

# CHAPTER ONE (I)

## TOWARDS A MYTHCRITICISM OF EMOTIONS

JOSÉ MANUEL LOSADA

Since time immemorial, human beings have attributed emotional and affective properties to the material world. The different uses of the four elements bring this to light. Air or fire usually represent constant forms and effects. This is not the case with water (fresh / salt, cold / hot, clear / muddy water...); and still less with earth, in its infinite potentialities (chemical composition, orographic accidents...). The limitless appearances that the stones can adopt undoubtedly explain the faculties attributed by humankind throughout history. Let us take a look at the lapis lazuli: symbol of power for the Egyptians, medicine to treat melancholy for the Greeks, aphrodisiac for the Romans, liberation of intuition and conscious for the Hindus.

Adding to these emotive-affective properties that popular wisdom attributes to particular stones, are the legendary ones—for example, those properties resulting from historical accidents. Think of the curse on the precious jewellery stones. The famous legend set around the Black Orlov, a diamond that supposedly featured as one of the eyes in the statue of the Hindu god of creation in the temple of Pondicherry (India); its theft caused the curse on the thief and its future owners. Thus, this “Eye of Brahma” travelled to Russia, France, and the United States, causing numerous fatal victims (the suicides—real or presumed—of Princess Leonila Viktorovna-Barjatinsky, of J. W. Paris, and of Princess Nadežda Vygin-Orlov), until Charles F. Wilson, its owner in the mid-twentieth century, decided to cut it into three to exorcise the evil...

At the risk of falling into simplicity of identifying myths, legends and superstitions, I wish to tackle the study of myth and emotions from an apparently material perspective; emotions and affections that convey them are like level gauges that indicate our vital values. The relationship between myth and emotion is extremely strong and tense: it illustrates our personal identity and our social belonging.

### 1. Necessity and risks of an emotional study

Virgil recounts how Eurydice died from the bite of a “monstrous hydra” (“*immanem [...] hydrum*”) or water-serpent (*Georgics*, IV, 458; 2008, p. 380). Afflicted and seeking consolation in song, Orpheus entered the

Underworld through the caverns of Cape Tenarus, searching for his beloved Eurydice. Virgil, and with him Ovid (*Metamorphoses*, x, 10: “*serpentis dente recepto*”; 1994, p. 171), relates an incident that appears to contradict rational logic: it seems unreasonable to go beyond death to search for someone. Yet emotional logic readily accepts the Orphic katabasis. In fact, there is nothing more natural than wanting the return of one’s beloved, and undertaking any means—even an irrational one—to make it happen.

Orpheus’s sorrow was such that the pitted “chorus of Dryads [...] flooded the mountains with tears of compassion” (*Georgics*, iv, 460), and similar compassion seized the “souls with no blood”, Tantalus and the Eumenides (*Metamorphoses*, x, 40-46). Like all these characters, the reader also feels compassion for Orpheus. Emotion has a cathartic dimension: the reader and audience become emotionally involved in the plot and experience the character’s emotions and passions. What emerges from this suffering (*commoveo*) is a greater understanding of oneself. The functioning of this emotional logic allows other mythical stories to reach hidden dimensions of the human mystery. In this case, for example, something reveals—in an undoubtedly confusing way—that physical death (one’s own or that of a loved one) is never a satisfactory explanation of the person, that the person is more than just his or her life or death. This is why the character feels compelled to transgress, beyond rational logic, the limits of human condition, desire and common scenario in the mythical story.

Any study of Mythcriticism remains incomplete if it does not at some point tackle emotional logic. This component of myth is no less important than narrative, historical or structural aspects. At some stage of the mythocritical analysis there should be space for our psychology and its manifestations. In fact, literature and arts are an extension, through substitution or transposition, of our psychological perception: a metaphorical or metonymic perception of the world.

In this psychological assessment of the world one has to include the biological aspect: we are also body, bones, viscera, organs and skin that react to sensorial and intellectual stimuli; this is why we are compelled to exteriorize, through external senses, our most intimate reactions. Perception, reaction and expression are combined.

What is being discussed here is whether there is a relationship between emotions and myth. This reflection is not a simple one, mainly because any analysis thereof runs the risk of focusing on the emotive aspects of the story or the mythical scene in question, leaving to the benefit of inventory the relationship between actual myth and the human affective dimension.

In fact, since the beginning of literary criticism, emotion has been studied in its manifestations both through the character’s reactions to the development of the story and through the emotions of the recipient, reader or

spectator. Thus, in his *Poetics*, Aristotle defined tragedy as the “imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself [...] with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions” (Aristotle, *Poetics*, vi, 1449 b 24-8). I have deliberately reduced the sentence in order to emphasize the last words that are the object of our study. The translation that I use literally says “the catharsis of such emotions” (“τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν”). The interpretations of the noun at issue (“παθημάτων”) have been countless. According to Bonitz’s *Index Aristotelicus*, the Greek philosopher refers to the movement or change produced by the patient (the one that endures compassion and fear). Other editions have translated the term as “disruptions”, “affections”, “feeling”, and also, obviously, “emotions” (Butcher, Hardy and Sousa editions). I will indistinctly refer here to “emotions” and “affections”, a word that García Yebra restricts to the “effects produced by the soul for such causes, and [...] *affections*, painful and harmful states of mind” (p. 386). For our study, which unlike Aristotle’s, is not limited to tragedy, I will include the pleasant impressions derived from positive situations: mythical stories embrace all kind of feelings, positive as well as negative.

In order to focus this study from a mythocritical point of view, I will refer to a paradigmatic example of the emotional narrative: *Iphigenia in Tauris* (c. 414 b.C.) by Euripides. During the Trojan War, Iphigenia (victim offered by her father Agamemnon) had been transported through the airs by will of Artemis to Tauris, in Scythia (on the southern coast of the Crimean peninsula). Obeying the orders of Apollo’s oracle, Orestes goes to the coasts of Tauris with his friend Pylades to carry off the statue of Artemis and bring it back to his homeland. Unfortunately for him, he is made prisoner and handed over as a sacrificial victim to the temple of the Goddess (as was the custom with any foreigners landing on the coast). We have reached the climax of the tragedy: the sister—who now serves as Artemis’ priestess—has to sacrifice her brother. The spectator feels, at that moment, compassion and fear, the two affections mentioned by Aristotle. While Iphigenia prepares the sacrifice, she orders Pylades to return to Mycenae to deliver the news of Orestes’ sacrifice. In so doing, she coincidentally reveals her identity to her brother Orestes, who hears the order and immediately comes forward. After casting aside her disbelief, Iphigenia confesses the emotion that seizes her:

O dearest, for you are my dearest, none other, I have you, Orestes, far from our country of Argos, my darling [...] I left you still a baby, young in the arms of your nurse, young in the house. O my soul, you have been more fortunate than words can say. I have come upon things that are beyond wonder, far from speech [...] O my friends, I have found an extraordinary joy; I am afraid that he will fly from my hands into the air. O Cyclopean hearths; o my

country, dear Mycenae, I thank you for his life, for his nourishment, because you brought up this light of the house, my brother.

*ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,  
ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον χθονὸς ἀπὸ πατρίδος  
Ἀργόθεν, ὦ φίλος.*

[...]

*τόδ' ἔτι βρέφος  
ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφοῦ  
νεαρὸν ἐν δόμοις.  
ὦ κρεῖσσον ἢ λόγιοισιν εὐτυχοῦσά μου  
ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων  
πέρα καὶ λόγου πρόσω τὰδ' ἐπέβα.*

[...]

*ἄτοπον ἄδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι:  
δέδοικα δ' ἐκ χειρῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα  
ἀμπτάμενος φύγη:  
ἰὼ Κυκλωπὶς ἐστία: ἰὼ πατρίς,  
Μυκίνα φίλα,  
χάριν ἔχω ζῶας, χάριν ἔχω τροφᾶς,  
ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοις  
ἐξεθρέψω φάος  
(v. 828-849; 1913 ed.).*

The anagnorisis triggers multiple feelings: immense joy, satisfaction at being reunited, speechlessness, childhood memories, refusal of any understanding, gratitude to the homeland... Facial expressions and arm gestures undoubtedly accompany the eruption of joy in this scene. Meanwhile, the enjoyable feeling contrasts with a painful one due to the dramatic situation: Iphigenia has to sacrifice her own brother, a mission all the crueller as they have only just found each other again. The heroine's pity and fear are conveyed to the spectators. The consequent crisis of feelings expressed by the characters (a combination of joy over the encounter and sorrow over the sacrifice) disappear thanks to the final dénouement (brother and sister flee together to their homeland).

However, this kind of analysis—reduced to the emotions triggered in characters and spectators by a dramatic situation—, even when undoubtedly useful, is not truly mythocritical: when confined to the psychology of characters, the myth disappears. It is unfortunately a common mistake to confuse the study of emotion in the mythical story with the study of emotion as a consequence of the myth: in the Opera *Ariadne auf Naxos*, by R. Strauss, the emotion that invades the composer during the encounter between Bacchus and Ariadne has no connection with the myth of Ariadne. It is a structural emotion, dependent on a story, not a mythical emotion, arising from the myth.

To this end, it is useful to recall Cassirer's approach:

Myth cannot be described as bare emotion because it is the expression of emotion. The *expression* of a feeling is not the feeling itself—it is emotion turned into an image (1946, p. 43).

The philosopher clearly distinguishes the fact (emotion) from its manifestation. Against this misguided study of myths as emotions or emotions as myths, Mythcriticism should indicate where myth is, and where emotion is<sup>1</sup>. Without being lured by the emotions expressed in the rhetoric of the text, one has to answer the question: is there a relationship between emotions and myth? The aim of the following pages is to explore the relationship that exists between myth and emotional logic, one of the most insightful keys to understand our contemporary society.

## 2. Bio-psychology and theory of emotions

Emotion can be defined as an impression (of senses, ideas, imaginations or memories) of diverse nature (intense, transient, pleasant, unpleasant) that provokes immediate effects (somatic commotions and mood agitations) and that manifests itself in different ways (gestures, attitudes or other forms of expression). I am aware that this definition, although general and traditional, is not universally accepted, especially when an entire discipline (bio-psychology) focuses on explaining how emotions are produced and what their meaning is. I will hereafter provide—not without first confessing an eventful journey through the varied material of *Wikipedia*, corrected when needed, and begging the indulgence of the specialised reader—a synthesis of the most representative milestones in the study of emotions, direct or indirect origin of contemporary theories.

1. Darwin (1809-1882): the expressions of emotion develop from behaviour: if they are beneficial, they will increase, otherwise they will decrease.

2. James-Lange: as opposed to popular opinion—perception leads to an emotion and this in turn provokes a physiological reaction—, William James (1842-1910) and Carl Lange (1834-1900) argue that emotions are the result of physiological responses of the autonomic nervous system (muscular tension, tearing, cardio-respiratory acceleration) to experiences and stimuli.

---

<sup>1</sup> Strictly speaking, the reduction of Cassirer according to which myth “constitutes the *expression* of an emotion”, is not entirely acceptable as it would mean identifying it with a “symbolical form” (title of a major study by the philosopher on myths: *Philosophie der symbolischen Formen*, 1953). Clearly, the distinction is double: the mythical event produces the emotional effect that adopts a determined expression.

3. Cannon-Bard: according to Walter Cannon (1871-1945) and his disciple Phillip Bard (1898-1977), the feeling of the emotion in the brain and the expression of the emotion in the autonomic and somatic nervous systems are the result, in a simultaneous and independent way, of the stimulating effects of external stimuli.

4. James Papez (1883-1958): before an external stimulus, emotions and physiological reactions occur simultaneously, but they mutually feed one another and help the brain to understand the stimulus.

5. Stanley Schachter (1922-1997) and Jerome E. Singer (1934-2010) bring back the theory of the feedback of physical activation (W. James' theory) as an indicator of something significant. The cognitive evaluation of the situation classifies the physical activation and determines the emotion. The procedure would be the following: Stimulus → Activation → Cognition → Feeling.

6. Magda B. Arnold (1903-2002): before any stimulus, the brain firstly assesses its meaning and subsequently guides the tendency towards action; the tendency to turn towards desirable situations and to turn away from undesirable situations reflects the conscious feelings.

7. Robert Bolesław Zajonc (1923-2008): emotional relationship precedes cognition and is independent from it; therefore, the emotional processing can occur in the absence of conscious knowledge.

*Auctores disputant...* At the beginning, I stated that perception, reaction and expression are very closely connected. An in-depth study on the elements that these theories add to the emotional process as well as on the order and succession of its phases would also be worthwhile. From this discordant symphony, we can at least gather three common points to all emotion:

- a) Existence and perception of a previous event.
- b) Intense, transient and interconnected psychosomatic manifestations.
- c) Distinction, with attraction or rejection, between the pleasant and unpleasant.

But emotion on its own is not enough; it is not a “prêt-à-porter” product that we can simply dispose of. Instead, it closely interacts with a plethora of intimate arrangements of emotional life: feelings (subjective representations of emotional life that designate changes of sensitivity, emotion and passion), sensations (phenomena related to somatic and hedonist perception), moods (diffused conditions of longer duration and less intense than the emotions), passions (particularly intense affective dispositions characterized by persistence), impulses (psychic representations of an excitement originating from inside the body, unlike instincts that are limited to pure biology), affections (instinctive reactions in our relationship with others)

and an endless number of bio-psychological states: desires, inclinations, tendencies...<sup>2</sup>.

Affections are particularly relevant here as they create values that direct the choices of the individual, appoint him to specific groups according to the concept of belonging and manifest the latter's relationship with the exterior through a corporal rhetoric. Emotions and affections therefore represent the responses of individuals towards the intimations of the world. They both seriously condition his motivations: they grant him energy and conduct his intimate and social behaviour.

I think this minimum basis is enough to tackle, at least temporarily, the relationship between the emotional world and myths. I will approach this relationship in two phases. The first phase will deal with the relationship between emotions and the two mythical periods *per se*: the origin and the end of the individual (there are no myths without cosmogony and eschatology). The second phase will focus on the relationship between emotions and two literary categories that are often confused with myth and which are however essentially different: the uncanny and the fantastic.

### 3. Myth and emotions of the individual in society

The example of *Iphigenia in Tauris* has shown us the power of the sense of belonging: the young woman, exiled in Chersonesus Taurica, only sees her life as a desire to return to her homeland and loved ones: "Bring me to Argos, my brother, before I die" ("*Κόμισαί μ' ἐς Ἄργος, ᾧ σὸνναίμε, πρὶν θανεῖν*", v. 774; 1999, p. 283), she begs Orestes even before she recognizes him. Any individual maintains a number of ties with the others, whether in wide circles (community, city, region, nation) or narrow (blood ties, family, friendships). This social dimension takes up different forms (language, culture, religion) that provide the individual with a sense of belonging, with serious implications for his existence. The awareness of belonging to a group implies connections of different nature (genetic, instinctive, collective and civilizing) that, extended in time, form a psychological identity. So much so, that without them, the individual runs the risk of losing a crucial part of his identity. This is precisely where the link between emotions and the individual in society lies.

