-91-3-1

R. 5113

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
ÁNGEL MEDINA
CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJO, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA
FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Estética del mito artístico

Juan Carlos Marset

1. Estética y mito

> *«El mito es una historia cuya frescura aumenta con la repetición».*
>
> (E. Canetti, *El suplicio de las moscas*)

Los mitos son relatos que conducen a los veneros más escondidos del sentir humano. Ortega y Gasset veía en el mito, como Elías Canetti, el elixir de la vida, el surtidor inagotable por el que se movilizan y manifiestan las corrientes de la vitalidad[1]. El afán de vivir frente a lo único cierto e irremediable, que es la muerte. Mientras el mito se repite, y la repetición le da vida, tiempo, aliento, en transfiguraciones múltiples, el corazón se olvida de (que va a) morir. Se olvida de contar con la muerte para vivir, lo cual representa, más que una forma de morir, la forma plena de la muerte. El corazón se hace alma, éter, cuando se olvida de morir, pero también cuando recuerda los olvidos, descomunales, de la muerte. Es el mar que recuerda, en el verso de García Lorca, el nombre de todos sus ahogados. Lo que el mito le propone al corazón, olvidado de morir, es que recuerde el nombre de todos sus olvidos, que él mismo se convierta en *un recuerdo del olvido.*

El mito es una corriente de vitalidad que *se deja sentir* y perseguir, pero cuyo sentido no queda atrapado en el relato. Lo atrapado es la huella que el relato deja al que lo dice. El relato mítico sólo *dice*, es lo que *se dice.* Escucharlo es decirlo, y sólo es dicho verdaderamente por quien está a su escucha: «¿Quién *dicen que* soy (...); y vosotros, quién *decís que* soy?». El sentido del mito es captado por quien, al decirlo, lo escucha y siente; «no salta a la vista», dice Canetti, lo cual representa «la ventaja y la auténtica fuerza de los mitos: que en ellos no se nombra el sentido». Más bien salta al oído, y únicamente en este asalto se deja sentir. Lo que se siente del mito está en su decirse. Su sentimiento emana de su dicción. En una perspectiva estética, se puede renunciar a la comprensión última de la verdad de las leyendas míticas: la significación exacta de los nombres –de los dioses, los héroes, las acciones, los lugares– se ha perdido (olvidado) para siempre. Lo único que queda, como pensaba Mallarmé, son sus transformaciones en las fábulas de los poetas. De éstas emana otro

1. Elías CANETTI, *El suplicio de las moscas*, Anaya & Mario Muchnik: Madrid, 1994. Trad. Cristina García Ohltich. De José Ortega y Gasset, ver escritos como «el *Quijote* en la escuela» o el libro *¿Qué es filosofía?* en la edición de sus *Obras completas* (Madrid: Alianza, 1983), o el fragmento recogido por J.L. Molinuevo en la antología *El sentimiento estético de la vida* (Madrid: Tecnos, 1995) 459 y ss., perteneciente al libro *La idea de principio en Leibniz.*

sentido, o sinsentido, emancipado, de relevancia primordialmente subjetiva y simbólica. El sentido estético del mito, que todo sujeto con capacidad de sentir lúcidamente aprecia: «sentirá la seducción, especial y permanente, que implica la fábula»[2]. En el relato mítico, el sentido estético predomina en el sujeto que lo dice –que lo escucha y siente– sobre cualquier otro: histórico, político, ético o religioso. El olvido de la significación originaria (si es que la hubo, o si acaso no fue más que un pretexto para la fabulación) es el germen de este otro grado de significación, estética, que hace que recordemos el pasado que nunca tuvo lugar, pero que nosotros sentimos como el pasado anterior a todo lo pasado.

El tiempo mítico es el pasado primordial, el *primero* de todos los pasados, que nunca tuvo lugar, pero que encierra en sí la infinita posibilidad, utópica, de los acontecimientos futuros amoldados al deseo. La «primera vez» mítica está perdida para siempre, desde siempre; su realidad no es más que la «forma perdida» en el verso final del poema «Donde habite el olvido» de Cernuda: «Tierra, tierra y deseo. / Una forma perdida». La tierra del mito es «tierra y deseo», y su lugar el espacio imaginario que lo acoja: un paraíso perdido, el mundo de lo maravilloso, una forma perdida. La llamada «edad original» del tiempo mítico, anterior al tiempo (en la expresión que cita Ortega de los hotentotes: «un tiempo que está a la espalda del tiempo»), puede ser vivida imaginariamente, o puede que sirva para que el oyente (o el creyente, si padece una dependencia ideológica) reviva una «realidad original». En *El ángel negro,* Antonio Tabucchi hace que un personaje cuente a otro un mito en el mismo lugar en que «originariamente» sucedieron los hechos. Tiempo y espacio míticos aparecen fundidos y renovados *aquí,* en el *decirse* mágico del relato:

