

Rubens en la República de Platón: ética frente a moral en la experiencia estética

LUIS MARTÍN ARIAS

Universidad de Valladolid

Rubens in Plato's Republic: Ethics before moral in the aesthetic experience

Abstract

Through the analysis of two paintings by Rubens, *Saturn devouring his children* and *The Banquet of Tereo*, that portray a radical evil, a traumatic and brutal violence exercised over children by their own progenitors, we propose a reflexion about the difference between moral, characteristic of the political sphere, and ethics, which defines the poetic. In order to better explore this contrast, we will draw on *The Republic* by Plato, in which this dicotomy is openly stated; and the notion of castration fantasy in the Oedipal complex proposed by Freud as a theoretical model that lies beneath these paintings.

Key words: Ethics. Moral. Poetic text. Political philosophy.

Resumen

Mediante el análisis de dos cuadros de Rubens, *Saturno devorando a un hijo* y *Banquete de Tereo*, que representan un mal radical, una violencia traumática y brutal ejercida sobre niños por sus propios progenitores, planteamos una reflexión sobre la diferencia entre moral, característica del ámbito político, y ética, que define a lo poético; recurriendo, para mejor explorar esta contraposición, a *La República* de Platón, donde se plantea abiertamente esta dicotomía y tomando como modelo teórico de lo que subyace a estos cuadros la noción de fantasía de castración en el complejo edípico propuesto por Freud.

Palabras clave: Ética. Moral. Texto poético. Filosofía política.

ISSN. 1137-4802. pp. 9-33

La política, la moral y lo poético

Es necesario reivindicar la especificidad no moralizante de lo estético, considerando de este modo que el texto artístico debe estar protegido, mediante ese salvoconducto que es la llamada «licencia poética», de una excesiva intromisión ideológica, es decir política; una intromisión que siempre utiliza la moral como ariete¹.

Mediante la moral, la acción política busca constantemente destruir la excepcionalidad de la obra de arte, censurándola,

¹ Este artículo se basa en la conferencia «"Pegan a un niño": escena de un drama subjetivo y extramoral» impartida en el VIII Congreso Internacional de Análisis Textual celebrado en Bogotá en noviembre de 2016; si bien no repi-

te lo dicho en la misma, puesto que la conferencia es accesible en vídeo en: www.youtube.com/watch?v=ygO9Et5_fgg y además se reproduce como texto escrito en: http://www.tramayfondo.com/actividades/viii-congreso/conferencias/martin-arias_pegan-a-un-nino.pdf. Por lo cual en esta ocasión vamos a intentar ampliar y desarrollar determinadas implicaciones teóricas que en la conferencia estaban tan sólo esbozadas.

mutilándola; si previamente no ha conseguido manipularla para ponerla por completo a su servicio, como mero producto cultural “comprometido”. El producto cultural políticamente “comprometido” pasa así a ser un simple instrumento de propaganda, sometido a la voluntad de poder; es decir un arma intelectualmente eficaz para la construcción del carisma preciso, tanto para conservar el poder que ya se ejerce –como acción de dominación– como para obtenerlo si no se detenta aún. Es esta una utilización política de lo cultural que ha sido convenientemente establecida, en la contemporaneidad, por los teóricos de la hegemonía ideológica y de la toma del poder, cuyo paradigma es Antonio Gramsci.

De este modo, cuando no puede someter o manipular a su antojo a la creación artística, la política, configurada siempre en torno a la voluntad de poder, empuja para derribar ese obstáculo que, para ella, representa el arte. Por eso, si no ha logrado controlar del todo el proceso que hace posible la experiencia estética, si la obra de arte, por tanto, ha sabido sobreponerse a la inevitable presencia de la ideología en ella, entonces desde la política se intentará censurarla, mutilarla o simplemente prohibirla o eliminarla.

Esto es así porque, al desplegarse en el ámbito cultural, lo verdaderamente poético frena, contiene, a la ideología; pero entonces se convierte en un estorbo para la acción política, para la voluntad de poder, pues la resolución del conflicto político se decide a partir de quién, tras lograr adueñarse de la producción cultural, detenta la hegemonía ideológica que permite triunfar en la lucha entre las élites que están ya en el poder y otras élites alternativas que, acogiéndose casi siempre a excusas morales victimistas, intentan ocuparlo. Sin embargo, sería un error creer que esta es sólo una cuestión circunscrita a las élites en conflicto, ya que hay dos tipos de agentes activos en el ámbito político: a saber, las élites y el pueblo. Operadores, ambos, generados por la función ideológica del Lenguaje y que actúan como catalizadores del proceso de desactivación o anulación de esa otra función del Lenguaje, que es la poética², una función, la estética, que la acción política percibe como un poderoso obstáculo para ejercer su hegemonía cultural.

² Luis MARTÍN ARIAS: *Contrapolítica. Manual de resistencia*. Castilla Ediciones, 2016. En el Capítulo IV (pp. 277-363) se desarrolla la teoría de las tres funciones del Lenguaje (epistemológica, poética e ideológica), así como un análisis de los conflictos e implicaciones que inevitablemente se producen entre dichas funciones.

Estos dos agentes activos, las élites y el pueblo, aparecen representados en el acrónimo SPQR, el emblema que define a la República Romana; “politeia” clásica heredera de los discursos filosóficos inaugurales sobre la política, el socrático y el aristotélico, que configuraron la idea misma de república o polis. SPQR es el acrónimo de la frase “Senātus Populusque Rōmānus” (El Senado y el Pueblo Romano); *symploké*³ que entrelaza el significante “élite política” (el Senado) con el significante “pueblo” y que al articularlos actúa como arquitrabe del discurso ideológico que configuraba lo político en la antigüedad clásica, ya que este emblema “aparecía en las monedas, al final de los documentos públicos, en inscripciones en piedra o metal, en monumentos públicos, en obras públicas y en el blasón de las legiones romanas”; del mismo modo que puede documentarse “incontables veces en la literatura política, legal e histórica romana, incluyendo los discursos de Cicerón y el Libro de la fundación de la ciudad de Roma (*Ab urbe condita libri*) de Tito Livio”⁴.

Por tanto, la hipótesis que sugerimos es que las operaciones de desactivación de lo estético o poético las vamos a encontrar como características en todos los actores políticos: por un lado en las élites (tanto las que ocupan el poder como las que luchan por ocuparlo) y por el otro en el pueblo, que apoya y presiona o no a esas élites en función de su interacción ideológica con ellas; pues estos operadores se configuran, como tales actores políticos, a partir de la voluntad de poder, que es una manifestación, en forma de odio al otro y resentimiento social, del deseo de asesinato como fundamento de lo humano, como muy bien supo ver Elías Canetti en su obra fundamental sobre este asunto, que es *Masa y poder*. Ahora bien, debemos subrayar que al considerar aquí al pueblo, en tanto que “masa”, que no es sino la manifestación grupal de la voluntad de poder, vamos más allá de postulados que restringen el problema del poder a las élites, como por ejemplo los de Max Weber; postulados equívocos que han propiciado unos discursos teóricos sobre la política en los que el pueblo es, sin más, la víctima, el objeto pasivo y siempre ideológicamente inocente de la dominación de las élites.

³ Proponemos introducir en el análisis textual el uso del término *Symploké*, proveniente del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, quien a su vez lo toma de Platón, cuando en *El Político* lo utiliza para designar la composición de las sílabas (por tanto relacionándolo con el lenguaje) y en *El Sofista* para definir las condiciones del discurso racional, que es lo que interesa a Bueno, ya que para él la racionalidad no se fundamenta en “todo está vinculado con todo” (Holismo monista) ni en “nada está vinculado con nada” (pluralismo metafísico que inaugura Demócrito), sino en un pensamiento dialéctico y materialista en el que la *Symploké* es tanto la condición para constituir un sistema como el principio para conocer la realidad en su conjunto. Sin embargo, este pensamiento basado en la dialéctica conexión [continuidad] / desconexión [discontinuidad] y en un materialismo con tres “géneros” (M1, M2 y M3), Bueno lo sitúa al margen del Lenguaje; por eso para nosotros, y más allá de lo que propone Bueno, *Symploké* es el entrelazamiento o entretrejimiento de enunciados, discursos y textos que desde el Lenguaje configuran la realidad (Trama) en permanente conflicto entre sí y con lo real (Fondo).