Two prior appraisals must be done now:

a) All social dimension includes its countervailing opposite: the asocial conception, antisocial approach and the repudiation experienced by certain individuals in relation to their family, race, language, culture and religion.

---

2 On these notions, see Korichi, ed., 2000; Goddard, dir., 2006; and particularly the small volume *Qu'est-ce qu'une émotion?* by J Deonna and Teroni, 2008.

b) Religion accounts for our origins and destinies; it grants us a strong awareness of being a people. The Egyptians or Greeks, for example, integrated their people according to their political, economic or social choice, but also according to their beliefs, which they adopted by conviction, tradition, blood links or even through imposition (*cuius regio, eius religio*).

### 3.1. *The absolute origin*

The social dimension of the individual is inseparable from its origin: everyone carries along parental genes throughout life and, in a vague but not less real way, the memory of former places and times: not without reason the flashbacks of childhood memories, even unconscious, trigger the deepest emotions. But these reminiscences belong to the origin of a relative time: the passing of days, months and years. There are others that connect with the origin of absolute time, those that tie each individual with his birth or even with his species (human, angelical, demoniacal, divine). We are thus dealing with anthropogony, angelogony, demonogony, theogony... and, generally speaking, cosmogony. One should not forget that according to the proposal of Cultural Mythcriticism, all myth refers to an absolute cosmogony, either individual or universal (of one or of all).

This is precisely where the link between the social dimension of the individual resides, his emotions and the myth: in the passage from his relative origin to his absolute origin. This is why the stories that reinforce, from an emotional point of view, the belonging of the individual to species, race or religion (i.e. belonging to an original group in the absolute sense) are likely to acquire a mythical dimension.

Two texts will help deepen our reflection: an ancient poem and a contemporary novel.

1. A significant part of *Works and Days* (VIII century b.C.) by Hesiod revolves around the origin of man and evil in the world. The story of Prometheus and Pandora is followed by the story of the human races that preceded us. The poet tells his brother Perses that at the beginning the Immortals created a “golden race of mortal men” that “lived like gods, without sorrow of heart, remote and free from toil and grief: miserable age rested not on them; but with legs and arms never failing they made merry with feasting beyond the reach of all evils”. Then followed another race “of silver and less noble by far [...] A child was brought up at his good mother’s side a hundred years, an utter simpleton, playing childishly in his own home. But when they were full grown and were come to the full measure of their prime, they lived only a little time and that in sorrow because of their foolishness”. Then came a “third generation of mortal men, a brazen race [...] they ate no bread, but were hard of heart like adamant, fearful men”. A

fourth race followed, “nobler and more righteous, a god-like race of hero-men who are called demi-gods”. After them, comes the human race:

For now truly is a race of iron, and men never rest from labor and sorrow by day, and from perishing by night; and the gods shall lay sore trouble upon them. But, notwithstanding, even these shall have some good mingled with their evils.

*νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον· οὐδέ ποτ' ἤμαρ  
παύονται καμάτου καὶ οἰζύος, οὐδέ τι νύκτωρ  
φθειρόμενοι. χαλεπὰς δὲ θεοὶ δώσουσι μερίμνας·  
ἀλλ' ἔμπης καὶ τοῖσι μεμείζεται ἐσθλὰ κακοῖσιν  
(v. 176-179; 1914 ed.).*

After disappearing from the earth, the metallic races followed different fates: the men of the golden race became minor divinities, (“δαίμονες”, v. 122), those of the silver race became blessed spirits (“μάκαρες θνητοῖς”, v. 141), the brazen race “passed to the dank house of chill Hades, and left no name” (“βῆσαν ἐς εὐράνευτα δόμον κρυεροῦ Αἴδαο / νώννημοι”, v. 153-154). As for the heroes, some died at Thebes, others at Troy, while others were taken to the “islands of the blessed” (“ἐν μακάρων νήσοισι”, v. 171).

A detailed analysis of the text will show us the relationship between this architecture of the cycle of ages (closer to the construction of storeys in a building than to a chronological succession of races) and the model of a timeless hierarchy inherent in Indo-European religious thought: the first floor of Hesiod’s construction defines the level of sovereignty with which the king fulfils his legal and religious activity; the second, the level of the military role where the brutal violence of the warrior imposes his power; the third, the level of fecundity, where the farmer is in charge of providing the food necessary for life (Vernant, 2007, 1, p. 274-276). To put it more formally, we are dealing with the multiform divine triad (e.g. Jupiter, Mars, Quirinus), extensively studied by Dumézil in his system of three functions: sovereignty, military strength and work (1995, p. 1273-1373). Kings, heroes and workers: the “stratified” men according to their origin. The origin—which until recently has been the main dividing rule of western society—implies an undisputable mythical significance: it ties us with our most intimate principle, with our own life. There exists a mythical ontology of the origins.

In this respect, *Works and Days* reveals an interesting bio-emotional progression of the different races: the purer they are, the freer they are of any cares. The golden race lives “without sorrow of heart, remote and free from toil and grief”; throughout most of their lives, the silver race grew up in negligence, enjoying maternal peace, before a brief moment of “sorrow because of their foolishness”; the brazen race, dedicated to war and pride,

have no need to feed themselves (“they ate no bread”); and as for the heroes, “they live untouched by sorrow” (at least the inhabitants of the blessed islands: nothing is said about those who die in Thebes and Troy). A very different picture is drawn for our race, those who “never rest from labor and sorrow by day, and from perishing by night; and the gods shall lay sore trouble upon them. But, notwithstanding, even these shall have some good mingled with their evils”. Unlike the immortal gods, the metallic races and the heroes, men, endowed with hearts of flesh, feel and suffer, experience emotions. It would be superficial not to see in these readings a first link between the typology of emotions and the typology of absolute origins. More specifically, this link allows us to establish a first mythical ontology of the human race based on biology, that is, blood, family, tribe or, as Hesiod says, race.

2. Let us move on to the contemporary text that I mentioned above. I have chosen different examples of a novel that is apparently not related to myth: *The Magic Mountain* (1924) by Thomas Mann, the story of young Hans Castorp in a Swiss sanatorium. One night, after dinner, under the light of a small lantern, Professor Settembrini circulates a paper that reads:

But bear in mind the mountain's mad with spells tonight  
 And should a will-o'-the-wisp decide your way to light.  
 Beware—its lead may prove deceptive.

*“Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll,  
 Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,  
 So müßt Ihr's so genau nicht nehmen”*  
 (v; 1981 ed., p. 456).

The Professor's words spark off an “uproar” among the diners. It is not by chance that the event takes place on the eve of Mardi Gras, and that the chapter is entitled “Walpurgis Night”. In this context of religious and pagan beliefs, everyone reacts sardonically to the allusion of the “will-o'-the-wisp”, a natural phenomenon that popular tradition identifies with the soul of the deceased. There is in this sarcasm a sort of disaffection among the diners, who relate to a religion but who mock their spurious beliefs.

One could refer to other examples, such as Naphta's argumentation on the fight between God and Satan, or on his comparison between Christianity and Communism, both in the chapter “The City of God and Evil Deliverance”. Settembrini is sceptical and does not identify with Christian religion, on the contrary, he reacts with astounded and inquisitive questions that suggest his denial: “I have to admit that I am shocked”. I will conclude with a passage that clearly illustrates how two traditions are confronted depending on the whether they are approached from the Jewish religion or the Christian religion, in the childhood memories of Naphta:

He knew that Christian butchers were obliged first to stun beasts with the blow of a club or an axe before they killed them, that this requirement was intended to prevent animals from being cruelly tortured; whereas his father, although much wiser and more delicate than those louts—and with eyes like stars, which not one of them had—proceeded according to the Law and administered the lethal cut while the creature was still fully conscious and then let it bleed until it buckled and fell dead. Leib was a mere boy, but he saw that the methods of those clumsy *goyim*, though excusably charitable, were also profane, that they did not honor sacred things the same way his father's solemn pitilessness did; and so for him the idea of piety became bound up with cruelty, just as the sight and smell of spurting blood was bound in his mind with the idea of what is holy and spiritual.

The text, taken from the chapter entitled “*Operationes Spirituales*”, recalls the emotions of a child who, despite his young age, “sees beyond mere appearances and penetrates the essence of things”. His knowledge (“he knew that butchers...”) engages him even more with the inherited religion: the respect his father shows towards the ritual prescriptions inspire him disaffection towards “those clumsy *goyim*”. The use of the Hebrew term, synonymous with “non-Jewish” (*Genesis* x, 5), is significant: it deals with the description of the genealogy of peoples according to territories, languages, lineage and nations. We are still dealing with the grouping of biological nature (as in *Works and Days*, by Hesiod), and also entering the cultural and religious sphere. Not only are the butchers “clumsy” but they are also profaners of the sacred, a term which, here, symptomatically expresses a ritual way of treating blood according to a religion (“the sight and smell of spurting blood was bound in his mind with the idea of what is holy and spiritual”). Here, we can find a connection between the material principle and the spiritual principle, the biological and the cultural, basis of the ethnic and religious identity of the young man: the memories of his origins trigger affection for the ritual practices of his father and the disaffection towards other practices.

As in the case of Hesiod, the reading of this text from *The Magic Mountain* suggests a second link between the typology of emotional forms and the typology of absolute origins. More specifically, this link allows us to establish a second mythical ontology of mankind based on culture, i.e. tradition, language, religion.

In this way, both sides—blood and culture, race and religion—can be compared with two chains, each one with its corresponding links that tie us, consciously and unconsciously, to an origin and explain our identity and, to a large extent, manifest our emotions. Thus, emotions are strongly linked to an anthropogony. Our origin—our provenance or that of fictional characters—has emotional and affective derivatives: it is not mere passivity, but active component, genetic and notional condensation of a world in

which we feel closely identified and bound or, inversely, from which we wish to differ and dissociate ourselves. The belonging, far from being a social classification, acquires mythical echoes: it tells us about our most remote origins, our possible existence in the world.

### 3.2. *The absolute fate*

Another element that is intimately related to the eruption of emotions according to mythical stories: fate. As in the case of the origin, one has to remember that Cultural Mythcriticism favours the absolute fate over the relative fate: the results of the more or less trivial circumstances that occur in the character's lives do not matter as much as the extreme to which the extraordinary circumstances in their lives lead. As we have seen above, emotions are closely related to eschatology.

We will examine five texts: Euripides' text, a contemporary rewriting of an ancient myth (the love of Helen and Paris); a text on a modern myth (Don Juan), and two adaptations, one cinematographic and the other theatrical, of a mythified character (Jesus Christ).

1. *Iphigenia in Tauris*. We had left this tragedy with the emotion caused by the anagnorisis between brother and sister. We now understand better the extent of this emotion (intense and transient psychosomatic manifestations considered pleasant in an unpleasant situation) and of this affection (the remembrance of the homeland).

I argued that this emotional and affective encounter, examined from a narratological point of view, typical of structuralism, was irrelevant from the point of view of Mythcriticism: in theory, any anagnorisis triggers emotions and reveals affects; even more if it is linked with the incident of the tale, as Aristotle suggests (1452 a 31 *sq.*). Let us consider the anagnorisis of King Lear in Shakespeare's tragedy: thanks to his blindness, symbol of spirituality, he discovers with bitterness the evil nature of his oldest daughters, Goneril and Regan, to whom he had given his inheritance and, with joy, the gentle nature of his youngest daughter, Cordelia, whom he had disinherited. Similarly, the rapid disclosure of the identity of Dorante to Silvia in *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) by Marivaux, and the late revelation of identity of his beloved in the last scene of the third act: both experience emotions and affections that unleash the possibility of a hitherto impossible love. Literature is replete with resources of physical or spiritual recognition between characters. But this is not the task of Mythcriticism.

Its task, however, is to examine the mythical relevance of theatrical recognitions as in Euripides' tragedy. In my view, this relevance resides in fate. In fact, compared to other types of anagnorisis—the result of pure chance or other factors proper to the plot—the case of *Iphigenia in Tauris*, which does not lack incident (the anagnorisis results from a message being read aloud),

the sibling's encounter is the result of fate. Everything in the Atreus family is driven by fate: the fratricide of Atreus and Thyestes, the sacrifice of Iphigenia by Agamemnon and her move to Tauris by Artemis, the killing of Agamemnon by Clytemnestra and Ægisthus, the matricide and madness of Orestes... It is precisely this unfortunate fate of the family that reunites—in the same place and same temple (the actual peninsula of Crimea) and at considerable distance from the homeland—the siblings for opposite ends: one is the priestess and the other the victim. The scene does not interest us here because it works beautifully from a structural point of view, but because it is imbued with emotional pathos, thanks to a supernatural incident: fate. There underlies the relationship, intimate but operational, between myth and emotion: this fraternal encounter is an authentic mythical and emotional anagnorisis.

2. By way of contrast, let us take a contemporary example of an ancient myth. In *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, by Giraudoux (1935), Andromache confides her fears to Helen that her love for Paris is distant, that they are only an “official couple” (“*un couple officiel*”, II, 8; p. 132), and encourages her to love Paris passionately (then the Trojan war would make sense). Helen confirms her apprehensions: she prefers not to love him either jealously or tenderly. Andromache, afraid that the heroine may not return to Greece, suggests: “Have pity, Helen. It is the only help the world needs” (“*Versez-y la pitié, Hélène. C'est la seule aide dont ait besoin le monde*”, II, 8; p. 134). Only the authentic love of Paris, the result of Helen's compassion for the Trojans, can make the war more meaningful or, even, not take place: “No one, not even destiny, approaches passion with a light heart...” (“*Personne, même pas le destin, ne s'attaque d'un cœur léger à la passion...*”, II, 134; p. 132). The scene is highly emotional. The spectator observes the gestures of the protagonists: the smile of one, the frown of the other. In a play of such an indisputable political and social importance—when the great powers are getting ready for another global war—, Giraudoux combines myth with a series of emotions and affections. The tragedy recounts, time and again, the unbearable: the Trojan War will inevitably take place. Against the social institution that appoints her to Sparta, the protagonist is destined to the hero of Troy. As we know, during the famous trial between Athena, Hera and Aphrodite, Paris had designated the latter as the most beautiful woman; in turn, the Cytherea promised to help him abduct Helen, who then changed her name: from Helen of Sparta to Helen of Troy. Once again, we are facing a supernatural phenomenon. Fate has inexorably united the two lovers. This explains why the opposite affections of Helen and Andromache in Giraudoux' play are of mythical order: the love Helen feels for Paris cannot confine itself to reasons of free will (love jealously, as Andromache suggests); it is, by definition, an automatic love: Helen confesses to gravitate round Paris like a “star in his constellation”

(“*une étoile dans sa constellation*”), she is magnetized by him (“*aimantée par lui*”, *Ibid.*). Andromache rightly suspected that the love of the couple was “official”: the attraction between Helen and Paris is not the result of an intense love, but of inescapable fate. As in *Iphigenia in Tauris*, and above considerations on the dramatic structure of love, Mythcriticism reveals that this love is not only human, but distinctly mythical.