«—*Tío Jacopo,* le rogaba entonces, *cuéntame.*

Y permanecía escuchando, con los ojos abiertos de par en par por la admiración, el relato de los faunos y los silenos, ebrios de luz y de vida, que se zambullían en el azul y salían riendo, chorreando salitre en los leonados torsos vellosos, y desaparecían persiguiéndose en el bosque, saltando entre los nogales.

—¿En este bosque, tío?

—*Sí, claro, en este bosque. Aquí, entre el tamarisco y el mirto, en esta playa mediterránea donde rió el etrusco, aquí se renueva el mito*»[3].

Los mitos se renuevan, aumentan su frescura, con la repetición. Son palimpsestos en los que hay mucha información borrada que nunca llegaremos a obtener, por más que sometamos al relato a la tortura de nuestros análisis. De interpretarlos, es preciso hacerlo con escepticismo, con la incertidumbre a la que se ven obligados los mitólogos que, como Lévi-Strauss, citando a Montaigne, reconocen que no estamos en contacto directo con el ser. Estamos en contacto con el «se dice» y sus múltiples variantes. La aproximación estética a los mitos, basada en las impresiones subjetivas que produce el relato, es inevitable

2. Stephane MALLARMÉ, «Los dioses antiguos», en *Prosas* (Alfaguara: Madrid, 1987) 416. Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán.
3. Antonio TABUCCHI, *El ángel negro* (Anagrama: Bacelona, 1993) 145. Trad. Carlos Gumpert y Javier González Rovira.

incluso para las ciencias sociales. La energía del mito, como ha demostrado Leszeck Kolakowski[4], da sentido a todos los ámbitos de la existencia humana, en su dimensión práctica y teórica tanto como en su dimensión estética. El estrato mítico de la realidad circunda al estrato racional. El mito es el extrarradio de la razón. Está en el límite externo de la razón, y esto hace que no se pueda someter al ordenamiento intramuros de la ciencia, la ética o la política. El mito existe autónomamente, como el arte que lo configura, en el orden extrarracional de la creación. Su entorno atrae, contiene y filtra toda la sustancia irracional del pensamiento. Todos los aspectos de la existencia, de la razón, de los valores humanos, flotan en esta energía mítica «dadora de sentido», no amortizable ni en lo práctico, ni en lo teórico, ni en lo expresivo.

Estética y mito se encuentran en los múltiples órdenes de la realidad, no solamente en el artístico. El llamado por Kolakowski «estrato mítico de la conciencia» puede ser expresado, no como experiencia de hecho, sino como negación de lo fáctico de la experiencia. La expresión de lo mítico combina la imaginación con el sentir y los conceptos con los afectos. Su aporía consiste en necesitar y hacer uso del lenguaje para quedar libre del lenguaje. Su instrumento es su obstáculo, y su cárcel su medio de liberación. El mito emerge en el lenguaje, a partir del lenguaje mismo, no como palabra fáctica o discurso, sino como la «palabra total» –llamada por Valéry– o la «palabra liberada del lenguaje» –por María Zambrano–, en la que el sentido se libera por vía del sonido, lo que se dice por lo que se siente al ser escuchado. La expresión mítica no revela estructuras de razón sino las estructuras y símbolos de la imaginación creadora, de la fantasía expresada y liberada en el lenguaje. La imaginación transforma, estimulada por el sentir y las intuiciones míticas de la conciencia, el lenguaje contingente de los hechos en unidades liberadoras del lenguaje. Estas unidades no son los nombres, pues ellas pretenden «nombrar» la experiencia verbalmente totalizada. Son los mitos, y su poder unificador se ejerce a costa de una deficitaria objetividad.