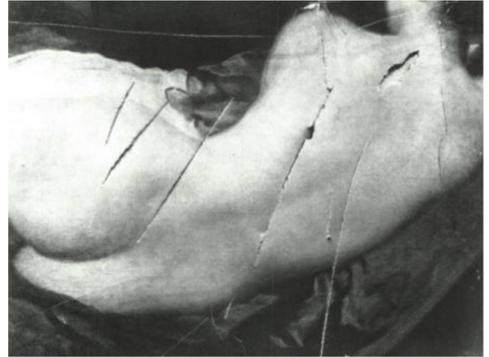
⁴ Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/SPQR>

Sin embargo, cabe preguntarse cómo es posible que exista este nexo entre instancias aparentemente tan alejadas, en cuanto al disfrute del poder político concreto, como son las élites y el pueblo. Pues, en primer lugar, porque lo que configura a los actores políticos es la pulsión de muerte expresada como voluntad de poder y este fondo común pulsional, presente en todo ser humano, hace que sea factible la creación de una misma dinámica social, que conduce al rechazo de lo poético como manifestación de una verdad subjetiva, enojosa y molesta, que pone en cuestión la falsa conciencia ideológica; ya que la ideología no es sino esa pseudoconciencia falsificada que nos tranquiliza, adormeciendo para cada uno de nosotros y para la sociedad en su conjunto a la verdadera conciencia, que es la conciencia de lo real de la muerte. La ideología nos acuna en sus medias verdades, que conforman ese estado de alienación en el que se sostiene el vivir cotidiano, como ser-ahí o Dasein “impropio”, que diría Heidegger. Impropio, pero reconfortante.

La defensa, el blindaje que nos proporciona esa tranquilizadora mentira, o medio-verdad, que es la ideología dominante, actúa como mecanismo de resistencia común, de las élites y del pueblo, frente a la verdad pura y dura de lo poético. Los dos operadores (élites y masa), en tanto que agentes políticos activos, tienden a expulsar de la alienante vida cotidiana de la polis a esa excentricidad insoportable que supone ser lo poético y su búsqueda constante e insobornable de la verdad subjetiva. Ya sólo cabe añadir que si bien élites y pueblo tienen la fuerza y el poder, deben no obstante amparar sus manejos, para llevar a cabo la exclusión de la verdad subjetiva, en una sobredeterminación moral que justifique ese políticamente inevitable ataque a lo poético. Por eso la intromisión de la política en el campo del arte siempre se ampara en excusas basadas en algún tipo de justificación moral.

Por supuesto que las excusas morales cambian, pues no hay nada tan históricamente condicionado y mutable como la moral, es decir las “mores”, las costumbres que estructuran políticamente una sociedad. Por poner un ejemplo que tiene mucho que ver con el objetivo de este trabajo: el rechazo al uso de imágenes de cuerpos desnudos de mujeres en la pintura se había basado durante mucho tiempo en el puritanismo religioso, pero en el mundo contemporáneo occidental los ataques, a esas mismas

obras, provienen desde hace tiempo de la ideología feminista, actualmente dominante. Un hito histórico fue el atentado ocurrido el 10 de marzo de 1914, cuando la sufragista Mary Richardson entró en la National Gallery y acuchilló siete veces a *La Venus del espejo* de Velázquez, causándole serios desgarros que reflejaron las fotografías de la época (F1). Estos desperfectos, pese a la costosa restauración posterior, aún se pueden percibir si se observa atentamente el cuadro, que conserva de este modo las secuelas de semejante acto de fanatismo, sólo comparable a la actual destrucción de obras de arte que lleva a cabo el yihadismo⁵.



Centrándonos ahora en las obras de Rubens que vamos a analizar en este trabajo, recientemente el periódico de más tirada de España publicó un artículo en el que se cuestionaban “las escenas violentas pintadas” por Rubens “contra la mujer”, presentes en el Museo del Prado, ya que al “visitar los grandes museos europeos, aquellos que recogen las obras que la historia del arte ha calificado como maestras”, “el tema, especialmente el de las escenas bíblicas o mitológicas, puede dejar sin aliento; raptos, violaciones, humillaciones y toda clase de vejaciones hacia las mujeres están ampliamente representadas en cuadros, dibujos y esculturas, y obedecen a una ideología visual en la que la situación social de la mujer queda explícitamente agraviada”⁶.

Esta crítica feminista a la pintura clásica tuvo su réplica política “liberal”, en otro artículo periodístico en el que se defendía a las obras atacadas en función de su “belleza”⁷. Excusa esteticista que tiene el inconveniente de su falta de fundamento filosófico, porque ¿qué es la belleza? La primera argumentación que hace el autor es de tipo técnico, ya que estos cuadros representan “una oportunidad para reflejar cuerpos en tensión, desnudos, mostrando su musculatura, revelando la anatomía que tanto se molestaban en estudiar los clásicos (..) poses y situaciones que permitían al artista mostrar ese conocimiento de la anatomía y su capacidad de dotar de expre-

⁵ Mary Richardson confesó, en una entrevista de 1952, que lo hizo porque no le gustaba “cómo los hombres la miraban [a la Venus desnuda] todo el día en la galería”.

⁶ Concha MAYORDOMO. “La violencia de género en los grandes museos”. *El País*, 9 de mayo de 2017. En: http://elpais.com/elpais/2017/04/24/mujeres/1493048334_513144.html

⁷ Carmelo JORDÁ. “Ahora resulta que Rubens (y Goya y Tintoretto y todo el arte clásico) son misóginos”. *Libertad Digital*; 14 de mayo de 2017. En: www.libertaddigital.com/cultura/arte/2017-05-14/carmelo-jorda-ahora-resulta-que-rubens-y-goya-y-tintoretto-y-todo-el-arte-clasico-son-misoginos-82195/ Véase el siguiente párrafo: “las representaciones artísticas han tenido dos razones últimas: la propaganda, ya fuese religiosa o política; y la admiración y recreación de la belleza. Obviamente, no eran fines excluyentes y normalmente la belleza se pone al servicio de la propaganda, la mitología ofrecía un espacio de libertad en el que dedicarse, simplemente, a recrear la belleza y a estudiarla allá donde el arte de casi todas las épocas la ha encontrado: en el cuerpo humano”.

sividad a su representación". Evidentemente este es un argumento pueril, porque si de lo que se trata es de representar con perfección anatómica el cuerpo humano no hay porqué elegir escenas de violación sexual o de violencia explícita contra mujeres. Y para suplir este déficit en su endeble argumentación el autor acaba recurriendo, paradójicamente, a un argumento ¡feminista! que además remata con un ataque a la "inquisición"⁸: "la mitología, las escenas bíblicas como la de *Susana y los viejos*, los raptos o los martirios eran lo único con lo que se podía sortear el afán inquisitorial de aquellos que consideraban el cuerpo humano, y en especial el de la mujer, como un contenedor de pecado".

8 M^a Elvira ROCA BAREA. *Imperiofobia y Leyenda negra*. Siruela, 2016. En esta magnífica y bien documentada obra, Elvira Roca describe la persistencia histórica de una ideología, la "imperiofobia", que en el caso de su utilización contra el Imperio Español se apoyó y se sigue sustentando, contra toda evidencia histórica basada en datos y pruebas objetivas, en ideologemas como el de "leyenda negra" o el de la "inquisición", habiendo sido este último para los enemigos del Imperio Católico un más que útil "significante flotante" (término que no utiliza la autora, pero que nosotros proponemos, extrayéndolo de la palabrería pseudolacianiana de Ernesto Laclau).

Reivindicación del "cuerpo de la mujer", para "liberarlo de la inquisición"; vemos aquí de qué modo el bucle ideológico acaba atrapando incluso a sus supuestos críticos de manera casi inevitable en sus discursos moralizantes, que constituyen y controlan el contexto político, sin que sea posible salir así del rígido campo de juego que establecen las reglas emanadas de la ideología dominante. Frente a este dominio avasallador, sólo una lectura al pie de la letra del texto artístico nos puede permitir adoptar una cierta distancia verdaderamente crítica, ya que es precisamente esa literalidad de la obra de arte la que protege, con su coherencia interna, a lo poético del sumamente pregnante discurso ideológico.