3. Modern myths also include a mythical motivation of emotions and affections. In *Man and Superman* (1903), by Bernard Shaw, the deceased Mr. Whitefield had designated in his will the person who was to take care of his daughter Ann. Ramsdem, a respectable old man, assumes he is the one appointed to this gratifying mission. When John Tanner appears with a copy of the will, there follows a heated debate:

TANNER: [...] Ann got it this morning.

RAMSDEM: When you say Ann, you mean, I presume, Miss Whitefield.

TANNER: I mean our Ann, your Ann, Tavy’s Ann, and now, Heaven help me, my Ann!

OCTAVIUS [rising, very pale]: What do you mean?

TANNER: Mean! [He holds up the will]. Do you know who is appointed Ann’s guardian by this will?

RAMSDEM [coolly]: I believe I am.

TANNER: You! You and I, man. I! I!! I!!! Both of us! [He flings the will down on the writing table]  
(I; ed. Laurence, p. 48).

The astonishment of Ramsden and Octavius is evident: John Tanner is a man of revolutionary ideas. Even the spectator is amazed: he knows that John Tanner is... the new version of Don Juan Tenorio! Obviously, the idea of the deceased is grotesque: imagine the Comendador entrusting the guardianship of his daughter to the seducer. The emotional outcry of the elderly Ramsden, suggested in the rhetoric of the text, exceeds, here again, all explanation limited to the structural paradox: it arises from the forces of destiny. John Tanner is marked by his mythical self: seducer par excellence, he is bound to seduce. Meanwhile, women cannot remain indifferent to his power of attraction: Ann accepts him as his tutor... A modern myth does not imply its independence from fate: the *fatum* of the ancients persists in the mythical manifestations of all times. In this case, the Don Juan-like constitution is based on the emotions and affections that he experiences and provokes. One could argue that Don Juan is the emotional and affectional myth par excellence: he is destined to love.

4. I will now turn to a cinematographic adaptation of the New Testament: the film *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973). Based on the homonymous musical by Andrew Lloyd Webber and Tim Rice, it tells the story of Jesus just before he enters Jerusalem until his crucifixion. The story be-

gins with the arrival of the actor in a bus. Jesus Christ wears a simple white tunic while he spreads his arms; the notes of the main melody are playing. The scenes continue; the one with Judas condensates the great drama: who is Jesus? The apostle sees in Jesus the prophet of the poor and needy, not the Son of God and Saviour of the world. Hence his ruthless criticism towards his travel companions: if they continue idealizing and praising Jesus, they will convert him in a threat for the Roman Empire—in other words, they will lead him to his death. Everyone turns a deaf ear to his warnings and yearns to go to Jerusalem with Jesus to crown him King... The rest of the story, mainly faithful to the Gospel, is universally known. When Jesus is about to be crucified, he accepts a derisive vision of Judas: the apostle asks him whether he has chosen this ending, if agony is part of the divine plan. Jesus does not respond and, after entrusting his spirit to God, dies slowly on the cross. The film concludes with an instrumental act: the apostles, Mary and Judas lament the death of Jesus while reflecting on the impact he has had on their lives.

The film was controversial for its time: it presented the actors as hippies, the passion of Christ from the point of view of the treacherous apostle and a Jesus more human than divine. This director's determination (the contradiction between the humanity and divinity of Jesus) is a source of conflicting emotions and disparate affections that experience and convey the characters: hope and joy transmitted through songs and dance are followed by sadness expressed through profound silences, especially at the end of the film, when at the sound of the mournful music everyone gets on the bus with a frustrated gesture. On his side, the spectator—while struggling with contrasting states of mind—cannot contain his emotions and commiserates with Jesus' friends. This compassion increases thanks to the symmetry between this scene and the introductory scene when everyone gets out of the bus, full of joy and ready for the show...

The example of Jewison's film and the example of the evangelical Jesus are not, however, compatible with the other examples studied above.

The film shows the confrontation between the Jesus who is mythified by the eleven apostles and demythified by Judas; consequently, the latter does not interpret the cross as the result of a mythical destiny, but as the Nazarene's insistence on his prophetic nature (that Judas considers fraudulent) and the insistence of his naïve apostles on bringing him to Jerusalem to pronounce him king.

In the Gospel, Jesus is not driven by destiny; instead, he freely bears death to redeem humanity:

“Now is my soul troubled. And what shall I say? ‘Father, save me from this hour’ But for this purpose I have come to this hour. Father, glorify your name”. Then a voice came from Heaven: “I have glorified it, and I will glo-

rify it again". The crowd that stood there and heard it said that it had thundered. Others said, "An angel has spoken to him". Jesus answered, "This voice has come for your sake, not mine. Now is the judgment of this world; now will the ruler of this world be cast out. And I, when I am lifted up from the earth, will draw all people to myself" (*John*, 12, 27-32).

The determination in Jesus' words—the acceptance of his proclaimed death—strongly contrasts with the classical texts where fate cruelly threatens the tragic characters: there is an unprecedented freedom where the Christian mystery lies: in the tension between human freedom and God's will. For Mythcriticism applied to the New Testament, the evangelical Jesus is not a character destined to death: no supernatural authority drives him necessarily to the bloody dénouement. The death that hovers over him, the scapegoat of the Jewish people and of the new people of God (like a lamb that is lead to the slaughter, *Isaiah*, 53, 7) is not the result of a blind fate, but of an assumed paternal will; and the same applies to the emotions that he provokes, resulting from the compassion before his freedom to die.

5. Now that the character has been introduced, we can quickly mention *L'Évangile selon Pilate* (2000), by Éric-Emmanuel Schmitt. Two novels in one: the story of the life of Jesus in the first person and the story of his conviction through the voice of Pilate. I will only bring up Judas' farewell in the Last Supper, when he is about to betray Jesus (2000, p. 64). There is undoubtedly human emotion provoked by the narrative structure, as in all farewells. Above all, though, there is a mythical farewell: Judas is convinced that Jesus is the son of God and that he will rise from the dead. Alongside this emotion is another, piercing emotion, as Judas knows that on the third day, when Jesus has risen from the dead, he will no longer be there... The apostle is faced with the death of his friend, his God, and his own; it is not a simple farewell: it is a farewell of eschatological magnitude. This Judas experiences an emotion born of his love and his awareness of being destined to betrayal and suicide.

#### **4. The emotional uncanny and fantastic**

Even the uncanny and the fantastic are sources of emotions and affections, but they have to be distinctly differentiated from myth.

By entering the world of the fantastic, the character distrusts his usual reality, even doubting his own identity. What simply seemed an illusion ends up gaining concreteness, weight, volume and becomes life. The character feels compelled to cross the boundaries of his existence, to penetrate a universe without the obstacles and rules of life (cf. Milner, 1982, p. 139). But going beyond the limits has its risks: the character—together with the reader—experiences an overwhelming fear: this is where the association between the fantastic and the uncanny lies.

The uncanny (*das Unheimliche*) has a typically adjectival dimension, not substantial. When facing it, the subject suffers a terrifying trance, experiencing a cruel, acute and extremely distressing emotion that eliminates the sanctuary of his conscious: the world becomes uncertain.

Not all the uncanny and fantastic is mythical, but myth can, occasionally, present an uncanny and fantastic character, the same way as the uncanny and fantastic can, in some circumstances, reach mythical dimensions. The boundary between the strange and unfamiliar (typical of the uncanny), the optical illusion (typical of the fantastic), the marvellous plastic (typical of fantasy), the empirical marvellous (typical of science fiction<sup>3</sup>) and the transcendent marvellous (typical of the personal mythical or the cosmic mythical), do not always appear with total precision. The author has the right to move his characters between different fictional worlds simultaneously (the worlds of the “real”, the uncanny, the fantastic, the fantasy, the personal myth, the cosmic myth), but this narrative technique does not exempt the mythcritic from distinguishing them with extreme precision.

I will now approach two cases: a fantastic short-story by Hoffmann and a dreamlike film by Cocteau.

1. The origins of the robot date back to ancient times: already in his *Automaton* (s. 1 a.C.), the engineer Heron of Alexandria describes machines that produce amazing effects in the temples thanks to mechanical instruments: automatic opening of doors, statues that pour wine... Many centuries before, in Egypt, the statue of the god Osiris released fire from his eyes. *The Sandman* (*Der Sandmann*, 1817), by E.T.A. Hoffmann, tells the sudden love affair of Nathanael with Olimpia, the daughter of professor Spalanzani, despite his commitment to Klara. With the help of a telescope bought from Coppola, a lens and barometers salesman, he observes her from a window of his house. He is disconcerted by the fixed gaze of the young woman who does not get perturbed by anything. When invited to the party where Spalanzani introduces his daughter in society, Nathanael dances with Olimpia, amazed by her peculiar “rhythmic rigor”. As the evening progresses, he is horrified to find out that there are only two candles left

---

3 I do not consider appropriate to include here a study on emotions and science fiction. I will however retain four arguments of series and films. 1. In a scene of *The Matrix Revolutions* (Lilly Wachowski and Lana Wachowski, 2003), Neo is surprised to hear talk about love on a computer program. 2. In the episode *Be Right Back* (2013, 2<sup>nd</sup> season of the series *Black Mirror*, created by Charlie Brooker), Martha disregards the love of the android that replaces her deceased husband because he is only capable of pretending emotions but lacks emotional intelligence. 3. In the film *Her* (Spike Jonze, 2014), Theodore falls in love with “Samantha”, the “character” of a computer system extremely intuitive and perceptive. The series *Humans* (created by Sam Vincent and Jonathan Brackley, 2015) explores the emotional impact of blurring the line between humans and machines.

in the empty room. The music and dances have ended. Desperate before the forthcoming separation, he kisses the young woman who has... frozen lips! The professor approaches him with steps that sound hollow, "and his figure, around which floating shadows were playing, took on a frightening and ghostly aspect" ("*und seine Figur, von flackernden Schlagschatten umspielt, hatte ein grauliches gespenstisches Ansehen*", ed. Steinecke & Allroggen, p 40). With these words, doubts begin to dissipate from the reader around the relationship between Spalanzani and the other world. The afterlife world had irrupted at the beginning of the story, when Nathanael recalled the panic caused, as a child, by the unreal visits of the sandman in his bedroom, and by a mysterious Coppelius who used to visit his father. Now, victim of excitement and stupefaction, Nathanael disregards the strangeness that Spalanzani inspires him and declares his love to Olimpia, who limits herself to answer repeatedly: "Ah - Ah!" Nathanael, unmoved by the stupefaction that everyone shows towards the young woman, repeatedly visits his beloved. His friend Siegmund blames his love, "this stone face [...] strangely rigid and soulless"; the warning is unequivocal: "This Olimpia seems strangely disturbing" ("*Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden*", p. 42; the use of the adjective "*unheimlich*" is crucial). However, Nathanael does not change his mind, but rather he despises the prosaism of his friend and praises the "poetic soul" of his beloved; thereupon he turns up unexpectedly at Spalanzani's house with a ring to ask for his daughter's hand. He is then faced with a macabre scene: the professor, fallen on the ground, begs him to chase the barometer salesman, Coppelius, who has just hit him and escaped with the dead body of Olimpia, leaving him only with her eyes, that Spalanzani throws on the chest of Nathanael. The young man suddenly falls into a state of madness.

Although late, the protagonist discovers the identity between Coppelius, murderer of his father, and Coppola, the barometer and lens salesman: the fantastic is based on the optical illusion that captures the young man—remember the scene of voyeurism with the telescope—. The scene of the fight between Spalanzani and Coppola shows interesting symmetries with a dream of young Nathanael at the beginning of the story, in which his father begged the sinister Coppelius: "Master, master! Leave my small Nathanael's eyes! Leave him his eyes!". A year later, the father died during one of his experiments in the company of Coppelius...

Throughout the story, Nathanael experiences conflicting emotions. Apart from those which are detached from the structure of the fictional plot—the love for Olimpia—, the other emotions result from the contact with the uncanny: firstly, his fear before the sandman and the diabolic Coppelius—the attribute is not metaphorical—; then, his spasms as he encounters the lens salesman Coppola, or even professor Spalanzani or the beautiful Olimpia;

only his loving stupefaction prevents him from revealing the truth. The huge contrasting emotions he experiences—symbolized by the difference between ardent love and the corporal coldness of Olimpia—gives an account of the disparity between the reality of the world and the world of his imagination, driving him first to madness and, finally, to suicide, before the sarcastic gaze of Coppélius.

2. A film by Cocteau also represents fantastic situations where the protagonist—like Nathanael in his dream of the satanic Coppélius—is prisoner of illusions and panic. *Le Sang d'un poète* (1930) includes a series of scenes closely related to vision of the fantastic and the uncanny, two genres that always trigger intense emotions. I will only outline episodes 1 and 2, undoubtedly the most useful for our reflection. While the enormous factory chimney starts to collapse, one listens to the title of the first episode: “The wounded hand, the scars of the poet”. 11<sup>th</sup> May 1745: the poet (Enrique Rivero) discovers, astonished, that the female face he is drawing has left her lips printed on the palm of his hand. He kisses them, horrified. He falls asleep. The second episode is entitled “Do walls have ears?”. A female statue without arms suddenly comes alive “after an age-old sleep” and invites the poet to “enter the mirror and wander”. It is a challenge to prove that mirrors can be crossed, something the poet had written with disbelief (“*Tu as écrit qu'on entrerait dans les glaces, et tu n'y croyais pas. [...] Essai*”). The protagonist throws himself against the mirror, submerges in the water and flows out in the “hotel of the dramatic absurdities”. It consists of a hotel corridor where he painstakingly moves forward so as not to lose balance. Gripped by curiosity, he looks through the keyholes of different doors and discovers unusual scenes: the repeated execution of a Mexican (he falls, gets up, falls...), the mysteries of China (shadows and smoke of an opium pipe are reflected on the ceiling), “the flying lessons” (given to a girl by a governess with a whiplash), “*le rendez-vous d'hermaphrodites*” (an alternatively masculine and feminine character desperately lying on a sofa). Afterwards, a gun is handed to the poet and lists (“mode of use”) the steps he has to follow to shoot himself with a bullet in the head; the poet obeys the instructions, blood gushes out and a laurel crown covers his forehead. The poet immediately comes to his senses, rejects his adventure and laboriously returns to the hotel corridor, emerges from the water and reappears through the mirror while a voice exclaims: (“*Les miroirs feraient mieux de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images*”), a sentence particularly appreciated by the poet (1989, p. 193). Visibly angry, he takes a mace and smashes the statue of the woman to pieces. Again, the voice-over: “By breaking statues, one runs the risk of becoming one” (“*À casser les statues, on risque d'en devenir une soi-même*”). In the immediate scene, which takes place in a contemporary city, the poet appears transformed into

a statue. After the episodes 3 and 4 (“The battle of the snowballs” and “The desecration of the Host” respectively), while one can hear the word “End”, the chimney completely collapses: everything has occurred in the twinkling of an eye, in a dream.