El lenguaje se despliega en mitos cuya unidad encierra un margen de sentido, viviente e inconcluso, que únicamente *se deja sentir.* Esto nada tiene que ver con los procesos de racionalización o desmitificación del relato mítico. El mito no pasa de lo irracional a lo racional, como en una especie de proceso de aclarado y centrifugado. El mito y su sentido trascienden siempre su codificación. No hay un código del mito, ya que éste instaura, en el acto concreto de su dicción y recreación artística, la totalidad y unicidad de su expresión. El «se dice» del mito no obedece a una codificación previamente establecida, sino que frustra y pone en tela de juicio todos los códigos ideológicos, prácticos, morales y formales, del lenguaje. La teoría del lenguaje poético que propuso José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu* [5], nos muestra la acción creadora del poema como instrumento de invención o hallazgo de realidad. La descongestión poética del lenguaje tribal significa «la restauración plenaria o múltiple de la experiencia», y la experiencia se restaura en el decir rememorante:

4. Leszek KOLAKOWSKI, *La presencia del mito,* Madrid: Cátedra, 1990. Trad. Gerardo Bolado.
5. José Ángel VALENTE, *Las palabras de la tribu,* Madrid: Siglo XXI, 1971.

lo memorable de la experiencia desde su origen. Memoria de los orígenes olvidados por el lenguaje, borrados en él. Allí, «donde habite» este olvido –es decir, *donde no habita*, pues es el olvido de algo que no tuvo lugar, el pasado anterior a todo lo pasado– acontece el mito: «Donde penas y dichas no sean más que nombres (...)», escribe Cernuda, «en torno de un recuerdo»; donde lo pasado nunca sucedido siga pasando siempre:

> «*Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,*
> *Pasando igual que un ala,*
> *Deja una verdad transparente;*
> *Verdad que supo y no sintió,*
> *Verdad que vió y no quiso*»[6].

Estos versos dirigidos al deseo «insinuante y tierno», que es de todos y de nadie, logran expresar –sin apresar– la verdad del mito: su transparencia, la sustancia de ese *dios deseante y deseado* al que Juan Ramón llamaba «el nombre conseguido de los nombres». La verdad del mito es su propia transparencia, que pasa, ni sentida ni querida, sin ser notada. Lo visto y sabido ha quedado olvidado, inscrito en la muchedumbre de los nombres. Sólo en el nombre de los nombres –palabra liberada del lenguaje– se produce el recuerdo del olvido. Y la «cortedad del decir» aún exige, según Valente, un segundo lenguaje, hermeneútico, cuya tarea es tan infinita como infinito es el olvido que es preciso recordar. La vida del mito está en su repetición, es decir en la recepción, recreación, reinterpretación y variación de sus contenidos. Sus modos de ser, sus estructuras, han de verse, más que desentrañadas, construidas mediante conceptos que sólo podrán perfilar (enmascarar, y a veces anular al sistematizar por completo) su rostro variable, fragmentario y multiforme.

La estética del mito se mueve entre lo que Pierre Grimal llama «la vida de las leyendas»[7]: las variantes y transformaciones por las que nos ha sido transmitido el relato a través de los tiempos, a partir de una «forma primitiva» borrada (renovada) con la repetición –es decir, entre su decirse histórico–, y las estructuras conceptuales a las que el mito es capaz de responder. La vida del mito es cíclica y renovable, y por ello no tiene, en realidad, origen. El «origen» del mito, su primera versión, lo que pudo haber contado antes del primero de los olvidos a los que se fue viendo sometida la significación, es su forma perdida. Perdida a fuerza de ser la forma de un olvido repetidamente recordado. El mito nace, como los ríos, a cada paso de su trayectoria; su vida está en el recuerdo de esos olvidos en los que el relato se ha ido haciendo, naciendo de nuevo. Este recuerdo, esta forma de la memoria, revela la experiencia originaria –borrada por el lenguaje– en el lenguaje. Lenguaje que se dice a sí mismo en el mito, que se despliega y repliega y se trasciende, descongestionándose de lo tribal, emancipándose estéticamente de las fórmulas que los poderes, los intereses, la utilidad o la propia realidad común, plana y represora, le imponen. El mito y sus variantes no

6. Luis CERNUDA, «Donde habite el olvido», en *La realidad y el deseo* (Madrid: Cruz y Raya, 1936) 150 y 151.
7. Pierre GRIMAL, *La mitología griega* (Paidós: Barcelona, 1991) 99 y ss. Trad. Félix A. Pardo Vallejo revisada por Enrique Folch González.