Dos escenas ejemplares

Vamos a comentar dos cuadros de Rubens, que se encuentran expuestos en el Museo del Prado de Madrid *Saturno devorando a un hijo* [1636- 1638. Óleo sobre lienzo] y *Banquete de Tereo* [1636 – 1638. Óleo sobre lienzo] en tanto que escenas ejemplares, puesto que las proponemos como paradigmas para un análisis hecho al pie de la letra y que busca ir más allá de los discursos moralizantes; pero en absoluto "ejemplares" en el sentido moral del término, ya que no ofrecen ni mucho menos un "modelo" de imitación



moral; al contrario son escenas difícilmente justificables desde cualquier plano moral, de ahí su apuesta explícita por lo poético tal y como lo entendemos nosotros; siendo esta la hipótesis central de este trabajo, la de que lo estético debe situarse, experimentarse y pensarse en un ámbito “extramoral”.

El primer cuadro a comentar es *Saturno devorando a un hijo* (F2), que fue un encargo de Felipe IV para la Torre de la Parada y recoge un momento de la historia mitológica que narra cómo el dios Saturno iba devorando a sus hijos según nacían por temor a que alguno de ellos lo destronara⁹. En cuanto al otro cuadro, el *Banquete de Tereo* (F3), reproducimos lo que dice la información oficial del Museo del Prado: “como en la mayor parte de los cuadros destinados a la Torre de la Parada, el dramatismo y la violencia definen claramente esta escena en la que Rubens recoge la

parte final –y la más brutal– de la historia de Tereo, casado felizmente con Procné, con quien tenía un hijo llamado Itis. Su vida transcurría con normalidad hasta que se enamoró de Filomena, su cuñada, a la que violó, aprisionó e hizo pasar por muerta, cortándole la lengua para asegurarse de que no hablaría. Pero Filomena contó su desgracia a su hermana que decidió planear la venganza. Mató a su hijo Itis e hizo un guiso con su cuerpo que sirvió a Tereo, comiéndoselo sin sospechar nada. Al finalizar el tétrico banquete, Filomena entra en la estancia con la cabeza del pequeño en las manos mientras Procné revela toda la historia. Este es el momento elegido por el maestro, precisamente en el que la tensión sube hasta el punto más álgido, manifestando la furia de las mujeres y el gesto de desesperación y rabia de Tereo, empuñando su espada y tirando la mesa, en la que estaban los restos del banquete, de una patada”.

⁹ Así lo cuentan varios autores de la Antigüedad Clásica, aunque Rubens seguramente se basó en OVIDIO quien, en los *Fastos* libro IV (197-200) dice: “Saturno queriendo saber la estabilidad de su Reino, tuvo por respuesta de un Oráculo, que le despojaría de él un hijo suyo. Con este temor dio orden de que se criasen las hijas, que tuviese en su mujer Rea, o Cibeles, y los varones que parían se los comía él mismo. Hallándose Cibeles preñada huyó a la Isla de Creta, en donde de un parto dio a luz a Júpiter y a Juno”.



men- tra Procné revela toda la historia. Este es el momento elegido por el maestro, precisamente en el que la tensión sube hasta el punto más álgido, manifestando la furia de las mujeres y el gesto de desesperación y rabia de Tereo, empuñando su espada y tirando la mesa, en la que estaban los restos del banquete, de una patada”.



Comenzaremos por comentar con cierto detenimiento *Saturno devorando a un hijo*. El cuadro de Rubens muestra una escena de gran intensidad dramática, que se refleja tanto en la postura de los cuerpos como en los rostros, que expresan una violencia explícita, que se destaca y se centra en la “serpentinata” que dibuja el niño, ya que Rubens ha elegido el momento más brutal, con ese dramatismo visual que es habitual en todas sus obras de esta serie de la Torre de la Parada. Sin duda Rubens se basa en otros cuadros anteriores como el de Daniele Crespi (F4), pintado varios años antes que el suyo (en 1619), que recoge la misma idea en relación con este mismo momento de la narración mítica, pero que en el caso de Crespi configura una escena hierática, artificiosa y calmada, con una composición en exceso geométrica (el escorzo en forma de “ese” del cuerpo de Saturno) sin el dramatismo expresivo, ni la contundencia de Rubens.

Para subrayar el, digamos, atrevimiento de Rubens, podemos comprobar cómo este mismo momento narrativo e iconográfico ha sido pintado de una forma totalmente diferente, carente incluso de todo dramatismo o violencia, como demuestra la pintora Giulia Lama en su obra de 1735 (F5); en la que Saturno parece más bien besar amorosamente a su hijo.



La escena plasmada por Rubens tiene una relación directa con el mito antiguo, pero al mismo tiempo la presencia en el cuadro de tres estrellas manifiesta que su autor estaba conectado con su época, en la que Saturno era considerado el planeta más elevado, más lento y relacionado con la melancolía, incorporando además la, por entonces, muy reciente observación astronómica del planeta realizada poco antes por Galileo con su revolucionario telescopio, mediante la que describe como este tendría supuestamente dos misteriosos planetas menores a cada lado, debido a una mala caracterización de su anillo, deficientemente observado aún.

Por otro lado la interpretación más superficial del cuadro de Rubens se basa en la sumamente extendida confusión de Saturno con Chronos, por eso se le atribuye la idea de que representan el «Tempus edax rerum», el paso del tiempo, que es inexorable y que nos devora, en tanto que cuerpos materiales, a los seres humanos. De este modo se confunde el nombre de Chronos o Kronos [χρόνος] personificación del tiempo con Cronos (Κρόνος), rey de los Titanes, hijo de Urano y Gea, y padre de Zeus; es decir el Saturno de los romanos. La confusión entre ambos se debe a la traducción desde el latín de sus nombres: Κρόνος es Cronus en latín, y χρόνος se traduce como Khronos. En español se elimina la 'K' de Khronos, dando lugar a Chronos. De este modo 'Cronus', el titán, es traducido como 'Cronos' (cuando según las normas de evolución 'us' pasa a 'o', y por tanto debiera ser 'Crono'). En resumen, se confunde con facilidad 'Chronos' (dios del tiempo) y el erróneo 'Cronos' (padre de Zeus). Dicha confusión aparece en diversidad de fuentes y en la actualidad muchas obras académicas y enciclopedias funden ambas figuras o ignoran completamente la existencia de Chronos como una personificación separada y diferente del tiempo.

La historia que aparece en este cuadro de Rubens tiene su fundamento en la Teogonía [Θεογονία: Origen de los dioses] obra poética clave de la épica grecolatina, escrita por Hesíodo [S. VIII - VII a. C.] que contiene una de las más antiguas versiones del origen del cosmos y el linaje de los dioses de la mitología griega. En la Teogonía, Hesíodo narra que Urano retenía a sus hijos en el seno de su madre cuando estaban a punto de nacer [practicando sexo continuamente con ella] y cómo Gea urdió un plan para vengar el ultraje: talló una hoz de pedernal y pidió ayuda a sus hijos [que estaban dentro de ella]. Sólo Crono, el menor, estuvo dispuesto a cumplir el deseo de su madre, emboscando a su padre desde dentro de Gea, es decir cuando aquel yacía con ella, y lo castró con la hoz, arrancando los genitales. Tras ser castrado, Urano vaticinó que el agresor tendría un castigo justo por su crimen, anticipando la victoria de Zeus, el hijo de Crono, sobre su padre¹⁰. De este modo, Crono/Saturno supo que estaba destinado a ser derrocado por uno de sus propios hijos, como él había derrotado a su padre Urano. Por ello, aunque fue padre con Rea de los dioses Demé-

¹⁰ Crono también fue identificado en la antigüedad clásica con el dios romano Saturno y al reinado de Crono se denominó la Edad Dorada, pues no se necesitaban leyes ni reglas: todos hacían lo correcto y no existía la inmoralidad. La Saturnalia fue una fiesta celebrada en su honor, y existió al menos un templo a él dedicado ya en la antigua monarquía romana. Su asociación con la edad dorada terminó haciendo que se convirtiera en el dios del «tiempo humano», es decir, los calendarios, las estaciones y las cosechas; pero, insistimos, no debe ser confundido con Chronos, la personificación sin relación alguna del tiempo en general, como sucedió con frecuencia entre los investigadores alejandrinos y durante el Renacimiento.

ter, Hera, Hades, Hestia y Poseidón, se los tragaba tan pronto como nacían. Cuando iba a nacer su sexto hijo, Zeus, Rea pensó un plan para salvarlo. Nació en secreto Zeus en la isla de Creta y Rea entregó a Crono una piedra envuelta en pañales, también conocida como Ónfalos, que éste tragó enseguida sin desconfiar creyendo que era su hijo. Cuando hubo crecido, Zeus usó un veneno que le dio Gea para obligar a Crono a regurgitar el contenido de su estómago en orden inverso: primero la piedra y después al resto de sus hermanos.