In his book of confidences, anecdotes and reflections on ordinary life, Cocteau writes:

*The Blood of a Poet* is a descent into oneself, a way of using the mechanism of the dream without sleeping, a crooked candle, often mysteriously blown out, carried about in the night of the human body. There the actions link as they please, under so feeble a control that one could not ascribe it to the mind.

*“Le Sang d’un poète” n’est qu’une descente en soi-même, une manière d’employer le mécanisme du rêve sans dormir, une bougie maladroite, souvent éteinte par quelque souffle, promenée dans la nuit du corps humain. Les actes s’y enchaînent comme ils le veulent, sous un contrôle si faible qu’on ne saurait l’attribuer à l’esprit* (1947, p. 63).

The scene of the immersion is unquestionable: the protagonist immerses himself in the mirror’s water, his most intimate being, his world of poet. The oneiric technique (“the mechanism of the dream without sleeping”), by means of reversal and unbalanced situations, allows to enter the poetic vision and image in conditions of truthfulness that up to now seemed impossible. The poet sustains and demonstrates that it is possible to access the other world. At the statue’s request, he dives into the water of the mirror, enters the far-off worlds (Mexico, China), the flying childhood world, the sexually ambiguous world... worlds that are a reflection and introspection of the poet confronted with the most disturbing, with death.

We are undoubtedly before a katabasis: via a clever combination of plot, voice and special effects, the protagonist enters a world not regulated by the rules of our natural world, but by a plastic nature (similar to the one in the story of *Tom Thumb*).

Are we dealing with a mythical katabasis? In *Le Sang d’un poète* there certainly seem to concur common elements of mythical stories, one of the most complex of these being the contact between the two worlds, one natural and the other extraordinary. Unlike *Don Quixote*, where the reader strictly witnesses a representation of adventures that occur in the imagination of the character, in Cocteau’s film, due—to a large extent—to the cinematographic format combined with the voice and special effects (particularly those related to optic illusion, that allow to classify it with the genre of the “fantastic”), the spectator has the impression of submerging himself with the protagonist in a world as extraordinary as real within the diegesis. However, two reasons advise us not to consider the film a mythical story.

- Firstly, unlike other mythical katabasis<sup>4</sup>, in *Le Sang d'un poète* the biophysical heterogeneity is only apparent and symbolic. The resort to the two moments of the collapsing of the chimney as beacons of the story is aimed to symbolise that the intradiegetic story is an oneiric journey with elements of reality.
- Secondly, there is no *supernatural* and personal transcendence in the film (a divine, angelic, diabolic or other spirit that symbolizes it), not even a cosmic transcendence (impersonal instance with which the human being can merge or disappear).

Strictly speaking, there is not “another transcendent” world, everything happens in this one, and in the protagonist’s dream, the idea Cocteau has of the poet. In this case, the world of the fantastic and of fantasy adjoin the mythical world without coexisting.

In turn, the scenes of voyeurism introduce the unfamiliar element. Each time the poet peers through the keyhole, he is filled with stupor: he sees the images that no one believed. The confusion takes hold of the conscious of the poet and of the spectator: they both feel overwhelmed with emotion as they contemplate the possibility of the impossible; the unreal world becomes real and vice versa: the real world, left behind on the other side of the mirror, loses consistency. Anxiety takes shape. It is the experience of the uncanny.

But the series of visions that the poet experiences in “the hotel of dramatic absurdities” prove to be a lure: the shooting in the head shows the poet that it is impossible to transfer them in the real life. He therefore rejects them and returns, disenchanted, to his room, determined to destroy the statue. This is why “the mirrors should reflect a little more before sending back the images” (“*Les miroirs feraient mieux de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images*”). Let us understand the double syntactic ambiguity. On the one hand, the word play on the double meaning in the first half of the sentence: a single signifier (the verb “*réfléchir*”) has two meanings (“reflect”, “think”); on the other hand, the word play on the double meaning in the second half: a single signifier (the noun “*images*”) has two meanings (the image of the poet reflected by the mirror before the immersion, the images of the journey during the immersion). The sentence, expression of a useless wish, contains an unquestionable bitterness. When the oneiric-fantastic vision concludes, the poet commits suicide, the statue dies with him, together with a globe and a lyre: the film is the first part of Cocteau’s “Orphic trilogy”. Dream and reality are put on the same level.

---

4 Ulysses navigating the waters and arriving “at the limits of the deep ocean”—Homer, *Odyssey*, xi—, Orpheus descending into Hades in search of Eurydice—Ovid, *Metamorphosis* x—, or, even, in another film by Cocteau—*Orphée*, 1960—.

The unfolding of the film shows that “poetry is the opposite of dream, of disorder”, that poetry is real, that the rebellious reality of mystery exists (Cocteau, 1989, p. 468). From an optical reflection, this speculation on illusion and reality, on the truth of the imaginary world, does not leave one indifferent. The access to another world, on which reality admits no doubts, is disturbing. Not only myth is frightening.

## 5. Conclusions

It has seemed convenient to me to establish clear distinctions. On one side, the parallelism between what I have named the “absolute origin” and the “absolute destiny” is striking. The reason is purely mythical, not fictional: while origin aims at cosmogony, fate aims at eschatology. Both contain—with the emotions and affections they trigger—an etiologic code that reflects back to the founding myth in an always absolute code.

On the other hand, the psychological shock of strange situations and optical illusions spontaneously releases emotions and affections, but myth-criticism should not be deceived, it should distinguish both the uncanny and the fantastic of the world of mythical transcendence. There is now a promising field of research on the relationships between biopsychology, the uncanny, the fantastic, fantasy and myth.

The examples analysed above illustrate how the structure of myths favours situations that are particularly defined by intense impressions and feelings. My emphasis here has been to distinguish an emotion caused by textual structure, from another emotion caused by mythical structure: myth has an eminently emotional and affective character, in the characters as well as in the consumers of literary and artistic productions, result of the transgression of the limits of our condition.

I have only identified focal points between myth, emotions and affections. Much still needs to be done: it is necessary to connect our psychological experiences with the psychosomatic rhetoric of myths. Culture Mythcriticism has to include the description and analysis of the paths where the rhetoric of individual and social psychology intersects with the cultural practice of myths. Mythological studies have to indicate the recourse to emotional logic and the consequences of the empathic connection in mythical stories (cathartic dimension): they have to bring to light the parallelism between the “emotional origin” and the “emotional destiny”, between cosmogonic eschatological dimensions of the human being.

## Works Cited

### *Primary Sources*

- Aristotle. *Ars Poetica*. R. Kassel, ed. Oxford: Clarendon Press, 1966. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- . *Poética*. Valentín García Yebra, ed. y trad. Madrid: Gredos, 1974.
- Cocteau, Jean. *Le Sang d'un poète*, 1930, prod. Vicomte Charles de Noailles.
- . *Journal. 1942-1945*. Paris: Gallimard, 1989.
- . *La Difficulté d'être*. Paris: Paul Morihien, 1947.
- Euripides. *Tragedies*, in *Euripidis Fabulae*. Gilbert Murray, ed. Oxford: Clarendon Press, 1913, vol. 2. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- Giraudoux, Jean. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Grasset, 1991.
- Hesiod. *Works and days*, in *The Homeric Hymns and Homerica*, Hugh G. Evelyn-White, ed. Cambridge, MA: Harvard University Press & London, William Heinemann Ltd., 1914. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- . *Obras y fragmentos*. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, ed. y trad. Madrid: Gredos, 1978.
- Hoffmann, E.T.A. *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, Harmut Steinecke & Gerhard Allroggen, ed. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, vol. 3.
- Mann, Thomas. *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981.
- . *The Magic Mountain. A Novel*, trans. into English by John Edwin Woods. New York: Vintage International, 1996 (reprint, New York-London-Toronto: A. A. Knopf, 2005).
- Ovid. *Metamorphosis*. Antonio Ruiz de Elvira, ed. y trad. Madrid: C.S.I.C., 1994, 3 vols.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. *L'Évangile selon Pilate*. Paris: Albin Michel, 2000.
- Shaw, Bernard. *Man and Superman*. Dan H. Laurence, ed. London: Penguin, 1957.
- Virgil. *Bucolics, Aeneid, and Georgics*. J. B. Greenough ed. Boston: Ginn & Co. 1900. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.

*Criticism*

- Cassirer, Ernst. *The Myth of State*. New Haven & London: Yale University Press, 1946. (1<sup>st</sup> published in English).
- Deonna Julien, A. et Fabrice Teroni. *Qu'est-ce qu'une émotion?* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.
- Dumézil, Georges. *Mythe et Épopée* I. II. III. Joël H. Grisward, pref. Paris: Gallimard, "Quarto", 1995.
- Goddard Jean-Christophe, dir. *La Pulsion*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.
- Korichi, Mériam, ed. *Les Passions*. Paris: Flammarion, 2000.
- Milner, Max. *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- Vernant, Jean-Pierre. *Œuvres*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, 2 vols.

## CHAPTER ONE (II)

# HACIA UNA MITOCRÍTICA DE LAS EMOCIONES (SPANISH VERSION)

JOSÉ MANUEL LOSADA

Desde tiempos inmemoriales, el hombre y la mujer han atribuido propiedades emocionales y afectivas al mundo material. Las diversas aplicaciones de los cuatro elementos lo ponen de manifiesto. El aire o el fuego, por lo general, suelen presentar forma y efectos constantes. No así el agua (dulce / salada, fría / caliente, limpia / turbia...); menos aún la tierra, cuyas virtualidades son incontables (composición química, accidentes orográficos...). Las infinitas apariencias que pueden adoptar las piedras explican, sin duda, las facultades atribuidas por los hombres a lo largo de la historia. Fijémonos en el lapislázuli: símbolo del poder para los egipcios, medicina de la melancolía para los griegos, afrodisíaco para los romanos, y liberador de la intuición y la conciencia para los hindúes.

A estas propiedades emotivo-afectivas que la sabiduría popular atribuye a determinadas piedras, se añaden las legendarias, por ejemplo, las resultantes de casualidades históricas. Pensemos en las piedras preciosas de la joyería maldita. Es célebre la leyenda cuajada en torno al Orlov Negro, un diamante que figuraba como uno de los ojos de la estatua del dios hindú de la creación en el templo de Pondicherry (India); su robo acarrió la maldición sobre el ladrón y sus futuros poseedores. Así, este “ojo de Brahma” recorrió Rusia, Francia y Estados Unidos, dejando numerosas víctimas mortales (los suicidios—reales o supuestos—de la princesa Leonila Viktorovna-Bariatinsky, de J. W. Paris y de la princesa Nadia Vygin-Orlov), hasta el punto que Charles F. Wilson, su propietario a mediados del siglo xx, lo mandó cortar en tres trozos para conjurar el maleficio...

Aun a riesgo de caer en la simpleza de identificar mitos, leyendas y supersticiones, he querido atacar el estudio de los mitos y las emociones desde una perspectiva aparentemente material; las emociones y los afectos que las vehiculan son como agujas de nivel que indican nuestros valores vitales. La relación entre mito y emoción es tremendamente fuerte y tensa: escenifica nuestra identidad personal y nuestra pertenencia social.

## 1. Necesidad y riesgos del estudio emocional

Cuenta Virgilio que Eurídice murió víctima de la mordedura de un “monstruoso hidro” (“*immanem [...] hydrum*”) o serpiente de agua (*Geórgicas*, IV, 458; 2008, p. 380). Afligido y buscando consuelo en el canto, Orfeo bajó al Ténaro y entró en los Infiernos en busca de su amada. Virgilio, y con él Ovidio (*Metamorfosis*, x, 10: “*serpentis dente recepto*”; 1994, p. 171), relata un hecho que la lógica racional contradice: no es razonable ir a buscar a alguien más allá de la muerte. Pero la lógica emocional acepta sin discusiones la catábasis órfica. Nada más natural que desear el regreso de la amada y poner cualquier medio, incluso irracional, para conseguirlo.

El lamento de Orfeo fue tal que, compadecido, “el coro de las Dríades [...] llenó con su clamor las cimas de los montes” (*Geórgicas*, IV, 460), y semejante compasión se apoderó de “las almas sin sangre”, Tántalo y las Euménides (*Metamorfosis*, x, 40-46). Junto con todos estos personajes, el lector siente lástima por Orfeo. La emoción incluye una dimensión catártica: el lector o el espectador se involucran en la trama, experimentan las pasiones y las emociones del personaje. De este sufrimiento con el otro (*commoveo*) surge una mayor comprensión de sí mismo. El funcionamiento de esta lógica emocional permite que los relatos míticos accedan a dimensiones ocultas del misterio humano. En este caso, por ejemplo, algo desvela—sin duda de manera confusa—que la muerte física (la propia o la de un ser querido) nunca es una explicación plenamente satisfactoria de la persona, que la persona es algo más que su vida y su muerte; por eso el personaje se siente impelido a trasgredir, más allá de la lógica racional, los límites de la condición humana, deseo y situación común a todo relato mítico.

Cualquier estudio de mitocrítica resulta incompleto si no aborda en alguna ocasión la lógica emocional. Este componente del mito no es menos importante que los aspectos narrativos, históricos o estructurales. En algún momento del análisis mitocrítico debe haber hueco para nuestra psicología y sus manifestaciones. De hecho, la literatura y las artes son una extensión, a través de la sustitución o la traslación, de nuestra percepción psicológica: una percepción metafórica o metonímica del mundo.

En esta apreciación psicológica del mundo se incluye el aspecto biológico: también somos cuerpo, huesos, vísceras, órganos y piel que reaccionan a los estímulos sensoriales e intelectuales; por este motivo nos vemos compelidos a exteriorizar, a través de los sentidos externos, nuestras reacciones más íntimas. Percepción, reacción y expresión están unidas.

Lo que aquí se discute es si existe una relación entre emotividad y mito. No faltan dificultades a esta reflexión, principalmente porque cualquier análisis al respecto corre el peligro de centrarse en los aspectos emotivos del relato o de la escena mítica en cuestión y dejar a beneficio de inventario la relación entre el mito propiamente dicho y la dimensión afectiva humana.