obedecen, como suelen exigir los mitólogos, a las «presiones colectivas», de manera que la individualidad en ellos «no tiene oportunidad de modificar arbitrariamente los elementos rehaciendo el argumento a su placer»[8]. Los mitos *responden* a estas presiones, y sus respuestas tienen forma de interrogante, ya que ellos mismos son interrogados, no por preguntas, sino por condiciones y respuestas ya establecidas. A lo que se ajusta el narrador no es a las presiones del lenguaje que tiene por instrumento, sino al mecanismo –riguroso, por artístico y selectivo– del que se vale, y que él mismo funda, para liberar al lenguaje, a la conciencia colectiva, de la opresión a la que se ve sometida. El plegarse del narrador a las exigencias, de todo tipo, del lenguaje –igual que lo hace a la estructura interna, heredada, del propio mito que recrea–, no significa sometimiento alguno, sino comprensión de esas exigencias, dominio de los límites que establecen. El mito comprende las exigencias del lenguaje para ejecutar sus indulgencias. El narrador nunca actuará «a su placer», no porque esté atado por ningún argumento obligatorio o coacción colectiva, sino porque su placer de narrar es intuitivo, y está pendiente de una comprensión y dicción total del lenguaje en su relato y de una composición liberadora del relato por medio de su lenguaje. Lo sagrado de la realidad, lo sofocante y opresor del lenguaje, es sublimado, «ha dejado de ser terrible», como opina Grimal; a cada momento deja de serlo, gracias al mito, por el que «toda una región del alma se ha abierto a la reflexión, y la poesía ha podido convertirse en sabiduría»[9]. Cuando pasamos de la vida de los mitos al análisis de sus estructuras perdemos «la diversidad», que es lo único que constituye, según reivindica Elías Canetti, «nuestra frágil fortuna y nuestra esperanza». El mito deja de protegernos, se vuelve opresor, cuando intentamos establecer la unidad sobre su diversidad. Un mismo mito, el fundamental, en todos los casos. Sujeto a una identidad abstracta, el mito se ritualiza. Y lo hace contra su propia naturaleza, ya que la heterodoxia es la única regla con la que sabe proceder, sin perecer en una determinada ideología (en forma de ídolo), el mito. Roger Caillois, que había subrayado la «sustancia social» y el carácter colectivo de la imaginación mítica, reconoce en *El mito y el hombre*[10] la «singularidad irreductible» de cada mito, y la mengua considerable, en densidad y en comprensión, que puede sufrir una interpretación que se desentienda de la singularidad del mito interpretado. A la hora de reducir los mitos diversos a la unidad de un mito fundamental, es preciso hacer la distinción de Hans Blumenberg entre el mito *radical* y el mito *inicial*[11]. Lo radical no es necesariamente el estado originario del mito, sino el mito variado y transformado por una recepción múltiple. El mito fundamental, en esta perspectiva, no es el que *pudo haber sido* al inicio de su vida, ni tampoco el que *podrá llegar a ser* plenamente, sino el que resultará *haber sido* en un final concreto de su vida. Y su final no es otro que el presente, la conveniencia o la necesidad de una interpretación dada.

8. Jean-Pierre VERNANT, *Mito y religión en la Grecia antigua* (Barcelona: Ariel, 1991), 25. Trad. Salvador María del Carril.
9. Pierre GRIMAL, *op. cit.*, 13.
10. Roger CAILLOIS, *El mito y el hombre*, México: FCE, 1988. Trad. Jorge Ferreiro.
11. Hans BLUMENBERG, *Elaborazione del mito* (Bologna: Il Mulino, 1991) 219 y ss. Ed. y trad. al italiano de Bruno Argenton. Intr. Gianni Carchia.

La interpretación pone fin a la vida del mito. Lo fundamental del mito no es previo ni a su elaboración artística ni a su interpretación. Los llamados por Blumenberg «mitos de arte» no pueden ser tomados como reelaboraciones de un supuesto mito básico, sino como la base misma de cualquier esquematización o conceptualización a la que podamos hacer que el mito responda. El mito sólo puede ser fundamentado a partir de sus modos artísticos concretos. Al definir un *mito fundamental*, mejor dicho *fundamentado*, hemos dejado de referirnos a un mito en cuanto tal, para hablar de un determinado *esquema mítico* inducido, obtenido como respuesta-interrogante del mito frente al requerimiento conceptual. Lo fundamental del esquema mítico, por tanto, no radica en la vitalidad concreta, históricamente expresada y liberada por el mito, sino en el sentido, incompleto, y de ningún modo imparcial, de los interrogantes a los que el mito responde y con los que responde.