Crono/Saturno, castrador de Urano, aparece en el cuadro de Rubens, y este detalle nos parece de suma importancia, con una guadaña, que si bien ha sido interpretada como relaciona con ciertas características del dios Saturno como protector de la agricultura, que siega las cosechas, sin embargo nosotros vamos a situar del lado del carácter castrador de Crono.

Por lo que se refiere al otro cuadro de Rubens, *Banquete de Tereo*, ya hemos anticipado que recoge el momento en que Filomena, acompañada de Procne, muestra a Tereo la cabeza de su hijo Itis. Tereo es un rey legendario de Tracia que, de acuerdo con la versión de la *Metamorfosis* de Ovidio, se casó con Procne, la hija de otro monarca mítico, el rey de Atenas Pandión I, como resultado de una alianza militar contra la ciudad de Tebas. Al poco tiempo, Tereo logra que se le confíe a su cuñada, Filomena, para llevarla en un viaje a Tracia, con el fin de que acompañe a Procne, que ha sido madre hace algunos años. Pero Tereo, atraído por la joven, la viola antes de llegar al palacio, cortándole la lengua para que no pueda denunciarlo y dejándola presa en una casa del bosque. Filomena logra comunicarse con su hermana enviándole un mensaje bordado en un tejido –inscrito en la tela en un lenguaje enigmático que sin embargo las dos hermanas saben descifrar. Las mujeres atenienses buscan la venganza y consuman el infanticidio del hijo de Tereo y Procne, el infortunado Itis, que tiene un gran parecido físico con su padre. Finalmente el tracio termina devorando sin saberlo a su propio heredero, cocinado por Procne, para luego perseguir enloquecido a las hermanas, al enterarse de lo ocurrido. Los tres sufren una metamorfosis y se convierten en pájaros, que parecen así, al dejar atrás su naturaleza humana, expiar sus culpas.

Este relato mítico refleja la fuerza sexual, el poder físico masculino ejercido sobre la mujer; mientras, como contrapartida, las mujeres consu-

man su venganza recurriendo a saberes femeninos como el tejido y la cocina, en los que empeñan principalmente astucia y habilidad. La narración mítica ha tenido a lo largo del tiempo un gran impacto en todas las artes, en la música, el teatro y en la literatura: versiones de la misma aparecen en Esquilo [*Agamenón*], Sófocles [*Tereo*], Aristófanés [*Las Aves*], William Shakespeare [*Tito Andrónico*], Francisco de Rojas Zorrilla [*Progne y Filomena*] o T.S. Eliot [*La tierra baldía*]. Asimismo el relato de Tereo ha sobrevivido en la literatura oral durante siglos, sobre todo en el universo simbólico de la cultura popular hispano-católica, tanto en la Península Ibérica como en América Latina, encontrándose versiones de él (según wikipedia) en Asturias, Andalucía, Cataluña, Costa Rica, Chile, Portugal y Colombia¹¹.

Los poetas y la República platónica

La hipótesis que proponemos en este artículo es que la moral es el arma que utiliza la política para desactivar a lo estético; por eso, y de cara a la salvaguarda de la función poética del Lenguaje, la obra de arte debe inscribirse en ese ámbito de lo “extramoral” que propone Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*. Y es que “frente a posiciones como la de su maestro Arthur Schopenhauer, que tiende a ver en el arte un aquietador de la voluntad de vivir (siempre incómoda, siempre viva), Nietzsche asegura que el arte es lo estimulante, lo que excita e intensifica la vida, hasta el punto de querer hacerla permanecer”, por eso dirá Nietzsche que “el arte nos recuerda estados del vigor animal; por un lado, es un exceso y derroche de una corporeidad floreciente en el mundo de las imágenes y deseos; por el otro lado, una excitación de las funciones animales por medio de imágenes y deseos de una vida exaltada, una elevación del sentimiento de vida, un estimulante de este sentimiento”¹². Esta confusión entre los instintos animales y lo pulsional humano es un ideograma característico no sólo de Nietzsche sino de todo el pensamiento anterior a Freud, incluso del posterior que, en general, ha obviado la aportación esencial que supone la idea freudiana de Trieb (pulsión) como aquello que nos separa del instinto animal. Ahora bien, si dejamos de momento esta cuestión aparcada, podemos percibir que lo que señala Nietzsche es la inexcusable presencia en el arte de lo real; como verdad dolo-

¹¹ Más recientemente la chilena Violeta Parra difundió en su disco *La tonada presentada por Violeta Parra* (1957), la canción “Blanca Flor y Filumena”, una de las versiones más conocidas del mito de Tereo, conservado en múltiples formas por la tradición oral iberoamericana, en la que D. Bernardino se casa con Blancaflor y se enamora de Filumena, a la que viola. Con la sangre de su lengua cortada por D. Bernardino, Filumena escribe una carta y por señas llama a un pastor al que entrega la carta dirigida a sus hermana, Blancaflor la cual, “con el susto malparió”. Concluye la canción contando como “el Duque D. Bernardino a un peñasco se arrimó”, se cayó y “esto le hizo 10.000 pedazos y el diablo se lo llevó”.

¹² Carlos Javier GONZÁLEZ SERRANO. “Arte y voluntad de poder en Nietzsche”. 26 abril, 2016. En: <https://elvuelodelalechuza.com/2016/04/26/arte-y-voluntad-de-poder-en-nietzsche/>

rosa a la que debe confrontarse el hombre libre, el ser humano liberado de la consoladora falsa conciencia ideológica, un hombre que, por un instante al menos, se atreve a mirar cara a cara a lo real de la muerte, de la violencia y del sexo.

En relación profunda con esta idea sobre la función, problemática y no consoladora, del arte dice Nietzsche en *La genealogía de la moral* que Platón ha sido “el más grande enemigo del arte producido hasta ahora por Europa. Platón contra Homero: éste es el antagonismo total, genuino”, pues en *La República*, obra dedicada a la Πολιτεία (Politeia), es decir a la Polis y por tanto a la política¹³, Platón por boca de Sócrates propone expulsar de esa República o sociedad política, imaginada como perfecta, a Homero, el creador de lo poético mismo. Se da en Platón, en tanto que inaugura en *La República* la propuesta de una utopía política como objetivo de la filosofía, un rechazo explícito de la especificidad no moralizante de lo poético, por eso comienza Sócrates proponiendo la utopía de una “polis sana” frente a la otra, la existente, que es la ciudad de lujo “atacada de una infección” [L.II-XIII-80]. Y es por esa enfermedad que en esta ciudad infesta –a diferencia de la utópica ciudad sana en la que no serán precisos– hay “poetas y sus ayudantes”, de tal modo que, por estrictos motivos de, digamos, salud política, Platón rechaza a Hesíodo y Homero y con ellos a los demás poetas “forjadores de falsas narraciones que han contado y cuentan a las gentes” [L.II-XVIII-88]. En cambio, Platón admite en su utopía política a “otro poeta o fabulista (narrador de mitos) más austero, aunque menos agradable, que no nos imitara más que lo que dicen los hombres de bien” (L. III- IX-116) y que por tanto sea más provechoso por ser moralmente edificante, generando así la filosofía socrático-platónica la idea de un arte comprometido y sumiso con un proyecto político que busca el bien; es decir que propone una ciudad o República ideal.