En efecto, desde los comienzos de la crítica literaria, la emoción ha sido estudiada en sus manifestaciones, tanto a través de las reacciones de los personajes a los acontecimientos del relato como a través de las emociones del destinatario, lector o espectador. Así, en su *Poética*, Aristóteles define la tragedia como una “imitación de una acción esforzada y completa [...], y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (vi, 49b24-28; 1974, p. 144). He reducido a propósito la sentencia para enfatizar las últimas palabras, objeto de nuestro estudio. La traducción que utilizo—la insustituible de García Yebra—dice literalmente la “catarsis de tales pasiones” (“τῆν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν”). Las interpretaciones del sustantivo en cuestión (“παθημάτων”) han sido innumerables. Según el *Index Aristotelicus* de Bonitz, el Estagirita se refiere al movimiento o cambio producidos en el paciente (el que padece la compasión y el temor). Otras ediciones traducen el término por “perturbaciones”, “afecciones”, “impresiones”, y también, por supuesto, “emociones” (ediciones de Butcher, Hardy, de Sousa). Aquí me referiré indistintamente a “emociones” y “afecciones”, palabra esta última que García Yebra limita a los “efectos producidos en el alma por tales causas, y [...] afecciones, estados de ánimo dolorosos y nocivos” (p. 386). Para nuestro estudio, que no se reduce, como el de Aristóteles, a la tragedia, incluyo las impresiones agradables derivadas de situaciones positivas: los relatos míticos engloban todo tipo de sentimientos, tanto positivos como negativos.

Con objeto de centrar este estudio desde un punto de vista mitocrítico, acudo a un ejemplo paradigmático de relato emotivo: *Ifigenia entre los Tauros* (c. 414 a.C.) de Eurípides. Durante la Guerra de Troya, Ifigenia (víctima ofrecida por su padre Agamenón) había sido transportada a través de los aires, por voluntad de Artemisa, a Táuride, en Escitia (en la costa meridional de la península de Crimea). Cumpliendo órdenes del oráculo de Apolo, Orestes llega en compañía de su amigo Pílates a las costas de Táuride para sustraer y llevar a su patria la imagen de Artemisa. Para su desgracia, es hecho prisionero y entregado como víctima sacrificial para el templo de la diosa (pues es costumbre que así se proceda con todos los extranjeros que arriban a la costa). Aquí tenemos el nudo de la tragedia: la hermana—que ahora ejerce las funciones de sacerdotisa de Artemisa—debe sacrificar al hermano. El espectador siente, en este instante, compasión y temor, las dos afecciones mentadas por Aristóteles. Mientras Ifigenia hace los preparativos del sacrificio, encarga a Pílates que regrese a Micenas para dar noticia del sacrificio del prisionero. Declara así, de modo casual, su identidad a su hermano Orestes, que escucha el encargo y, de inmediato, se da a conocer. Tras desechar su incredulidad, Ifigenia confiesa la emoción que la embarga:

¡Ay, queridísimo hermano, pues eres lo que más quiero, y nada más! ¡Por fin te he recuperado, Orestes, por fin has venido desde muy lejos, de nuestra tierna patria, de Argos! ¡Ay, querido mío! [...] Entonces, siendo todavía un bebé, te dejé, un pequeñín en brazos de la nodriza, un pequeñín en palacio. ¡Oh, alma que has alcanzado una dicha inenarrable! ¿Qué podría decir? Más allá de cualquier maravilla y lejos de toda explicación ha resultado este encuentro. [...] Un insólito placer de mí ha hecho presa, amigas mías. Temo que de mis brazos al éter volando escape. ¡Ay, hogar ciclópeo! ¡Ay, patria! ¡Micenas querida! ¡Gracias te doy por su vida! ¡Gracias te doy por su crianza! ¡Porque a mi hermano, a esta sangre de mi sangre, criaste, luz de la casa! (1999, vol. II, p. 286).

*ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,  
ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον χθονὸς ἀπὸ πατρίδος  
Ἀργόθεν, ὦ φίλος.*

[...]

*τόδ' ἔτι βρέφος  
ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφῶ  
νεαρὸν ἐν δόμοις.  
ὦ κρεῖσσον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου  
ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων  
πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἐπέβα.*

[...]

*ἄτοπον ἄδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλοι:  
δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα  
ἀμπτάμενος φύγη:  
ἰὼ Κυκλωπὶς ἔστια: ἰὼ πατρίς,  
Μυκῆνα φίλα,  
χάριν ἔχω ζῶας, χάριν ἔχω τροφᾶς,  
ὄτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοις  
ἐξεθρέψω φάος*  
(v. 828-849; 1913 ed.).

La anagnórisis provoca múltiples sensaciones: alegría inmensa, satisfacción por el reencuentro, incapacidad de palabra, recuerdo de la infancia, rechazo de toda comprensión, agradecimiento a la patria... A esta explosión de júbilo la acompañan en escena, sin duda, los gestos de la cara y los brazos. Paralelamente, la emoción placentera contrasta con la dolorosa debido a la coyuntura dramática: Ifigenia debe sacrificar a su propio hermano, cometido más cruel cuanto apenas acaban de reconocerse. La piedad y el temor de la heroína se transmiten a los espectadores. La crisis resultante de sentimientos encontrados (la combinación de alegría por el encuentro y tristeza por el sacrificio) desaparece gracias al desenlace final (los hermanos huyen juntos rumbo a su patria).

No obstante, este tipo de análisis—limitado a las emociones provocadas en los personajes y los espectadores por una situación de elevado dramatis-

mo—, aun cuando sea indudablemente útil desde una perspectiva literaria, no es de orden mitocrítico: al limitarse a la psicología de los personajes, hace abstracción del mito. Es un error, por desgracia habitual, confundir el estudio de la emoción en el relato mítico con el estudio de la emoción como consecuencia del mito: en la ópera *Ariadna en Naxos* (*Ariadne auf Naxos*), de R. Strauss, la emoción de la que se siente invadido el Compositor durante el encuentro entre Baco y Ariadna no tiene ninguna relación con el mito de Ariadna. Se trata de una emoción estructural, dependiente de un relato, no de una emoción mítica, surgida del mito.

A este propósito, conviene recordar la protesta de Cassirer:

No puede describirse el mito como una simple emoción, porque constituye la *expresión* de una emoción. La expresión de un sentimiento no es el sentimiento mismo—es una emoción convertida en imagen (1968, p. 55).

*Myth cannot be described as bare emotion because it is the expression of emotion. The expression of a feeling is not the feeling itself—it is emotion turned into an image* (1946, p. 43).

El filósofo hace bien en distinguir el hecho (la emoción) de su manifestación. Frente al estudio, mal orientado, de los mitos como emociones o de las emociones como mitos, la mitocrítica debe precisar dónde está el mito y dónde la emoción<sup>1</sup>. Sin dejar seducirse por las emociones manifiestas en la retórica del texto, debe responder a la pregunta: ¿existe alguna relación entre las emociones y el mito? El objeto de las páginas siguientes es indagar la relación existente entre los mitos y la lógica emocional, una de las claves más esclarecedoras para comprender nuestra sociedad contemporánea.

## 2. Biopsicología y teoría de las emociones

La emoción puede ser definida como una impresión (de los sentidos, las ideas, las imaginaciones o los recuerdos) de diverso carácter (intensa, pasajera, agradable, desagradable) que provoca efectos inmediatos (conmociones somáticas y agitaciones anímicas) y se traduce de manera multiforme (gestos, actitudes u otras formas de expresión). Soy consciente de que esta definición, hartamente general y tradicional, no es universalmente admitida, tanto más cuando toda una disciplina (la biopsicología) se centra en explicar

---

<sup>1</sup> Hablando con propiedad, tampoco es admisible la reducción de Cassirer según la cual el mito “constituye la *expresión* de una emoción”, lo que equivaldría a identificarlo con una “forma simbólica” (título del estudio principal del filósofo sobre los mitos: *Philosophie der symbolischen Formen*, 1953). En puridad, la distinción es doble: el acontecimiento mítico produce el efecto emocional, que adopta una expresión determinada.

cómo se producen las emociones y cuál es su significado. A continuación aportaré—no sin antes confesar un azaroso recorrido por el material heteróclito de *Wikipedia*, corregido cuando ha sido necesario, y suplicando indulgencia al lector docto en la materia—una síntesis de los jalones más representativos en el estudio de las emociones, origen directo o indirecto de las teorías contemporáneas.

1. Darwin (1809-1882): las expresiones de la emoción evolucionan a partir de conductas: si son beneficiosas, aumentarán, en caso contrario, disminuirán.

2. Teoría de James-Lange. Frente a la opinión más popular—la percepción conlleva una emoción y esta provoca una reacción fisiológica—, William James (1842-1910) y Carl Lange (1834-1900) sostienen que las emociones surgen como respuesta fisiológica del sistema nervioso autónomo (tensión muscular, lagrimeo, aceleración cardiorespiratoria) a las experiencias y los estímulos.

3. Teoría de Cannon-Bard. Según Walter Cannon (1871-1945) y su discípulo Phillip Bard (1898-1977), el sentimiento de la emoción en el cerebro y la expresión de la emoción en los sistemas nerviosos autónomo y somático resultan, de manera simultánea e independiente, como efectos excitantes de los estímulos externos.

4. James Papez (1883-1958): ante un estímulo externo, las emociones y las reacciones fisiológicas se producen de manera simultánea, pero se alimentan mutuamente y ayudan al cerebro a la comprensión del estímulo.

5. Stanley Schachter (1922-1997) y Jerome E. Singer (1934-2010) recuperan la retroalimentación o *feedback* de la activación física (teoría de W. James) como indicador de algo significativo. La evaluación cognitiva de la situación clasifica la activación física y determina la emoción. El proceso sería el siguiente: Estímulo → Activación → Cognición → Sentimiento.

6. Magda B. Arnold (1903-2002): ante cualquier estímulo, el cerebro primeramente evalúa su significado y seguidamente orienta la tendencia a la acción; la tendencia a dirigirse hacia situaciones deseables y a alejarse de las indeseables da cuenta de los sentimientos conscientes.

7. Robert Bolesław Zajonc (1923-2008): la relación afectiva antecede a la cognición y es independiente de ella; en consecuencia, el procesamiento emocional puede darse en ausencia del conocimiento consciente.

*Auctores disputant...* Al comienzo decía que percepción, reacción y expresión van íntimamente unidas. Sería conveniente un estudio pormenorizado sobre los elementos que estas teorías añaden al proceso emocional, así como sobre el orden y la sucesión de sus fases. De esta sinfonía discordante al menos podemos asumir tres puntos comunes a toda emoción:

- a) Existencia y percepción de un acontecimiento previo.
- b) Manifestaciones psicósomáticas intensas, pasajeras y conectadas entre sí.
- c) Distinción, con atracción o rechazo, entre aspecto agradable y desagradable.

Pero la emoción sola no basta, no es un producto *prêt-à-porter* del que podamos disponer sin más, sino que interacciona íntimamente con una pléthora de disposiciones íntimas de la vida afectiva: los sentimientos (representaciones subjetivas de la vida afectiva que designan las modificaciones de la sensibilidad, la emoción y la pasión), las sensaciones (fenómenos relativos a la percepción somática y hedonista), los estados de ánimo (estados difusos de mayor duración y menor intensidad que las emociones), las pasiones (disposiciones afectivas particularmente intensas caracterizadas por la persistencia), las pulsiones (representaciones psíquicas de una excitación originada en el interior del cuerpo, a diferencia de los instintos, limitados a la pura biología), los afectos (reacciones instintivas de nuestra relación con los demás) y un sinfín de estados biopsicológicos: humores, deseos, inclinaciones, tendencias...<sup>2</sup>.

Los afectos revisten aquí particular importancia por cuanto generan valores que orientan las elecciones del individuo, lo adscriben a determinados grupos en función del concepto de pertenencia y manifiestan su relación con el exterior a través de una retórica corporal. Emociones y afectos quedan así configurados como respuestas de los individuos frente a las intimaciones del mundo. Unas y otros condicionan seriamente sus motivaciones: le confieren energía y dirigen su conducta íntima y social.

Creo que esta base mínima es suficiente para acometer, al menos de modo provisional, la relación entre el mundo emocional y los mitos. Abordaré esta relación en dos fases. La primera versará sobre la relación entre las emociones y los dos tiempos míticos por antonomasia: el origen y el final del individuo (no hay mito sin cosmogonía ni escatología). La segunda versará sobre la relación entre las emociones y dos categorías literarias a menudo confundidas con el mito y, sin embargo, esencialmente distintas: lo siniestro y lo fantástico.

### 3. Mito y emociones del individuo en sociedad

El ejemplo de *Ifigenia entre los Tauros* nos ha mostrado la fuerza del sentido de pertenencia: la joven, exiliada en el Quersoneso táurico, solo concibe su vida como un deseo de retornar a su patria junto a sus seres que-

---

2 Sobre estas nociones, ver Korichi, ed., 2000; Goddard, dir., 2006; y, sobre todo, el pequeño manual *Qu'est-ce qu'une émotion?*, de Deonna y Teroni, 2008.



(es decir, una pertenencia a un grupo originario en sentido absoluto) son susceptibles de adquirir una dimensión mítica.

Dos textos ayudarán a profundizar en nuestra reflexión: un poema antiguo y una novela contemporánea.

1. Una parte considerable de *Los trabajos y los días* (s. VIII a.C.) de Hesíodo versa sobre el origen de los hombres y del mal en el mundo. Al relato de Prometeo y Pandora sucede el de las razas humanas que nos precedieron. Según narra el poeta a su hermano Perses, al principio los Inmortales crearon una “dorada estirpe de hombres mortales” que “vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenas a todo tipo de males...”. A esta estirpe sucedió una “mucho peor, de plata [...]. Durante cien años el niño se criaba junto a su solícita madre pasando la flor de la vida, muy infantil, en su casa; y cuando ya se hacía hombre y alcanzaba la edad de la juventud, vivía poco tiempo lleno de sufrimientos a causa de su ignorancia”. A esta sucedió “otra tercera estirpe de hombres de voz articulada [...], de bronce, [que] no comían pan y en cambio tenían un aguerrido corazón de metal”. Vino después una cuarta estirpe, “más justa y virtuosa, la estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses”. Tras ellos, la estirpe humana:

Y [...] ahora existe una estirpe de hierro. Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero, no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males (1978, p. 133).

*νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον: οὐδέ ποτ' ἤμαρ  
παύονται καμάτων καὶ οἰζύος, οὐδέ τι νύκτωρ  
φθειρόμενοι. χαλεπὰς δὲ θεοὶ δώσουσι μερίμνας:  
ἀλλ' ἔμπης καὶ τοῖσι μεμείζεται ἐσθλὰ κακοῖσιν*  
(v. 176-179; 1914 ed.).