La mitología, en cuanto sistematizacón, comparación y conocimiento de los mitos, es un saber parcial acerca de los esquemas míticos. La transparencia sustancial del mito, su verdad, sólo interviene en la mitología oracularmente: a las inquisiciones conceptuales responde con interrogantes, obliga a que se propongan preguntas informuladas (o informulables, en circunstancias políticas, ideológicas o socioculturales represoras) anticipando sus respuestas, multiplica los enigmas, compromete por igual –en la expresión de Marcel Detienne[12]– a la memoria y al olvido. Los mitos pueden ser dichos como relatos –sentidos– o analizados como esquemas –dadores de sentido–. Es posible que estas dos opciones sean, de hecho, inseparables. Sabe del mito quien antes lo ha sentido, y sólo es capaz de sentirlo quien de algún modo ya ha tomado sus medidas frente a él, quien lo ha racionalizado. Únicamente desentraña el mito quien se extraña al verse entrañado en él. La absoluta extrañeza impide su conocimiento tanto como la ciega sumersión nos deja inermes e insensibles. Con esta doble tracción, que por un lado nos vuelca hacia la participación, mística o lúdica, del mito, y por otra nos retiene ante su oscuridad o luminosidad insondables, se establece la relación estética del sujeto frente al relato mítico.

El mito, en su vertiente estética, actúa sobre el sujeto por atracción y retracción, con las consecuentes detracciones críticas, mediante las cuales se puede llegar a neutralizar estas fluctuaciones o mareas de la sensibilidad. En su teoría sobre lo «numinoso»[13], Rudolf Otto había interpretado en estos mismos términos estéticos la categoría –demasiado vaga, y a la vez excesivamente codificada e ideológicamente manipulada– de «lo santo». El *sentimiento de criatura* definido por Rudolf Otto, por el cual el sujeto se anega en su propia nada frente a lo absoluto increado, declara el movimiento de retracción sentimental que, dentro de unos márgenes relativos, produce la escucha del mito. La medida de los héroes, los dioses, los personajes fabulosos, sobrepasa siempre el parámetro de lo humano. La imaginación se detiene frente a la sobredimensión o sublimidad del relato, y la fenomenología sentimental que genera puede recorrer todo el espectro de los temores y de los temblores. El sujeto se estremece, y sobre todo se extraña, ante lo que oye e imagina. Puede que llegue a sentir

12. Marcel DETIENNE, *L'invention de la mythologie* (Paris: Gallimard, 1981) 14.
13. Rudolf OTTO, *Lo santo*, Madrid: Alianza, 1980. Trad. Fernando Vela.

amenazada su cómoda individualidad ética o existencial, con esa sensación de «placer negativo» que Kant atribuía a todo lo sublime, producida por medio de «una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas»[14]. Puede que llegue aún más allá, o más acá, y que esta amenza se le muestre en forma de irrupción de lo absolutamente heterogéneo en un marco de intimidad o familiaridad. En este caso, lo que se deja sentir es algo «siniestro»[15], categoría que Freud asociaba tanto a los sentimientos de angustia y espanto más insoportables como a un «núcleo particular» localizado en la fórmula de Schelling: la manifestación de aquello que debía haber quedado oculto. Esta manifestación representa el *retorno* de algo que había sido «reprimido» –en la terminología freudiana–, el recuerdo de un olvido, de lo más ahogado en las entrañas del sujeto, que no puede ser reconocido más que con la extrañeza, el espanto, la sublimación de las sensaciones vitales, que produce la liberación de esa especie de dios que representa la expresión del sentir más íntimo. Esta forma de amenaza mítica nos puede hacer dudar seriamente de todos nuestros referentes existenciales: si nuestra vida no será más bien algo inerte; si lo invisible no tendrá una vida que nos incumbe primordialmente. El relato de los mitos produce *coágulos* en el lenguaje común –así llamados por Julio Cortázar en la novela *62*–, reveladores de lo siniestro, no solamente recreados por la estética romántica y simbolista (que al lector actual le puede resultar demasiado ingenua, incluso cómica), sino replanteados, a través del expresionismo, del surrealismo y las vanguardias, en mitos artísticos de nuestro tiempo de resonancias ancestrales.