Siguiendo Platón en su *República* un esquema repetido luego por todos los discursos políticos que buscan la plasmación en la realidad de un modelo ideal, subraya que hay que empezar por la educación, recordando, a través del diálogo de Sócrates, que “lo primero que contamos a los niños son fábulas” y por tanto “¿hemos de permitir, pues, tan ligeramente que los niños escuchen cualesquiera mitos (..) y que den cabida en

13 PLATÓN. *La República*. Las referencias pertenecen a la versión de Alianza ed. publicada en 2012 (traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano) y se citan en este artículo con la mención al Libro (L), al epígrafe (en números romanos) y, finalmente, a la página en la que se encuentra el fragmento de texto citado (con el número de dicha página).

su espíritu a ideas generalmente opuestas a las que creemos necesario que tengan inculcadas al llegar a mayores?”, respondiéndose Sócrates a sí mismo que “debemos (..) vigilar ante todo a los forjadores de mitos y aceptar los creados por ellos cuando estén bien y rechazarlos cuando no”; ya que si por un lado hay que rechazar los poemas de Homero o Hesíodo, por otra parte y frente a estos mitos censurados en la ciudad ideal habría en contrapartida “mitos autorizados” (L.II-XVII-87). Por tanto, en el diálogo que propone Sócrates, se reivindica la existencia de cuentos que hay que contar a los niños y otros que no pues “es verdad –dijo-, tales historias son peligrosas” [L.II-XVII-89] y “una vez llegados los ciudadanos a la mayoría de edad hay que ordenar a los poetas que inventen también narraciones de la misma tendencia” [XVIII-90]. “Nos negaremos a (..) permitir que los maestros se sirvan de sus obras para educar a los jóvenes [L.II-XXI-97] y es necesario conseguir además “que tampoco las madres, influidas por ellos (por los poetas como Homero) asusten a sus hijos contándoles mal las leyendas” [L.II- XX-94].

La censura socrática y sus prohibiciones son tajantes y a veces sorprendentes, por ejemplo “no será admitida (..) ninguna obra en que aparezcan personas de calidad dominadas por la risa; y menos todavía si son dioses” [L.III-III-102], aunque lo esencial es evitar el contagio de lo inmoral ya que “hay que atajar el paso a esta clase de mitos, no sea que por causa de ellos se incline a nuestros jóvenes a cometer el mal con más facilidad” [LIII-V-107] y para lograr este fin moralizante no sólo hay que prohibir el contar o el decir sino asimismo hay que vigilar las letras de lo que se canta: “Prohibiremos que se digan tales cosas y mandaremos que se cante y relate todo lo contrario” [LIII-V-108]. Aunque el problema no son solo los “temas” sino que asimismo “hay que examinar (..) lo relativo a la forma de desarrollarlos y así tenemos perfectamente estudiado lo que hay que decir y cómo hay que decirlo” [LIII-VI-108]. Plantea Sócrates por eso, y más allá de los poemas épicos, que hay que “investigar si debemos admitir o no la tragedia y la comedia en la ciudad” [LIII-VII- 111], de tal modo que “por consiguiente, no solo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles o a representar en sus obras modelos de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos o en cualquier otro objeto de su arte” [L.III-XII-121].

Más allá de esta condena general, por lo que respecta ahora, concretamente, a los mitos representados en los cuadros de Rubens que hemos elegido para su análisis, Platón es muy explícito, ya que manifiesta un rechazo absoluto de Hesiodo por lo que este atribuye a Urano, Crono y Zeus, pues “tales historias son peligrosas”. De este modo “el tratamiento que le infringió Crono a su hijo, ni aunque fuera verdad me parecería bien que se relatase (..) antes bien, sería preciso guardar silencio acerca de ello” [L.II-XVII-88]; es más “todas cuantas teomaquias inventó Homero, no es posible admitirlas en la ciudad tanto si tienen intención alegórica como si no la tienen” [L.II-XVII-89] por lo cual “no hay que hacer caso a Homero ni a ningún otro poeta cuando cometen tan necios errores con respecto a los dioses” [L.II- XVIII-91].

Y ¿cuáles son esos “necios errores” en relación con los dioses? Pues lógicamente de tipo moral ya que, se pregunta Sócrates “¿no es la divinidad esencialmente buena...?” [L.II- XVIII- 91]. Si es así, “la causa de las (cosas) malas hay que buscarla en otro origen cualquiera, pero no en la divinidad. Si se aspira a que una ciudad se desenvuelva en buen orden, hay que impedir por todos los medios que nadie diga en ella que la divinidad, que es buena, ha sido causante de los males de un mortal y que nadie, joven o viejo, escuche tampoco esta clase de narraciones, tanto si están en verso como en prosa; porque quien relata tales leyendas dice cosas impías, inconvenientes y contradictorias entre sí” [L.II- XIX-92].

Y es que, en efecto, los dos mitos que recoge Rubens en sus cuadros representan sin tapujos la violencia ejercida contra un niño (contra un hijo además); una violencia por lo demás terrible y devastadora. ¿Cómo pueden entenderse tales licencias poéticas, que permiten mostrar imágenes abominables de esa violencia contra la infancia para producir un placer estético? Ya no vamos a referirnos a la época de Platón, pues actualmente, precisamente en relación con la violencia y la infancia existe un consenso moral [hay que evitarla todo lo posible] aunque hay o debería haber un debate o disenso (político) sobre si toda violencia puede y debe ser erradicada y qué límites políticos (es decir, morales, jurídicos, penales) deben establecerse en la sociedad actual. Y, a propósito de este debate social, con su dialéctica consenso/disenso, proponemos pensar que la violencia real contra la infancia es un problema (histórico y contemporáneo) de carácter moral que debe discutirse, en el ámbito político, median-

te la confrontación de discursos: respetando esa especificidad, pero, al tiempo, debemos exigir respeto para la especificidad, no moralizante, del arte, que debe tener “licencia poética” para representar a esta violencia real con la verdad que define a la ética en el ámbito estético.

Pero esta lucha entre lo político y lo poético remite a una irresoluble confrontación polémica; pues recordemos que “pólemo” en griego (Πολεμος) significa lo mismo que “bellum” en latín: guerra. Y esta guerra sin cuartel entre la política y la poética, en relación con el asunto abordado en los cuadros de Rubens se ha manifestado como un conflicto moral (en el fondo ideológico) a lo largo de todas las épocas, por ejemplo en el siglo XIX, cuando P. L. Imbert en su libro *Espagne. Splendeurs et misères. Voyages artistique et pittoresque* (1876) escribe sobre el famoso cuadro de Goya que representa el mismo mito de Saturno devorando a su hijo, que es “repugnante sin mucho arte”. Pero como hemos señalado la ideología dominante, producto de la función principal del Lenguaje, es el soporte de toda manifestación política; una ideología que se constituye en dominante porque es generada y compartida tanto por las élites como por el pueblo, que asume el punto de vista moral que justifica a dicha ideología, tal y como recoge esta precisa observación de G. Luri: “al “negligente (el “nec legens”, el que no lee) cuando entra en el Museo del Prado y ve (..) a un anciano encorvado hincando sus dientes en el pecho de un niño, sólo se le ocurre un “¡Qué cruel!” y (..) es completamente sincero. El inculto peca de exceso de transparencia”¹⁴.

¹⁴ Gregorio LURI. “El deber moral de ser inteligente”. *El Subjetivo*. 23-3-2017 en: theobjective.com.

Lo obtuso o la fantasía originaria

En efecto, lo que resulta transparente es la inmoralidad y la crueldad inapelables que presenta en su cuadros Rubens. Un niño destruido, aniquilado por su propio padre, que además lo devora en ambos casos, explicitando una violencia elemental, oral, de extraordinaria rudeza pulsional. O un niño asesinado y cocinado por su propia madre, en el caso del *Banquete de Tereo*, de tal modo que los que dan la vida, los progenitores, son los que la destruyen, conducidos por una fuerza pulsional irreprimitible, que es la manifestación misma de lo real fuera ya de toda realidad moral imaginable o discursivizable. Pero, además, estas escenas, basadas en un mal radical, sin matices, se exhiben en un museo, para el

deleite, para el goce estético de los que las contemplan. ¿Cómo podemos pensar esta paradoja, sin dar la razón a Platón y a todos los que, en su misma línea moralizante, es decir política, han querido censurar y prohibir tales representaciones?