Tras desaparecer de la tierra, las razas metálicas siguieron suertes diversas: los hombres de la raza de oro se convirtieron en divinidades menores (“*δαίμονες*”, v. 122), los de plata en mortales bienaventurados (“*μάκαρες θνητοῖς*”, v. 141), y los de bronce “marcharon a la vasta mansión del cruento Hades, en el anonimato” (“*βῆσαν ἐς εὐρώεντα δόμον κρυεροῦ Αἴδαο / νόνημοι*”, v. 153-54). En lo tocante a los héroes, unos murieron a los pies de Tebas o de Troya, otros fueron conducidos a “las Islas de los Afortunados” (“*ἐν μακάρων νήσοισι*”, v. 171).

Un análisis detallado del texto nos mostraría la relación existente entre esta arquitectura del ciclo de las edades (más parecida a una construcción a modo de plantas de un edificio que a una sucesión cronológica de razas) con el modelo de una jerarquía intemporal propia del pensamiento religio-

so indoeuropeo: la primera planta de la construcción hesiódica define el plano de la soberanía en la que el rey ejerce su actividad jurídico-religiosa; la segunda, el plano de la función militar en el que la violencia bruta del guerrero impone su dominio; y la tercera, el plano de la fecundidad, en el que el agricultor está encargado de proveer los alimentos necesarios para la vida (Vernant, 2007, I, p. 274-76). Dicho de un modo más solemne, estamos ante la multiforme tríada divina (p. ej., Júpiter, Marte, Quirino), ampliamente estudiada por Dumézil en su sistema de tres funciones: real, guerrera y trabajadora (1995, p. 1273-373). Reyes, héroes y trabajadores: los hombres “estratificados” según su origen. El origen—que hasta tiempos muy recientes ha sido la principal norma divisoria de la sociedad occidental—implica una significación mítica incuestionable: nos liga con nuestro principio más íntimo, con nuestra propia vida. Hay una ontología mítica de los orígenes.

A este propósito, en el texto de *Los trabajos y los días* observamos una curiosa progresión biológico-afectiva de las distintas razas: cuanto más puras, más exentas de cuidados. La estirpe de oro vive “con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria”; la de plata crece la mayor parte de su vida en la incuria, gozando de la paz maternal, antes de un breve tiempo “de sufrimientos a causa de su ignorancia”; la de bronce, entregada a la guerra y la soberbia, no necesita alimentarse (“no comían pan”); en cuanto a los héroes, “viven con un corazón exento de dolores” (al menos los habitantes de las islas Afortunadas: de los muertos en Tebas y Troya, nada se dice). Muy distinto es el panorama de nuestra raza, la de hombres, que “nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males”. A diferencia de los dioses inmortales, de las estirpes metálicas y de los héroes, los hombres, provistos de corazones de carne, sienten y padecen, experimentan emociones. Sería superficial una lectura que no viera en estas especificaciones una primera ligazón entre la tipología de las solicitudes anímicas y la tipología de los orígenes absolutos. Más concretamente, esta ligazón nos permite establecer una primera ontología mítica de la estirpe humana fundada sobre la biología, esto es, la sangre, la familia, la tribu o, como dice Hesíodo, la raza.

2. Vengamos al texto contemporáneo arriba anunciado. He elegido varios ejemplos de una novela en apariencia alejada del mito: *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, historia del joven Hans Castorp en un sanatorio suizo. Una noche, al terminar la cena, a la luz de unos farolillos, el profesor Settembrini hace circular un papel en el que ha escrito:

En la montaña reina esta noche la magia del desvarío,  
y si algún fuego fatuo se brinda a mostrarnos el camino  
más vale que no confiéis demasiado en él...  
(v, ed. García Adánez, p. 467).

“Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll,  
Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,  
So müßt Ihr's so genau nicht nehmen”  
(v; 1981 ed., p. 456).

Las palabras del maestro hacen estallar “la algazara” entre los comensales. No es indiferente que nos encontremos en la víspera del martes de Carnaval ni que el capítulo lleve por título “Noche de Walpurgis”. En ese contexto de creencias religiosas y paganas, todos reaccionan con socarronería ante la alusión al “fuego fatuo”, fenómeno natural que la tradición popular identifica con el alma de un difunto. Hay en este sarcasmo un desafecto entre los huéspedes sentados a la mesa, que se identifican con una religión pero se mofan de sus creencias espurias.

Podrían aducirse otros ejemplos, como la argumentación de Naphta sobre la disputa entre Dios y Satanás (vi, p. 573), o sobre su equiparación entre cristianismo y comunismo (vi, p. 584), ambas en el capítulo “Del reino de Dios y de la salvación”. El incrédulo Settembrini no se identifica con la religión cristiana, al contrario, reacciona con preguntas inquisitoriales y asombradas que traducen su rechazo: “...debo admitir que estoy conmocionado...”. Concluiré con un pasaje que dibuja de manera emblemática cómo se confrontan dos costumbres, según sean enfocadas desde la religión judía o la religión cristiana, en el recuerdo de Naphta niño:

Sabía que los carniceros cristianos tenían que aturdir a los animales con un golpe de maza o de hacha antes de matarlos, y que esta práctica tenía por objeto evitar la crueldad y el sufrimiento de los animales, mientras que su padre, además de ser mucho más delicado y sabio que aquellos ganapanes y de que sus ojos brillasen con una luz que no poseía ninguno de ellos, obraba según la ley, degollando al animal aún consciente y dejando que se desangrase hasta morir. El joven Leib sentía que el método de aquellos burdos *goyim* daba muestra de una bondad profana y entendida a la ligera que no honraba lo sagrado en la misma medida que la solemne ausencia de piedad del acto que practicaba su padre, con lo cual, en la mente del muchacho, la idea de piedad religiosa estaba estrechamente ligada a la idea de crueldad, del mismo modo en que asociaba la vista y el olor de la sangre manando a borbotones con la idea de lo sagrado y lo espiritual (vi, p. 638-39).

El texto, extraído del capítulo titulado “*Operationes spirituales*”, repercute las emociones de un niño que, a pesar de su corta edad, “ve más allá de las apariencias sensibles y penetra hasta la esencia de las cosas”. Su conocimiento (“sabía que los carniceros...”) le hace participar más aún de la religión heredada: el respeto que su padre muestra hacia las prescripciones rituales le inspira el desafecto hacia “aquellos burdos *goyim*”. La utilización del término hebreo, sinónimo de “no judío” (*Génesis* x, 5), es elocuente: trata de la descripción del cuadro genealógico de los pueblos según territorios,

lenguas, linajes y naciones. No abandonamos, por lo tanto, las agrupaciones de tipo biológico (cual era el caso de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo), sino que penetramos en el terreno de lo cultural y religioso. Además de burdos, los carniceros cristianos son profanadores de lo sagrado, término que aquí designa, de manera sintomática, un modo ritual de tratar la sangre de acuerdo con una religión (“asociaba la vista y el olor de la sangre manando a borbotones con la idea de lo sagrado y lo espiritual”). Aparecen aquí unidos el principio material y el principio espiritual, el biológico y el cultural, base de la identidad étnica y religiosa del joven: el recuerdo de sus orígenes desencadena el afecto hacia las prácticas rituales de su padre y el desafecto hacia las ajenas.

Como en el caso de Hesíodo, la lectura de este texto de *La montaña mágica* indica una segunda ligazón entre la tipología de las solicitudes anímicas y la tipología de los orígenes absolutos. Más concretamente, esta ligazón nos permite establecer una segunda ontología mítica de los hombres fundada sobre la cultura, esto es, la tradición, la lengua, la religión.

De este modo, ambas facetas —sangre y cultura, raza y religión— pueden ser comparadas con dos cadenas, cada una con sus correspondientes eslabones, que nos ligan, consciente e inconscientemente, a un origen y explican nuestra identidad que, en buena medida, manifiestan nuestras emociones. Así, las emociones aparecen fuertemente ligadas a una antropogonía. Nuestro origen—nuestra procedencia o la de personajes en una producción artística—tiene derivadas emocionales y afectivas: no es mera pasividad, sino principio activo, condensación genética y nocional de un mundo con el que nos sentimos estrechamente identificados y vinculados o, inversamente, del que nos queremos distinguir y desvincular. La pertenencia, lejos de ser una clasificación social, adquiere resonancias míticas: nos habla de nuestros orígenes más remotos, de nuestra posibilidad de existencia en el mundo.

### 3.2. *El destino absoluto*

Otro elemento íntimamente relacionado con la explosión de las emociones según los relatos míticos: el destino. Como en el caso del origen, es preciso recordar que la Mitocrítica Cultural privilegia el destino absoluto sobre el relativo: no importa tanto el resultado de las circunstancias más o menos triviales que concurren en la vida de los personajes como el extremo al que conducen las circunstancias extraordinarias de su vida. Arriba hemos visto que las emociones están íntimamente relacionadas con la cosmogonía; veremos aquí que también están íntimamente relacionadas con la escatología.

Cinco textos serán analizados: el ya tratado de Eurípides, una reescritura contemporánea de un mito antiguo (el amor de Helena y Paris), otra de un mito moderno (el Don Juan), dos de sendas adaptaciones, cinematográfica y dramática, de un personaje mitificado (Jesucristo).

1. *Ifigenia entre los tauros*. Habíamos dejado esta tragedia en la emoción provocada por la anagnórisis entre los hermanos. Ahora entendemos mejor el alcance de esa emoción (las manifestaciones psicósomáticas intensas y pasajeras evaluadas como agradables en una situación de suyo desagradable) y de ese afecto (la evocación de la patria).

Dije entonces que este encuentro emotivo y afectivo, considerado solo desde un punto de vista narratológico, propio del estructuralismo, no presentaba ninguna relevancia para la mitocrítica: cualquier anagnórisis, en principio, despierta emociones y revela afectos; más aún si, como explica Aristóteles, va unida a la peripecia de la fábula (52 a 21 sq.). Así, la agnición del rey Lear en la tragedia homónima de Shakespeare: gracias a su ceguera física, símbolo de la espiritual, descubre, con amargor, el carácter malvado de las hijas mayores, Goneril y Regan, a las que había entregado la herencia, y, con alegría, el carácter bondadoso de la hija pequeña, Cordelia, a la que había desheredado. Así, también, la pronta revelación de la identidad de Dorante a Silvia en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), de Marivaux, y la tardía revelación de la identidad de la amada en la última escena del tercer acto: una y otro experimentan las emociones y los afectos que desata la posibilidad de un amor antes impedido. La literatura está repleta de recursos al reconocimiento físico o espiritual entre personajes. Pero ese no es el cometido de la mitocrítica.

Sí lo es, en cambio, escudriñar la relevancia mítica de reconocimientos teatrales como el de la tragedia de Eurípides. En mi opinión, esta relevancia reside en el destino. En efecto, frente a otros tipos de anagnórisis—resultado del puro azar u otros factores propios de la trama—, el caso de *Ifigenia entre los tauros*, donde no falta la peripecia (la anagnórisis resulta de la lectura en voz alta de un mensaje), el encuentro de los hermanos es fruto del destino. Todo en la familia de los Atridas está condicionado por el destino: el fratricidio de Atreo y Tiestes, el supuesto sacrificio de Ifigenia por Agamenón y su traslado por Artemisa a Táuride, el asesinato de Agamenón por Clitemnestra y Egisto, el matricidio y la locura de Orestes... Precisamente este desgraciado destino familiar reúne, en el mismo sitio y en el mismo templo (la actual península de Crimea), a una distancia considerable de su hogar patrio, a los dos hermanos para fines contrarios: una es la sacerdotisa, otro es la víctima. La escena no nos interesa aquí porque funcione maravillosamente desde un punto de vista estructural, sino porque está impregnada de patetismo emocional debido a un acontecimiento sobrenatural: el destino. Ahí subyace la relación, íntima pero operativa, entre mito y emoción: este encuentro fraterno es una auténtica anagnórisis emocional mítica.

2. Para contrastar la perennidad de esta tesis, tomemos ahora un ejemplo contemporáneo de un mito antiguo. En *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux (1935), Andromaque confía a Hélena sus temores de que su

amor por Paris es frío, que no forman sino “una pareja oficial” (“*un couple officiel*”, II, 8; p. 132), y la íntima a que ame violentamente a Paris (entonces la guerra de Troya tendría un sentido). Hélène la confirma en sus aprensiones: prefiere no amarlo ni celosa ni tiernamente. Andromaque, temerosa de que la heroína se resista a retornar a Grecia, le sugiere: “Vuelca también toda la compasión, Hélène, es lo único que necesita el mundo” (“*Versez-y la pitié, Hélène. C’est la seule aide dont ait besoin le monde*”, II, 8; p. 134). Solo el auténtico amor por Paris, resultado de la compasión de Hélène por los Troyanos, puede conseguir que la guerra tenga un sentido o que, incluso, no tenga lugar: “Nadie, ni siquiera el destino, se enfrenta con ligereza a la pasión...” (“*Personne, même pas le destin, ne s’attaque d’un cœur léger à la passion...*”, II, 134; p. 132). La escena es altamente emotiva. El espectador repara en los gestos de las protagonistas: la sonrisa de la primera, el fruncimiento de cejas de la segunda. En una obra de indiscutible calado político y social—cuando las grandes potencias se preparan para una nueva conflagración mundial—, Giraudoux combina un mito con una serie de emociones y afectos. La tragedia relata, una y otra vez, lo insoportable: irremisiblemente, la guerra de Troya tendrá lugar. Frente a la institución social, que la adscribe a Esparta, la protagonista está destinada al héroe de Troya. Como se sabe, en el célebre juicio entre Atenea, Hera y Afrodita, Paris había designado a esta última como la más bella; en correspondencia, la Citea le prometió y ayudó a raptar a la más hermosa de las mujeres, que por eso cambió el nombre: de Helena de Esparta a Helena de Troya. De nuevo nos encontramos ante un acontecimiento de orden sobrenatural. El destino ha unido inexorablemente a los dos amantes. De ahí que los afectos opuestos de Hélène y Andromaque en la pieza de Giraudoux sean de orden mítico: el amor de Hélène por Paris no puede atenerse a razones del libre albedrío (amar celosamente, como sugiere Andromaque); es, por definición, un amor automático: Hélène confiesa gravitar en torno a Paris como “una estrella en su constelación” (“*une étoile dans sa constellation*”), está “imantada por él” (“*aimantée par lui*”, *Ibid.*). Con razón Andromaque sospechaba que el amor de la pareja era “oficial”: la atracción entre Hélène y Paris no es fruto del amor intenso, sino del destino insoslayable. Al igual que en *Ifigenia entre los tauros*, y por encima de consideraciones sobre la estructura dramática del amor, la mitocrítica desvela que este amor no es meramente humano, sino propiamente mítico.

