemos, tramitaba el paso del matriarcado al patriarcado. Aquí la cuestión reaparece de modo algo más esquivo pero no menos eficaz. En la figura del protagonista, en su cuerpo mismo se plantea otra lucha que toca abismos de la conducta y de los vínculos.

El viaje de Mariano hacia la noche, en medio del ensueño, se transforma en una literal inmersión en la mujer. El primer encuentro con la madre se desarrolla en medio de una erótica que es goce femenino compartido con las Lacrimosas y que une, por única vez a María con Alma en el recuerdo del baño infantil. Mariano queda atrapado en ese abrazo que pretende devolverlo a la primera infancia -“¡Y todavía le cuelga/ una gota de leche de los labios!” (p. 136), dice María mientras lo obliga a caer en su regazo, donde su virilidad es objeto de burla:



Mariano en brazos de su madre. Escena de
La oscuridad de la razón de R. Monti,
dirigida por Jaime Kogan, Teatro Payró,
1993

su cuerpo
en la tinaja,
su orgulloso brotecito.

ALMA –Ese brote ya será rama.

MARÍA –Tronco lustroso.

ALMA –Blasón de hombres.

MARÍA –Esperanza de las damas.

(Estallan en carcajadas acompañadas por el Coro de Lacrimosas...) (p. 143)

La marca que elige la puesta en escena para subrayar el trance del protagonista como padecimiento es transformarlo en la imagen de una Piedad. Esta apelación a la iconografía cristiana se redobla en el momento de mayor inmersión en la noche y la desesperación, en el encuentro incestuoso con la hermana, previo a la ejecución de la venganza. Ella domina la escena, Mariano aparece reiteradamente crucificado bajo su yugo:

Y ahora,
muelle,
deseo cortarme
en tu carne
más filosa.
(...)
Vamos, hermano,
la vida urge,
ya agotó su paciencia
y quiere consumir,
sobre el cadáver de esos niños,
tan largo anhelo. (p. 164)



El incesto entre los hermanos. Escena de
La oscuridad de la razón de R. Monti,
dirigida por Jaime Kogan, Teatro Payró,
1993.

Las imágenes que acumula el verso resuenan en otras palabras y objetos presentes desde el comienzo: en el primer acto, el exiliado que vuelve porta un sablecito de latón, un juguete; Alma, en cambio, un cuchillo, “un arma cierta” (p.117) que ha pertenecido al Padre y con la que hiere a Mariano. Solo ante la sangre se produce el reconocimiento: “¡Tu sangre verdadera!”, grita ella. El diálogo alterna las múltiples menciones de Mariano acerca de esa sangre suya que cae “sobre las ruinas de la infancia”, “sobre la tierra de los muertos”, “sobre el sepulcro del padre”, con la letanía de Alma que reitera una y otra vez: “Sobre mí” (p.129). El juego especular de inversiones entre hermano y hermana no cesa: ella siente violencia en sus ojos al recordarlo pequeño y verlo “sólido y esbelto”; él se asombra de ver a la que recuerda “mayor y luminosa”, ahora “pequeña, arrinconada y sombría” (p. 131). Como en un péndulo, los extremos de infancia y adultez, inocencia y deseo, dureza y blandura, continúan alternándose a lo largo de toda la pieza, entre uno y otro personaje.

Redención: beatitud y resistencia de lo oscuro

Todo este trasfondo se enmarca en una referencia claramente cristiana. Quien guía los pasos de Mariano es la figura emblemática de la Mujer, homologable a la Virgen de los Misterios de Gonzalo de Berceo: lo conduce en el inicio entre las ruinas señalándole un camino “Este es tu destino, / náufrago” (p. 119) y le promete redención e iluminación; lo entrega a los brazos de María en la Escena III del primer Acto: “Ahora, Mariano/ serás entregado a la noche. / Y yo no vendré/ hasta la mañana” (p.137); finalmente, rescata al protagonista de manos de la Partida, el feroz coro del tercer Acto que llama a la “hora de la Cólera”, “del Exterminio”, “de la matanza” (p.213). La Partida se resiste a perder su presa: “Pero así no hay tragedia”, se quejan. “No, / así no”, responde escuetamente la Mujer (p. 216), en el único intercambio metateatral antes de conducir a Mariano hacia la luz y la salvación:

Despierta, Mariano,
Emerge de ti,
brota en la luz.
En mí
te estoy esperando,
hijo,
yo,
toda luz.
Ven,
disuelve en luz
tu pena.
Hay para ti
catedrales de luz
más altas que montañas.
Universos de luz,
que se dilatan
en marea incontenible. (p. 220)



La redención final por vía de la Mujer.
Escena de *La oscuridad de la razón* de
R. Monti, dirigida por Jaime Kogan,
Teatro Payró, 1993.

Sin embargo, tal como ocurre en *Las Euménides*, la conciliación final no implica la desaparición de toda oscuridad. Alma, preñada de Mariano, sostiene la escena con una nueva letanía: “Yo, / punto oscuro, / seguiré aquí/ hambrienta” (p. 220); “Yo, / punto oscuro, / seguiré aquí/ obstinada, / distinta” (p. 221). En otra ocasión (2002), señalé que esta resistencia indicaría una contradicción irresuelta, que tanto puede leerse en relación a esa Latinoamérica de la que se habla expresamente, como en el sentido esencialista de un camino de ascensión espiritual nunca completo. Agreguemos aquí que, si desde la lectura benjaminiana podemos plantear el mito como sueño que aguarda un despertar –cosa que en esta pieza se evidencia de modo notable-, también es de su contenido de verdad plantear la resistencia y permanencia de fuerzas oscuras que la obra revela no tanto en su formulación consciente cuanto en la elaboración de su lenguaje formal.

Bibliografía citada:

Abadi, F., “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin”. En *Revista Latinoamericana de Filosofía*, volumen XXXV, N° 1, Otoño 2009.

Benjamin, W., “Para una crítica de la violencia” y “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

Benjamin, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, traducción de Graciela Calderón y Grisela Mársico. Barcelona, Gedisa, 2000.

Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda; edición e introducción de Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, W., *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.

Bruno, F., *Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin*. Tesis de grado en Filosofía. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2003. Disponible on-line en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1060/uba_ffyl_t_2003_810666.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Löwy, M., *Redención y Utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, traducción Horacio Tarcus. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997.

Menninghaus, W., *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. de Mariela Vargas y Martín Simesen de Bielke. Buenos Aires, Biblos, 2013.

Monti, R., *La oscuridad de la razón*, en *Teatro I*. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Pellettieri, O., “El teatro de Ricardo Monti (1989-1994). La resistencia a la modernidad marginal” en *Teatro I* de Ricardo Monti. Buenos Aires, Corregidor, 1995.

Pellettieri, O., “Modernidad marginal” en Pellettieri ed., *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, 1995.

Sarti, G., “La figura mítica de Electra”, en *El imaginario en el mito clásico*, Hugo F. Bauzá compilador. Buenos Aires, Estudios de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2002.

Sarti, G., *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras/UBA, 2012.