Lo primero es recordar que, como señaló Barthes, más allá de “lo obvio”, de lo superficial, en el texto artístico esta lo que él denominó “lo obtuso”, es decir lo que se comprende con lentitud o dificultad, pero que es la esencia misma de lo estético. Para encontrar ese contenido oculto, o más profundo, vamos a recurrir a Sigmund Freud y más en concreto a su famoso artículo de 1919 “Pegan a un niño”¹⁵ en el que describe de qué modo la fantasía de presenciar cómo le “pegan a un niño” es confesada con sorprendente frecuencia tanto por personas con enfermedad como sin enfermedad mental manifiesta y de qué modo al culminar la situación imaginada se impone al sujeto regularmente una satisfacción sexual de carácter onanista. Extraña fantasía que enlaza por tanto con un intenso placer, conexión que ya nos anuncia que quizá algo tiene que ver dicha fantasía con el goce estético, en el que se conjugan tanto lo bello como lo siniestro.

¹⁵ Sigmund FREUD. “Pegan a un niño (1919). *Obras Completas* Tomo III [2464-2480]. Editorial Biblioteca Nueva, 1981.

En esta escena fantaseada pregunta Freud ¿quién es el maltratado y quién es el maltratador? Sus pacientes suelen responder: “No sé... pegaban a un niño” y por tanto concluye Freud que “no puede decirse si el placer concomitante a la fantasía es sádico o masoquista”. Pero Freud acaba comprendiendo que la fantasía se despliega en dos fases, que él llama “inconsciente” y “consciente”, en las que varían los papeles de agresor y agredido. En la primera fase (la no consciente) el agresor es el padre y el agredido el propio sujeto; mientras que mediante una “transformación” en la fase siguiente (ya consciente) el agresor sería un sustituto del padre y el agredido es otro niño; pasando el sujeto que fantasea esta escena a ocupar el lugar del espectador de la misma, adquiriendo así la fantasía un carácter expresamente pictórico, teatral o cinematográfico.

Nos interesa ahora esta segunda fase, que como acabamos de señalar se parece al dispositivo escenográfico mediante el cual un espectador contempla una escena teatral, una película o, bien, por enlazar ya directamente con los textos pictóricos que estamos analizando, al sujeto que mira un cuadro de Rubens en el Museo del Prado, en el que Saturno es el

agresor y su hijo devorado el niño agredido. Evidentemente, lo que se contempla en estas escenas de los cuadros es una agresión brutal de un padre hacia su hijo, que lleva al límite de lo siniestro el tema de un adulto (padre) que pega a un niño (hijo), pero ese contenido narrativo, que implica al propio espectador o sujeto que mira (en tanto que ya previamente ha experimentado la fantasía freudiana en su propio proceso sádico-masoquista de construcción de su subjetividad) está metaforizado, no es obvio para el sujeto actual, adulto ya, que disfruta de estas pinturas.

Para situarnos correctamente frente a este problema tenemos que ir a Jacques Lacan, el cual en su Seminario *Las formaciones del inconsciente*¹⁶ afirma que ejemplificado en la frase “pegan a un niño” está el “prototipo del fantasma originario, primitivo o arcaico” ya que existe un enunciado subyacente, no dicho, no recordado; y ese enunciado metaforizado es (aunque Lacan no lo dice así) el de: *Yo, el sujeto que ahora miro el cuadro, es el que fantaseo ser agredido por mi padre, rememorando el momento en el que la Ley, es decir el componente esencial del Lenguaje, fue introducida en mi ser en el mundo.* En nuestra opinión lo que Freud y Lacan describen, aunque no lo expresen de este modo, es el proceso de configuración subjetiva, es decir el patrón universal que moldea la estructura en la que se fundamenta todo sujeto; una estructura subjetiva que podemos representar mediante un triángulo cuyos vértices son: Yo- función padre- función madre. La importancia de dicha estructura, en tanto que complejo de relaciones y conflictos, es que sirve como representación del contexto en el que prosigue la adquisición del Lenguaje humano, que comenzó ya en el útero materno¹⁷.

¹⁶ Jacques LACAN. “Las formaciones del inconsciente”. Seminario n° 5. Ed. Paidós, 1999.

De este modo, el “Edipo ampliado” se puede representar como una escena, o mejor dicho como una serie de escenas, y al mismo tiempo como una narración (una “novela familiar”). Lo que ahora nos interesa es la parte escenográfica del Edipo, puesto que estamos intentando analizar dos textos pictóricos, y en ese ámbito escénico el proceso de construcción del sujeto en el Lenguaje se puede representar mediante las cuatro fantasías originarias (*Urphantasien*) que describió Freud: escena primaria, de castración, de seducción y de la vida intrauterina; de tal modo que en estos dos cuadros de Rubens en realidad nos encontramos con un ejemplo de la Fantasía de Castración. Saturno va provisto de su guadaña y Tereo, con su

¹⁷ Luis MARTÍN ARIAS. “El origen de la música y su relación con lo óntico materno” *Trama & Fondo* n° 40. Las infinitas formas de la Diosa, 2016. En este artículo se describe con cierta extensión el modelo del “arco del Edipo ampliado” (pp. 32-33) al que ahora nos volvemos a referir.

espada (que figura expresamente en el cuadro asociada a su figura), le corta la lengua a la joven y bella Filomena (le impide hablar), mientras que Procne al mirar su hijo “ve en él un vivo retrato de Tereo”, subrayándose así la rivalidad entre la madre y el padre que es uno de los conflictos que, para el yo sumido en la angustia existencial, se despliegan inevitablemente en la estructura subjetiva que estamos describiendo.

La fantasía de castración tiene que ver por tanto con el problema del padre, pero como dice J.G. Requena, Freud “localiza al padre como prohibidor, no como destinador-donador de la promesa”, pero “sucede que el arco del Edipo es más amplio de lo que en Freud puede leerse. Su modelo completo (..) puede encontrarse en el modelo del relato maravilloso que reconstruye Propp”¹⁸. Tenemos por tanto que diferenciar entre Padre castrador [Freud] y Padre destinador [Propp] y estos cuadros nos hablan del primero, no del segundo. Esa fantasía o pesadilla del padre

castrador es angustiosa, pues supone revivir una violencia existencial para el sujeto que se está construyendo, que se percibe a sí mismo de nuevo como fragmentado, mutilado, o bien en serio peligro de serlo; pero desde luego es esta una vivencia que forma parte de una violencia real y necesaria para que el sujeto sea definitivamente atrapado en el interior del Lenguaje. No se interioriza la Ley sin dicha violencia, terrible, brutal, que Freud describe como “castración” y que esta fantasía representa, figurativiza y escenifica para el sujeto que la experimenta ahora desde la distancia simbolizante de la ficción artística.

De este modo, el goce estético que producen cuadros como los de Rubens remite al proceso de metaforización y desplazamiento que permite una fantasía fundante del sujeto, sádica y masoquista a la vez y que sólo puede afrontarse en el marco de la licencia poética; arrojando así lo real de su brutalidad manifiesta mediante el prestigio (o carisma estético, si se prefiere) que suscita la expresión artística, porque si en lo social sólo predominara la moral que conforma toda construcción política de la vida humana, el individuo estaría permanentemente atrapado en la alienación de vivir siempre engañado, al margen de sus dolorosas verdades esenciales, aquellas que le constituyen, más allá de su Yo narcisista, como sujeto a la Ley.

18 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: Seminario II “Psycho” (2012). En: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/psycho-y-la-psicosis-ii-norman/>

Volviendo a Platón: el sentido de lo poético

Insistimos en que, frente al rechazo, moral –es decir político– de lo poético, es preciso reclamar la especificidad no moralizante del ámbito estético; pues son los textos artísticos los que se atreven a decir la verdad subjetiva, y por tanto se adentran en el terreno de la ética (que no hay que confundir con la moral). Ahora bien, esta reivindicación ética de la verdad del arte entraña una serie de problemas filosóficos que podemos seguir rastreando en *La República* de Platón. Ya hemos señalado que Platón rechaza desde un punto de vista moral a lo poético (incluyendo en este rechazo, en primer lugar, a la pintura, pero también a la tragedia y la comedia; así como otras expresiones de lo mítico), y lo hace porque entiende que la poesía hace apología del mal, que es precisamente aquello que según el filósofo debe rechazarse en la construcción de una Polis justa. Es lo que debe excluirse en la elaboración ideológica de esa ciudad que pretende ser la mejor para vivir, ya que predominará en ella la felicidad y el bien común.