3. Los mitos modernos también incluyen una motivación mítica de las emociones y los afectos. En *Man and Superman* (1903), de Bernard Shaw, el difunto Mr. Whitefield ha dejado escrito en su testamento quién ha de cuidar de su hija Ann. Ramsdem, venerable anciano, supone que él ha sido designado para esta grata misión, cuando John Tanner se presenta con una copia del testamento, origen de una acalorada conversación:

TANNER: Ann la consiguió esta mañana.

RAMSDEM: Cuando dice Ann, se refiere, supongo, a Miss Whitefield.

TANNER: Me refiero a Ann, su Ann, la Ann de Tavy, y ahora, ¡por Dios, a mi Ann!

OCTAVIUS [*irguiéndose, muy pálido*]: ¿Qué quiere decir usted?

TANNER: ¡Decir! [*Enseña el testamento*]. ¿Saben ustedes quién ha sido designado como guardián de Ann en este testamento?

RAMSDEM [*fríamente*]: Supongo que yo.

TANNER: ¡Usted! Usted y yo, amigo, ¡Yo! ¡¡Yo!! ¡¡Yo!!! ¡Ambos! [*Lanza el testamento al escritorio*] (1).

TANNER: [...] *Ann got it this morning.*

RAMSDEM: *When you say Ann, you mean, I presume, Miss Whitefield.*

TANNER: *I mean our Ann, your Ann, Tavy's Ann, and now, Heaven help me, my Ann!*

OCTAVIUS [*rising, very pale*]: *What do you mean?*

TANNER: *Mean! [He holds up the will]. Do you know who is appointed Ann's guardian by this will?*

RAMSDEM [*coolly*]: *I believe I am.*

TANNER: *You! You and I, man. I! I!! I!!! Both of us! [He flings the will down on the writing table]*

(1; ed. Laurence, p. 48).

El asombro de Ramsdem y Octavius es obvio: John Tanner es hombre de ideas revolucionarias. También el espectador escucha asombrado: sabe que John Tanner es... ¡la nueva versión de Don Juan Tenorio! Evidentemente, la idea del difunto es grotesca: imaginemos al Comendador confiando la tutela de su hija al seductor. La repulsa emocional del anciano Ramsdem, reflejada en la retórica del texto, excede, también aquí, toda explicación limitada a la paradoja estructural: surge de las fuerzas que rigen el destino. John Tanner está marcado por su ser mítico: seductor por antonomasia, no puede no seducir. Paralelamente, las mujeres no pueden quedar indiferentes a su poder de atracción: Ann lo acepta por tutor... Que un mito sea moderno no implica su independencia del destino: el *fatum* de los antiguos persiste en las manifestaciones míticas de todos los tiempos. En el caso presente, la constitución donjuanesca está basada en las emociones y los afectos que experimenta y suscita. Cabría incluso avanzar que Don Juan es el mito emocional y afectivo por excelencia: está destinado al amor.

4. Traeré aquí una adaptación cinematográfica del Nuevo Testamento: la película *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973). Basada en el musical homónimo de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, narra la vida de Jesucristo desde poco antes de su entrada en Jerusalén hasta su crucifixión. La historia comienza con la llegada de los actores en un autobús. Jesucristo es vestido con una sencilla túnica blanca mientras extiende sus brazos; sueñan los acordes de la melodía principal. Siguen las escenas; la de Judas

condensa el gran drama: ¿quién es Jesús? El apóstol ve en Jesús al profeta de los pobres y los necesitados, no al Hijo de Dios y Salvador del mundo. De ahí sus críticas amargas a la conducta de sus compañeros de viaje: si persisten en idealizar y ensalzar a Jesús, lo convertirán en una amenaza para el imperio romano, es decir, acarrearán su muerte. Todos hacen oídos sordos a sus amonestaciones y ansían dirigirse con Jesús a Jerusalén para coronarlo rey... El resto de los acontecimientos, básicamente fiel a los Evangelios, es universalmente conocido. Cuando Jesús se dispone a ser crucificado, soporta una visión burlona de Judas: el apóstol le pregunta si ha elegido ese final, si el suplicio forma parte del plan divino. Jesús no responde y, después de encomendar su espíritu a Dios, muere suavemente en la cruz. La película concluye con un número instrumental: los apóstoles, María y Judas lloran la muerte de Jesús mientras reflexionan sobre el impacto que ha tenido en sus vidas.

La cinta fue controvertida en su época: presentaba a los actores como hippies, la pasión de Cristo desde el punto de vista del apóstol traidor y un Jesús más humano que divino. Precisamente esta determinación del director (la contraposición entre la humanidad y la divinidad de Jesús) es fuente de encontradas emociones y dispares afectos que experimentan y transmiten los personajes: a la esperanza y la alegría manifestadas en danzas cantadas siguen la desesperanza y la tristeza manifestadas en abatidos silencios, sobre todo al final de la película, cuando al son de la música afligida todos suben en el autobús con gesto frustrado. Por su parte, el espectador se debate en semejante contraste anímico, no puede contener su emoción y siente conmiseración por los amigos de Jesús. Esta compasión aumenta gracias a la simetría entre esta escena y la liminar, cuando todos bajaban del autobús, repletos de gozo y dispuestos a la representación...

El caso de la película de Jewison y el caso del Jesús evangélico no son, sin embargo, conciliables con los otros tres arriba estudiados.

En la cinta asistimos a la confrontación entre el Jesús mitificado por once apóstoles y desmitificado por Judas; consecuentemente, este último no interpreta la cruz como resultado de un destino mítico, sino de la insistencia del Nazareno en su carácter profético (que Judas considera fraudulento) y el empeinamiento de sus ingenuos apóstoles por conducirlo a Jerusalén para proclamarlo rey.

En la historia narrada por los Evangelios, Jesús no se ve abocado al destino, sino que se entrega libremente a la muerte para redimir a la humanidad:

“Ahora mi alma está turbada. Y ¿qué voy a decir? ¡Padre, líbrame de esta hora! Pero ¡si he llegado a esta hora para esto! Padre, glorifica tu nombre”. Vino entonces una voz del cielo: “Le he glorificado y de nuevo le glorificaré”. [...] Jesús respondió: “Ahora es el juicio de este mundo; ahora el príncipe de este mundo será echado fuera. Y yo cuando sea levantado de la

tierra, atraeré a todos hacia mí”. Decía esto para significar de qué muerte iba a morir (*Juan*, 12, 27-32).

La determinación de estas palabras de Jesús—la aceptación de la muerte anunciada—contrasta vivamente con los textos clásicos en los que el destino atenaza cruelmente a los personajes trágicos. Hay aquí una libertad inusitada donde radica el misterio cristiano: en la tensión entre la libertad humana y la voluntad divina. Para la mitocrítica aplicada al Nuevo Testamento, el Jesús evangélico no es un personaje destinado a la muerte: ninguna instancia sobrenatural le impele necesariamente hacia el desenlace sangriento; la muerte que se cierne sobre él, chivo expiatorio del pueblo judío y del nuevo pueblo de Dios (“como un cordero al degüello era llevado...”, *Isaías*, 53, 7), no es fruto de un destino ciego sino de una voluntad paterna asumida; y otro tanto ocurre con las emociones que concita, resultado de la compasión ante una libertad para morir.

5. Introducidos en este personaje, podemos evocar rápidamente el caso de *L'Évangile selon Pilate* (2000), de Éric-Emmanuel Schmitt. Dos novelas en una: el relato de la vida de Jesús en primera persona, seguido del relato de su condena en voz de Pilatos. Solo traeré a colación la despedida de Judas en la última cena, cuando se apresta a entregar a Jesús (2000, p. 64). Hay, sin duda, emoción humana provocada por la estructura narrativa, como en toda despedida, pero sobre todo hay despedida mítica: Judas está convencido de que Jesús es el hombre-dios y resucitará. A esta emoción se suma otra, punzante, porque Judas sabe que al tercer día, cuando Jesús haya resucitado, él ya no estará... El apóstol se enfrenta con el fin de su amigo, de su Dios, y el suyo propio; no es una despedida sin más: es un adiós de magnitud escatológica. Este Judas experimenta una emoción fruto de su amor y su conciencia de estar destinado a la traición y al suicidio.

#### 4. Lo siniestro y lo fantástico emocional

También lo siniestro y lo fantástico son fuente de emociones y afectos, pero deben ser netamente diferenciados del mito.

Al penetrar en el mundo de lo fantástico, el personaje desconfía de su realidad habitual, llega incluso a dudar de su propia identidad. Lo que solo parecía una ilusión acaba tomando concreción, peso, volumen y se hace vida. El personaje se siente impelido a traspasar los límites de su existencia, a penetrar en un universo sin las trabas y las reglas de la vida (*cf.* Milner, 1982, p. 139). Pero franquear los límites tiene sus riesgos y el personaje—y el lector con él—experimenta una angustia sobrecogedora: ahí se encuentra la asociación entre lo fantástico y lo siniestro.

Lo siniestro (*das Unheimliche*) tiene una dimensión típicamente adjetival, no sustancial. Al enfrentarse con él, el sujeto sufre un trance terrorífico,

siente una emoción hiriente, aguda y tremendamente angustiada que suprime la seguridad de su conciencia: el mundo se vuelve incierto.

No todo lo siniestro y fantástico es mítico, pero el mito puede, en ocasiones, presentar un carácter siniestro y fantástico, de igual modo que lo siniestro y lo fantástico pueden, en determinadas circunstancias, alcanzar dimensiones míticas. La linde entre lo extraño o no familiar (propio de lo siniestro), lo ilusorio óptico (propio de lo fantástico), lo maravilloso plástico (propio de la fantasía), lo maravilloso empírico (propio de la ciencia ficción<sup>3</sup>) y lo maravilloso trascendente (propio de lo mítico personal o de lo mítico cósmico), no siempre aparece marcada con precisión. El autor es dueño de mover a sus personajes entre los variados mundos de la ficción de manera simultánea (el “real”, el siniestro, el fantástico, el de la fantasía, el del mito personal, el del mito cósmico), pero esta técnica narrativa no exime al mitocrítico de distinguirlos con precisión extrema.

Abordaré dos casos: un cuento fantástico de Hoffmann y una película onírica de Cocteau.

1. Los orígenes del autómatas remontan a tiempos antiguos: ya en su *Autómata* (s. I d.C.), el ingeniero Herón de Alejandría describe las máquinas que producen efectos sorprendentes en los templos gracias a instrumentos mecánicos: apertura automática de las puertas, estatuas que vierten vino... Muchos siglos antes, en Egipto, la estatua del dios Osiris desprendía fuego por los ojos. *El hombre de arena* (*Der Sandmann*, 1817), de E.T.A. Hoffmann, narra el súbito enamoramiento de Nathanael, a pesar de su compromiso con Klara, por Olimpia, hija del profesor Spalanzani. Con ayuda de un telescopio comprado a Coppola, vendedor de lentes y barómetros, la observa desde una ventana de su casa. Queda desconcertado por la mirada fija de la joven, que no se inmuta ante nada. Invitado a la fiesta en que Spalanzani presenta a su hija en sociedad, Nathanael baila con Olimpia, asombrado por su particular “rigor rítmico”. A medida que la noche avanza, constata con espanto que solo quedan dos cirios en la sala vacía. La música y la danza han concluido. Desesperado ante la próxima separación, besa a

---

3 No considero oportuno incluir aquí un estudio sobre las emociones y la ciencia ficción. Sí recordaré, en cambio, cuatro argumentos de series o películas. 1. En una escena de *The Matrix Revolutions* (Lilly Wachowski y Lana Wachowski, 2003), Neo se extraña al escuchar a un programa informático hablar de amor. 2. En el episodio *Be Right Back* (2013, 2ª temporada de la serie *Black Mirror*, creada por Charlie Brooker), Martha desecha el amor del androide que suplanta a su difunto marido porque solo es capaz de fingir emociones si ella así lo desea, pero carece de inteligencia emocional. 3. En la película *Her* (Spike Jonze, 2014), Theodore se enamora de “Samantha”, el “personaje” de un sistema informático extremadamente intuitivo y perspicaz. 4. La serie *Humans* (estilizada HUMANS, creada por Sam Vincent y Jonathan Brackley, 2015) explora el impacto emocional de difuminar la línea entre los humanos y las máquinas.

la joven, que tiene... ¡los labios helados! Se acerca el profesor con pasos que resuenan huecos, “y su figura, alrededor de la cual jugueteaban sombras flotantes, tenía un aspecto espantoso y fantasmal” (“*und seine Figur, von flackernden Schlagschatten umspielt, hatte ein grauliches gespenstisches Ansehen*”, ed. Steinecke & Allroggen, p. 40). Con estas palabras se disipan las dudas del lector sobre la relación entre Spalanzani y el otro mundo. El mundo del más allá había hecho irrupción al comienzo del relato, cuando Nathanael recordaba el pánico que le producían, de niño, tanto las irreales visitas del Hombre de Arena a su dormitorio como las visitas reales de un misterioso Coppelius a su padre. Ahora, víctima de la excitación y el atolondramiento, Nathanael desecha la extrañeza que le inspira Spalanzani y declara su amor a Olimpia, que se limita a responder repetidamente: “¡Ah - Ah!” Nathanael, indiferente también a la estupefacción de todo el mundo sobre la conducta de la joven, repite las visitas a su amada. Su amigo Siegmund le achaca su amor por “esa cara de cera [...] extrañamente rígida y sin alma”; el aviso es inequívoco: “Esa Olimpia nos parece extrañamente inquietante” (“*Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden*”, p. 42; la aparición del adjetivo “*unheimlich*” es crucial). Sin embargo, Nathanael no cambia de opinión, antes bien, menosprecia el prosaísmo de su amigo y ensalza el “alma poética” de su amada; seguidamente, se presenta de improviso, con una sortija en la mano, en casa de Spalanzani para pedirle la mano de su hija. Se topa entonces con una escena macabra: el profesor, caído en el suelo, le ruega que persiga al vendedor de barómetros, Coppelius, que acaba de golpearle y darse a la huida con el cuerpo sin vida de Olimpia, de la que solo le ha dejado los ojos, que Spalanzani arroja al pecho de Nathanael. El joven cae súbitamente en la locura.

Aunque tarde, el protagonista descubre la identidad entre Coppelius, asesino de su padre, y Coppola, vendedor de barómetros y lentes: lo fantástico se basa en la ilusión óptica que se adueña del joven—recuérdese su voyerismo armado de un telescopio—. La escena de la pelea entre Spalanzani y Coppola guarda curiosas simetrías con un sueño del joven Nathanael situado al comienzo del relato, en el que su padre suplicaba al siniestro Coppelius: “¡Maestro, maestro! ¡Deja sus ojos a mi pequeño Nathanael! ¡Déjale los ojos!” Un año después, el padre moría durante uno de sus experimentos en compañía de Coppelius...