Insistiendo en este asunto, al final de su obra, Platón explica y amplía estas objeciones, mediante una última serie de diálogos que, protagonizados por Sócrates, cabría clasificar y agrupar en cuanto a su referencia a tres tipos de cuestiones que resumen todo lo que el arte tiene de incomprendible y extraño para una racionalidad política basada en el bien común y en lo meramente pragmático. Estas tres cuestiones son: el debate sobre apariencia y verdad (es decir sobre si la ficción poética es o no una mentira); la pregunta por la utilidad del arte y por último la reflexión sobre cómo es posible que la poesía, en vez de reivindicar lo justo, el autocontrol y la medida, se incline, por el contrario, por la exaltación de las bajas pasiones. Veamos cómo despliega Platón estas cuestiones por boca de Sócrates.

Lo primero que conviene subrayar es que Platón da tanta importancia a este asunto que con él concluye *La República* –con el Libro X¹⁹– afirmando Sócrates en el inicio de este Libro final que si “la ciudad que fundábamos es la mejor” es necesario por eso poner de nuevo la atención en “la poesía”, ya que las obras de “los autores y los demás poetas imitativos (...) parecen causar estragos en la

¹⁹ Todas las citas que haremos a partir de ahora a *La República* de Platón se refieren a este Libro X, por lo cual sólo aparecerá el epígrafe (en número romano) y la página correspondiente.

mente de cuantos las oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole" [I-368]. Y lo que hay que conocer, para que actúe como antídoto o contraveneno, es que estas obras están muy lejos de la verdad pues son meras apariencias. Para explicarlo Sócrates pone el ejemplo de las tres clases de camas: la cama única, es decir la cama en esencia, fabricada por Dios; las diversas camas que hacen los carpinteros que son objetos útiles y por último las camas que dibuja el pintor, que son meras apariencias; pues el pintor es "imitador de aquello de que los otros son artífices" y esto mismo, un imitador, "será también el autor de tragedias" ya que ambos sólo producen "un mero fantasma". Es la apariencia fantasmal de una cama lo que le permite al pintor "engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad" [II-372-373]. Por tanto "habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía (...) porque no componen más que apariencias, pero no realidades" [III-373].

Y surge entonces, en boca de Sócrates, una crítica, digamos elitista, del arte que luego se ha repetido hasta la saciedad, la de que la imitación es en realidad una cómoda rendición al gusto del vulgo por parte del pintor, el poeta y el autor de tragedias, pues todos ellos imitan "lo que parezca hermoso a la masa de los totalmente ignorantes", pero en realidad "el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita (..) los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores" [IV-378]. De este modo, para ganarse a las masas, el pintor, el trágico y el poeta emplean trucos vulgares, ya que "la pintura sombreada, la prestidigitación y otras muchas invenciones por el estilo son aplicadas y ponen por obra todos los recursos de la magia" [V-378]. Esa "magia" es un truco, una superstición, que Sócrates sitúa como opuesto al conocimiento racional, puesto que "la pintura y, en general, todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello, sin ningún fin sano ni verdadero (..) solo lo vil es engendrado por el arte imitativo", tanto el que corresponde a la visión (pintura) como al oído (poesía) [V-379]. Por eso, dicha magia embaucadora sólo puede ser combatida desde una racionalidad que cura del engaño, y que anuncia ya la impostada superioridad moral de un conocimiento "objetivo" sobre toda verdad subjetiva, como se deduce de la tajante enumeración de antídotos racionales y empíricos que hace Sócrates: "¿Y no se nos

muestran como los remedios más acomodados de ello [remedios frente al engaño de la magia poética] el medir, el contar y el pesar, de modo que no se nos imponga esa apariencia?" [V-378]. Explícita reivindicación del realismo más materialista en quien, paradójicamente, ha sido motejado tantas veces de idealista.

Ahora bien, partiendo de la denuncia que hace Platón de la imitación que producen la poesía y la pintura, creando meras apariencias, llegamos así a la segunda cuestión, la de la posible utilidad de lo estético. Y entonces Sócrates constata que las obras de los imitadores en realidad no sirven para nada útil ni práctico: "Sobre todo objeto hay tres artes distintas: la de utilizarlo, la de fabricarlo y la de imitarlo (...) ahora bien, la excelencia, hermosura y perfección de cada mueble o ser vivo o actividad, ¿no están en relación exclusivamente con el servicio para que nacieron o han sido hechos? (...) el imitador no sabrá ni podrá opinar debidamente acerca de las cosas que imita en el respecto de su conveniencia o inconveniencia" [IV-377]. Antes de nada, y en relación con el ejemplo que maneja Sócrates de las tres clases de cama, hay que señalar que Platón concibe al arte como "techné", incluso en un sentido aún más restringido de lo que lo hará luego Aristóteles²⁰; por eso menciona al carpintero o al médico como verdaderos autores, como creadores de obras de verdad; mientras que por el contrario "de la mayoría de las cosas no hemos de pedir cuenta a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos será médico o sólo imitador de la manera de hablar del médico (...) ¿Y cuál es la ciudad que te atribuye [le pregunta retóricamente a Homero] el haber sido un buen legislador en provecho de sus ciudadanos (...) ¿Y qué guerra se recuerda que, en los tiempos de Homero, haya sido felizmente conducida por su mando o su consejo", del mismo modo que no se conoce a los poetas por sus "inventos y adquisiciones ingeniosas para las artes o para alguna otra esfera de acción" [III-374].

²⁰ El arte puede ser considerado, asimismo, como una técnica, que desarrolla a lo sagrado en un plano pragmático. Recordemos en este sentido, tal y como ha señalado el filósofo Sánchez Ortíz de Urbina, que Aristóteles, en su "Acerca de la techné poietiké", utiliza la palabra "techné" para referirse tanto a la "técnica" como a lo que hoy conocemos como "arte". En: Luis MARTÍN ARIAS. *Contra-política. Manual de resistencia*, Castilla Ed.; p. 142.

Finalmente, esta falta de utilidad pragmática de lo mítico-poético tiene, como no podría ser de otro modo, una consecuencia moral, es decir política: "¿Se dice acaso que Homero haya llegado alguna vez, mientras vivió, a ser guía de educación para personas que le amasen por su trato y que trasmitiesen a la posteridad un sistema de vida homérico, a la mane-

ra de Pitágoras?" [III-375]. Y es que lo poético no ha sido "capaz de educar a los hombres y hacerlos mejores" porque "todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud" [IV-375], ofreciendo por tanto un sucedáneo, una apariencia de la virtud y no la virtud en sí; por eso Platón se reafirma en la exclusión o censura política de lo poético y en la aceptación por parte de la Polis solo de un mero sucedáneo del arte, un producto que sea moralmente admisible, puesto que ha sido previamente tamizado: "en lo relativo a la poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y, si se admiten también la musa placentera en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y (...) (el) razonamiento" [VII-384]. Hay, por tanto, un deseo por parte de Platón, de hacer una explícita "justificación por haberla desterrado [a la poesía] de nuestra ciudad", justificación que asimismo conduce al convencimiento de que se debe autorizar sólo una poesía que sea "no solo agradable, sino provechosa" [VIII-384]. Por eso, dado el peligro que conlleva activar en el vulgo, mediante el engaño mágico, las bajas pasiones, "fue justo no recibirle [al poeta] en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque [el poeta] aviva y nutre ese elemento del alma [el de las bajas pasiones] y, haciéndole fuerte, acaba con la razón (...) el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional (...) creando apariencias enteramente apartadas de la verdad" [VI-382]. Y es que el poeta imitativo se gana renombre entre la multitud fomentando en ella su "carácter irritable y multiforme, que es el que puede ser fácilmente imitado (...) pero todavía no hemos dicho lo más grave de la poesía. Su capacidad de insultar a los hombres de provecho" [VII-382].

Llegamos así a la tercera cuestión. La falta de verdad objetiva y de utilidad pragmática de lo poético hace que sea moralmente inútil, deleznable; pero es que además de no fomentar la educación en lo justo y en el bien, la poesía, la tragedia, la comedia y la pintura fomentan en el vulgo lo malo e inferior, las pasiones, pues hacen "llorar", "reír", "gemir a su gusto y de saciarse de todo ello, estando en su naturaleza desearlo, este [componente inferior del alma] es precisamente el que los poetas dejan satisfecho y gozoso" [VII-383]; de tal modo que exaltando lo trágico y lo cómico, fomentan "los placeres amorosos, la cólera y todas las demás concupiscencias" [VII-384]. Es este un componente negativo del alma, el

que exalta el mito, que precisamente explica la existencia de la peor de todas las posibles “politeias”, la tiranía, y el peor de todos los individuos, que es el que en ella habita, el tiránico; una posibilidad maligna, la de este individuo tiránico, que procede del alma que nace ya equivocada. Así, cuando al final de *La República*, Sócrates habla de la inmortalidad y la reencarnación de las almas, describe una escena en el Hades en la que un alma escoge, para nacer de nuevo, “la mayor tiranía; y por su necedad y avidez (..) el fatal destino de devorar a sus hijos y otras calamidades” [XVI-399]. Sorprendentemente reaparece aquí, justamente cuando está cerrando su obra Platón, el mito de Saturno devorando a sus hijos, que nos sitúa ya de lleno, otra vez, frente a los cuadros de Rubens.

Y es que lo que reprocha Platón a lo poético es, curiosamente, que nos enfrenta a “desgracias domésticas” [VII-383], señalando así en nuestra opinión cómo en los mitos se recogen las fantasías originarias que subyacen a la estructura edípica, y en este caso concreto la fantasía de castración, presente en ambos cuadros de Rubens, mientras que en el *Banquete de Tereo* se combinan, con dicha fantasía de castración, otras fantasías (de seducción de Tereo a Filomena y un esbozo de escena primaria en la destrucción y devoración del hijo mediante la colaboración entre las pasiones más salvajes del padre y de la madre). Reprocha Platón en el fondo que estas escenas exalten lo peor, pues “lo malo es todo lo que disuelve y destruye; y lo bueno, lo que preserva y aprovecha” [VIII-387] confundiendo así el discurso moral (que trata de establecer lo que es el bien y lo que es el mal para una sociedad determinada) con la ética, que es la expresión de esa fuerza que nos conduce al deseo de saber, de afrontar la verdad de lo real, por dolorosa que esta sea; por ejemplo la verdad de que vamos a morir y que por ser conscientes de nuestra propia extinción somos seres pulsionales, es decir, violentos y conflictivamente sexuados. Precisamente, la ética de lo estético consiste en confrontarnos con esas verdades subjetivas, para así poder articular de algún modo esas pesadillas de lo real que reverberan en el Lenguaje que nos hace humanos; articulación estética, mediante lo simbólico del arte, que si articula es porque une (ya que simbólico procede del verbo “simballein”, reunir); frente a su opuesto, lo diabólico (que viene del verbo “diaballein”, separar, desunir), una esquizia que se produce allí donde lo real queda desconectado por completo de toda función no ideológica del Lenguaje.

Porque de eso se trata, de un problema en torno al Lenguaje. Hay en Platón una fractura ontológica, en la que lo suprasensible (la Idea, la esencia), que ocupa el “primer puesto” de la verdad (idealismo), se distancia de lo sensible, los seres concretos, que ocupan el “segundo puesto” de la verdad (realismo); de tal modo que la pintura poética estaría en lo más alejado, en “el tercer puesto a partir de la verdad” [III-374]. Por eso “la verdad no la alcanzan” aquellos que se dejan llevar por la pintura y “solo juzgan por los colores y las formas”, pues “el poeta no sabe más que imitar, pero valiéndose de nombres y alocuciones, aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía” pero este no es sino el “gran hechizo” que “hace la apariencia, el imitador”, el cual “no entiende nada del ser, sino de lo aparente” [IV-376].

Acertadamente coloca Platón la forma de la expresión (la musicalidad, los colores) del lado de “nombres y alocuciones”, pues de eso se trata, de Lenguaje en todas sus funciones y potencialidades metafóricas. El problema es que contrapone Platón el amor al saber (en tanto que conocimiento epistemológico de las cosas que ocupan el segundo puesto, pero sobre todo en tanto que saber ideal de las esencias) como lo propio de la filosofía, frente a los engaños de lo estético, pues “es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía” [VIII-385]; una discordia que, por cierto, aún perdura²¹.

²¹ Peter Sloterdijk ha sido y es atacado por ser un filósofo “poético” o demasiado literario. Así, Axel HONNETH publicó en *Die Zeit* el 24 de septiembre de 2009 el artículo «Fatal profundidad de pensamiento desde Karlsruhe. Sobre los últimos escritos de Peter Sloterdijk», en el que describía las ideas insensatas “de un filósofo poético con una capacidad extraña, mágica, de encantar a sus adeptos mediante una insinuante retórica que en el fondo enmascaraba una fábrica de sofisticadas adulaciones”. Citado en: *El derribo de la academia. Un filósofo ante la posdemocracia impositiva* de Carla CARMONA (2015).

Pero lo paradójico es que ese saber filosófico, que intenta reunir al “primer” y “segundo puesto” de la verdad, pero realizando dicha operación denegando lo real pulsional, conduce siempre a la impostura política, a la exaltación unidimensional de la realidad más falaz; conduciendo al filósofo a Siracusa, esa trampa mortal en la que acabará atrapado el propio Platón en su intento por transformar la tiranía en monarquía filosófica que rige una Polis ideal de la que está excluida la función poética del Lenguaje. Platón sólo atiende a un saber puro de la Idea y las esencias (idealismo) o bien a un saber empírico, geométrico y positivo, medible, contable y que se pesa (realismo); inaugurando así una escisión en el conocimiento que luego ampliará Aris-

tóteles (estableciendo la división entre Física y Metafísica) y que en nuestra opinión debe ser revisada a partir de una reivindicación del papel esencial del Lenguaje en la configuración de la realidad y de las conflictivas relaciones de esta con lo real²².

Consideramos por tanto a la realidad como construida a partir de hechos de Lenguaje, que pueden ser o bien «discursos ideológicos» [que por tanto se inscriben en el ámbito de la moral] o bien «textos poéticos» [inscritos, por el contrario, en un ámbito extramoral]. El texto artístico, paradójicamente a través de la mimesis, la ficción y la representación, conecta la realidad con algo de lo real, pues lo poético dice la verdad subjetiva, universal y constante, plena de crueldad y goce, que conlleva la fundación de un sujeto (evitando que su naturaleza pulsional quede así diabólicamente desunida del Lenguaje que nos hace humanos, con la consiguiente proliferación de la pulsión, como exterioridad insoportable, inasumible e inhumana). Y es para poder decir la verdad sin aniquilar en lo real al sujeto, por lo que el arte representa, mediante la ficción, fantasías originarias [*Urphantasien*], como la de castración. En conclusión el texto poético, en un sentido homérico, que es el que rechaza Platón, nos confronta con la verdad, suministrando un saber manejable pero no moral, que nos coloca frente a los dramas que jalonan la construcción de la subjetividad y la inscripción de un cuerpo real en la dimensión simbólica del lenguaje.

²² Partiendo de la Teoría del Texto de J.G. Requena que ha permitido reelaborar en el ámbito de la reflexión sobre el Lenguaje la contraposición dialéctica de la realidad con lo real, proponemos un "materialismo lingüístico" que deje atrás, primero, al historicismo (el "materialismo histórico"; fundamento de la constante intromisión ideológica y política en el campo de la experiencia estética) y después al "materialismo filosófico" pues la subordinación de la filosofía a la política conduce siempre al despropósito de Siracusa, como verificamos desde Platón a Gustavo Bueno, pasando por Hegel o Heidegger. Desde nuestro punto de vista, el Lenguaje es la "materia" que, dadas su cualidades ontológicas, permite trascender la escisión entre idealismo y realismo.