A lo largo del relato Nathanael experimenta emociones encontradas. Al margen de las que se deslindan de la estructura de la trama novelesca—el amor por Olimpia—, las demás resultan del contacto con lo siniestro: primero, su temor ante el Hombre de Arena y el diabólico Coppelius—el atributo no es metafórico—; después, su pasmo al toparse con el vendedor de lentes Coppola, o incluso el profesor Spalanzani o la bella Olimpia; solo su atolondramiento amoroso le impide desvelar la verdad. El gigantesco

contraste entre sus emociones—simbolizado en la diferencia entre su amor ardiente y la frialdad corporal de Olimpia—da cuenta de la disparidad entre la realidad del mundo y el mundo de su imaginación que le conduce primeramente a la locura irreparable y, finalmente, al suicidio ante la mirada sarcástica de Coppélius.

2. Una película de Cocteau también presenta situaciones fantásticas en las que el protagonista es presa—como Nathanael en su sueño del satánico Coppélius—de la ilusión y el pánico. *Le Sang d'un poète* (1930) contiene una serie de escenas estrechamente relacionadas con las visiones de lo fantástico y lo siniestro, géneros siempre desencadenantes de intensas emociones. Aquí solo resumiré los episodios 1 y 2, sin duda los más útiles para nuestra reflexión.

Mientras la enorme chimenea de una fábrica empieza a derrumbarse, se oye el título del primer episodio: “La mano herida, o las cicatrices del poeta”. 11 de mayo de 1745: el poeta (Enrique Rivero) descubre, atónito, que el rostro femenino que está dibujando ha dejado estampados sus labios en la palma de su mano. Los besa, presa de espanto. Cae dormido. El segundo episodio lleva por título “¿Las paredes tienen oídos?”. Una estatua femenina sin brazos se anima bruscamente “después de su sueño multiseccular” e invita al poeta a “entrar en el espejo y pasear”. Es una conminación a probar que los espejos se pueden atravesar, algo que el poeta había escrito sin creerlo (“*Tu as écrit qu'on entrait dans les glaces, et tu n'y croyais pas. [...] Essai*”). El protagonista se lanza contra el espejo, se sumerge en el agua y desemboca en “el hotel de las locuras dramáticas”. Se trata del pasillo de un hotel por el que avanza trabajosamente para no perder el equilibrio. Movido por la curiosidad, mira por el ojo de la cerradura de diversas puertas y descubre escenas insólitas: el reiterado fusilamiento de un mexicano (cae, se levanta, cae...), los misterios de China (sobre el techo se reflejan las sombras y el humo de una pipa de opio), “las lecciones de vuelo” (impartidas por una gobernanta a una niña a golpe de látigo), “*le rendez-vous d'hermaphrodites*” (un personaje alternativamente masculino y femenino tumbado en un canapé haciéndose tiras las carnes). Seguidamente una mano tiende una pistola al poeta y enumera (“modo de uso”) las etapas que ha de seguir para dispararse una bala en la sien; el poeta obedece las instrucciones, la sangre brota a borbotones y una corona de laurel cubre su frente. De inmediato el poeta vuelve en sí, rechaza su aventura, regresa laboriosamente por el pasillo del hotel, emerge del agua y reaparece por el espejo mientras una voz exclama: “los espejos deberían pensarlo dos veces, antes de devolver las imágenes” (“*Les miroirs feraient mieux de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images*”, frase particularmente apreciada por el poeta, 1989, p. 193). Visiblemente enfadado, toma una maza y hace añicos la estatua de la mujer. De nuevo una voz en *off*: “A fuerza de romper

las estatuas, se corre el riesgo de convertirse en una” (*“À casser les statues, on risque d’en devenir une soi-même”*). En la escena inmediata, situada en una ciudad contemporánea, el poeta aparece transformado en estatua. Tras los episodios 3º y 4º (“La batalla de bolas de nieve” y “La profanación de la hostia” respectivamente), mientras se escucha la palabra “Fin”, la chimenea se desploma por completo: todo ha ocurrido en un abrir y cerrar de ojos, en un sueño.

En su libro de confidencias, anécdotas y reflexiones sobre la vida ordinaria, Cocteau escribe:

*La sangre de un poeta* es un descenso en uno mismo, un modo de emplear el mecanismo del sueño sin dormir, una vela torpe, a menudo apagada por un soplo, paseada por la noche del cuerpo humano. Los actos se encadenan como quieren, bajo un control tan débil que no se podría atribuir a la mente.

*“Le Sang d’un poète” n’est qu’une descente en soi-même, une manière d’employer le mécanisme du rêve sans dormir; une bougie maladroite, souvent éteinte par quelque souffle, promenée dans la nuit du corps humain. Les actes s’y enchaînent comme ils le veulent, sous un contrôle si faible qu’on ne saurait l’attribuer à l’esprit* (1947, p. 63).

La escena de la inmersión no admite dudas: el protagonista se sumerge en el agua del espejo, su ser más íntimo, su mundo de poeta. La técnica onírica (“el mecanismo del sueño sin dormir”), mediante situaciones de inversión y desequilibrio, permite acceder a la visión y la imagen poética en condiciones de veracidad que hasta entonces solo parecían quiméricas. El poeta sostiene y demuestra que es posible acceder al otro mundo. A instancias de la estatua, se zambulle en el agua del espejo, accede a mundos lejanos (México, China), al mundo de la infancia voladora, al de la ambigüedad sexual... mundos que son un reflejo y una introspección del poeta confrontado con lo más desasosegante, con la muerte.

Ciertamente, estamos ante una catábasis: mediante una sabia combinación de trama, voz y efectos especiales, el protagonista penetra en un mundo no regido por las reglas de nuestro mundo natural, sino por una naturaleza plástica (similar al del cuento de *Pulgarcito*).

¿Se trata de una catábasis mítica? Sin duda en *Le Sang d’un poète* parecen concurrir elementos habituales en los relatos míticos, siendo el más complejo de todos ellos el contacto entre dos mundos, uno natural y otro extraordinario; a diferencia de *Don Quijote*, donde el lector estrictamente asiste a una representación de las aventuras que acaecen en la imaginación del personaje, en la película de Cocteau, en buena medida gracias al formato cinematográfico conjugado con la voz y los efectos especiales (sobre todo los relativos a la ilusión óptica, que permiten clasificarla en el género “fantástico”), el espectador tiene la impresión de sumergirse con el protagonista

en un mundo tan extraordinario como real dentro de la diégesis. Sin embargo, dos razones aconsejan no considerar la película como un relato mítico.

- En primer lugar, a diferencia de otras catábasis míticas<sup>4</sup>, en *Le Sang d'un poète* la heterogeneidad biofísica es solo aparente y simbólica. El recurso a los dos momentos del derrumbamiento de la chimenea como balizas de la historia tiene por cometido simbolizar que el relato intradieгético es un recorrido onírico con visos de realidad.
- En segundo lugar, en la cinta no hay una trascendencia *sobrenatural* y personal (un espíritu divino, angélico, diabólico u otro que lo simbolice), ni siquiera una trascendencia cósmica (instancia impersonal con la que el ser humano pueda fundirse o desaparecer).

Hablando en propiedad, no hay “otro” mundo “trascendente”, todo ocurre en este y en el sueño del protagonista: la película representa, mediante un relato surrealista y fantástico de un sueño, la idea que Cocteau tiene del poeta. En este caso, el mundo de lo fantástico y de la fantasía colinda, sin coexistir, con el mundo mítico.

A su vez, las escenas del voyerismo introducen el elemento no familiar. Cada vez que el poeta se asoma al ojo de una cerradura se llena de estupor: ¡ve las imágenes en las que nadie creía! El desconcierto se apodera tanto de la conciencia del poeta como de la del espectador: ambos se sienten sobrecogidos de emoción al contemplar la posibilidad de lo imposible; el mundo irreal se torna real y viceversa: el mundo real, dejado atrás, al otro lado del espejo, pierde consistencia. La angustia toma cuerpo. Es la experiencia de lo siniestro.

Pero la serie de visiones que el poeta presencia en “el hotel de las locuras dramáticas” se revela como una añagaza: el tiro en la sien descubre al poeta que no es posible transferirlas al mundo de la vida real. De ahí que las rechace y regrese, desengañado, a su habitación, resuelto a destrozar la estatua. Por eso “los espejos deberían pensarlo dos veces, antes de devolver las imágenes” (“*Les miroirs feraient mieux de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images*”). Entiéndase la doble anfibología. Por un lado, el juego de palabras sobre el doble sentido del primer enunciado: un único significante (el verbo “*réfléchir*”) envía a dos significados (“reflejar”, “pensar”); por otro lado, el otro juego de palabras sobre el doble sentido del segundo enunciado: un único significante (el sustantivo “*images*”) envía a dos significados (la imagen del poeta reflejada por el espejo antes de la inmersión, las imágenes del recorrido durante la inmersión). La frase, expresión de un deseo inútil, contiene un amargor incuestionable. Cuando concluye la visión onírico-fantástica, el poeta se suicida, y con él muere la estatua, junto a un

---

4 Ulises surcando las aguas y llegando “a los límites del profundo océano”—Homero, *Odisea*, xi—, Orfeo descendiendo al Hades en búsqueda de Euridice—Ovidio, *Metamorfosis*, x—, o, incluso, en otra película del mismo Cocteau—*Orphée*, 1960—.

globo terráqueo y una lira: la obra es la primera parte de la “trilogía órfica” de Cocteau. Sueño y realidad quedan equiparados.

El curso de la obra muestra que “la poesía es lo contrario del sueño, del desorden”, que la poesía es real, que existe la realidad sublevante del misterio (Cocteau, 1989, p. 468). A partir de la reflexión óptica, esta especulación sobre la ilusión y la realidad, sobre la verdad del mundo imaginado, no deja indiferente. El acceso a otro mundo, cuya realidad no admite dudas, es inquietante. No solo el mito es pavoroso.

## 5. Conclusiones

Me ha parecido conveniente establecer distinciones claras. Por un lado, el paralelismo entre lo que he denominado “origen absoluto” y “destino absoluto” es sorprendente. El motivo es de orden puramente mítico, no narratológico: mientras el origen apunta a una cosmogonía, el destino apunta a una escatología. Ambos, con las emociones y los afectos que desencadenan, contienen una clave etiológica que reenvía al mito fundante en clave siempre absoluta.

Por otro lado, el choque psicológico de situaciones extrañas y de ilusiones ópticas libera espontáneamente emociones y afectos, pero la mitocrítica no debe llamarse a engaño, sino que debe distinguir el doblete de lo siniestro y lo fantástico de los mundos de la trascendencia mítica. Hay un campo prometedor para la investigación sobre las relaciones entre la biopsicología, lo siniestro, lo fantástico, la fantasía y el mito.

Los ejemplos analizados muestran cómo la estructura de los mitos propicia situaciones particularmente marcadas por impresiones y sentimientos intensos. Aquí he hecho particular hincapié en distinguir una emoción, la provocada por la estructura textual propiamente literaria, de otra emoción, la provocada por la estructura textual literaria propiamente mítica: el mito tiene un carácter eminentemente emocional y afectivo, tanto en los personajes como en los consumidores de las producciones literarias y artísticas, fruto de la transgresión de los límites de nuestra condición.

Aquí solo he señalado puntos de convergencia entre el mito, las emociones y los afectos. Queda mucho trabajo por delante: es preciso conectar nuestras vivencias psicológicas con la retórica psicosomática de los mitos. La Mitocrítica Cultural debe incluir la descripción y el análisis de los caminos donde la retórica de la psicología individual y social se cruza con la práctica cultural de los mitos. Los estudios sobre mitología deben indicar el recurso a la lógica emocional y las consecuencias de la conexión empática en los relatos míticos (dimensión catártica): deben poner de manifiesto el paralelismo entre el “origen emocional” y el “destino emocional”, entre las dimensiones cosmogónica y escatológica del ser humano.

## Obras citadas

### *Textos*

- Aristóteles. *Ars Poetica*. R. Kassel, ed. Oxford: Clarendon Press, 1966.  
 Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- . *Poética*. Valentín García Yebra, ed. y trad. Madrid: Gredos, 1974.
- Cocteau, Jean. *Le Sang d'un poète*, 1930, prod. Vicomte Charles de Noailles.
- . *Journal. 1942-1945*. Paris: Gallimard, 1989.
- . *La Difficulté d'être*. Paris: Paul Morihien, 1947.
- Eurípides. *Tragedias, Euripidis Fabulae*. Gilbert Murray, ed. Oxford: Clarendon Press, 1913, vol. 2. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- . Juan Miguel Labiano, ed. Madrid: Cátedra, “Letras universales”, 1999, vol. II.
- Giraudoux, Jean. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Grasset, 1991.
- Hesíodo. *The Homeric Hymns and Homerica*, Hugh G. Evelyn-White, ed. Cambridge, MA: Harvard University Press & London, William Heinemann Ltd., 1914. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- . *Obras y fragmentos*. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, ed. y trad. Madrid: Gredos, 1978.
- Hoffmann, E.T.A. *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, Harmut Steinecke & Gerhard Allroggen, ed. Deutscher Klassiker Verlag, 1985, vol. 3.
- Mann, Thomas. *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981.
- . *La montaña mágica*. Isabel García Adánez, trad. Barcelona: Edhasa, 2009.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Antonio Ruiz de Elvira, ed. y trad. Madrid: C.S.I.C., 1994, 3 vols.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. *L'Évangile selon Pilate*. Paris: Albin Michel, 2000.
- Shaw, Bernard. *Man and Superman*. Dan H. Laurence, ed. London: Penguin, 1957.
- Virgilio. *Bucolics, Aeneid, and Georgics*. J. B. Greenough ed. Boston: Ginn & Co. 1900. Web: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- . *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Tomás Recio García y Arturo Soler Ruiz, trad. Madrid: Gredos, 2008.

*Crítica*

- Cassirer, Ernst. *The Myth of State*. New Haven: Yale University Press, 1946. (editado primeramente en inglés).
- . *El mito del Estado*. Eduardo Nicol, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Deonna Julien, A. y Fabrice Teroni. *Qu'est-ce qu'une émotion?* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.
- Dumézil, Georges. *Mythe et Épopée I. II. III*. Joël H. Grisward, pref. Paris: Gallimard, "Quarto", 1995.
- Goddard Jean-Christophe, dir. *La Pulsión*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.
- Korichi, Mériam, ed. *Les Passions*. Paris: Flammarion, 2000.
- Milner, Max. *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- Vernant, Jean-Pierre. *Œuvres*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, 2 vols.