Junto al movimiento de asombro y retracción –producido por lo «tremendo» del objeto al que el sujeto se siente enfrentado–, el mito provoca, en un acto de conmoción divergente, una atracción irresistible en quien lo escucha. Es el aspecto «fascinante» que Rudolf Otto atribuye a las manifestaciones del objeto numinoso, por el cual la imaginación se deja seducir y se adentra en la atrayente ficción del mito. Entre estos dos extremos de la sensibilidad –el terror y el juego– se produce la experiencia del mito y las teorías y juicios que genera a su alrededor, como ha recordado Gianni Carchia a propósito del pensamiento que Blumenger ha desarrollado sobre el mito[16]. Estos dos extremos se contienen entre sí. La fascinación por el juego mítico puede conducir al ánimo tanto a una diversión intras-

14. Immanuel KANT, «Analítica de lo sublime», en *Crítica del juicio* (Madrid: Espasa Calpe, 1981) 145 y ss. Trad. e intr. Manuel García Morente.
15. Sigmund FREUD, «Lo siniestro», en *Obras completas,* Barcelona: Biblioteca Nueva, 1974. Eugenio Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Ariel, 1981), ha analizado lo *siniestro* como límite y condición del efecto estético en la obra de arte, tradicionalmente enjuiciada a partir de las categorías de lo *bello* y lo *sublime.* La tesis de Trías es que lo siniestro debe estar presente veladamente, como ausencia (como *olvido* recordado) en la obra. Su carencia implicaría una falta de sustancia estética, tanto como su desvelamiento representaría la ruptura de la distancia necesaria para mantener el carácter estético de los efectos que la obra de arte produce en el sujeto; lo siniestro, sobre todo en algunas de las últimas tendencias de las artes –plásticas, musicales, literarias, cinematográficas–, se manifiesta como la presencia velada de lo impresentable, como la ausencia revelada del fondo, imprescindible siempre, de la experiencia humana.
16. Hans BLUMENBERG, *Elaborazione del mito,* 7 y ss. Ed. y trad. al italiano de Bruno Argenton. Intr. Gianni Carchia.

cendente como a unos excesos y exaltaciones próximos a la desmesura; y el espanto, bajo la sensación de lo terrible, puede hacer que el sujeto adopte cualquiera de estas dos posiciones antagónicas: que se recoja en un estado de quietud impasible, o que se entregue a una interminable huida agónica, a resguardo del dominio inconmensurable por el que se siente acosado.

2. El artista mítico

> *«Los mitos paganos eran trágicamente hermosos,*
> *y en su hermosura trágica había una misteriosa elocuencia».*
>
> (L. Cernuda, *Marsias*)

La hermosura trágica de los mitos libera al sujeto de las tiranías de la realidad. Al dar nombre a la realidad apremiante, el mito permite que lo sagrado adquiera apariencia ante el sujeto, que se le manifieste como un ser divino con el cual es posible pactar y tener trato: un ser estable sobre la inestabilidad del ser, una figura que otorgue unidad y fijeza al caos de la experiencia. La hermosura del mito reside en su poder liberador de la subjetividad frente a las coacciones de la realidad. El lenguaje mítico rebela a la realidad contra sus propios horrores, a fuerza de expresarlos; hace que la realidad se contemple a sí misma y emprenda, sin dejar de profundizar críticamente en esta contemplación, un trayecto simbólico emancipador por el que pueda dominar y superar sus limitaciones. Hermosura trágica, abierta tanto al magma sagrado y amenazante de la realidad como a los horizontes hacia los que el lenguaje orienta el destino que el sujeto debe padecer: la aparición, siempre venidera, de una nueva participación de lo divino. Condición esencial de lo humano es padecer el nombre de lo divino, *el nombre conseguido de los nombres* en el que se han ido transparentando las formas sagradas de la realidad. Condición ésta, la del ser humano, para ser humano, a la que María Zambrano llamó «la necesidad de *padecer su propia trascendencia*»[17].

Hay mitos que al expresar, con misteriosa elocuencia, los instintos creadores de la naturaleza humana, manifiestan la acción liberadora de las artes, de los artistas, sobre las condiciones de nuestro lenguaje y de nuestra percepción de la realidad. En la medida en que los mitos en general siempre son relatos artísticos, por medio de los cuales lo humano libera una parcela fundamental de su sentir, originario o cultural, parece que esta clase particular de mitos –la que recoge los relatos acerca de la creación artística– se muestre como una forma de reflexión, estética, en ningún caso exhaustiva, del mito sobre sí mismo. La leyenda de Orfeo, la intervención de las Sirenas o de las Musas en determinados ciclos legendarios, los relatos verbales o pictóricos de la disputa musical entre Apolo y Marsias, entre otros muchos mitos sobre acciones artísticas, relatan aquello mismo que son: la *acción creadora* de un sujeto artístico sobre la realidad, y de este modo pueden simbolizar la acción

17. María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1973.

creadora de la imaginación y del lenguaje artístico en general. El mito sobre el artista mítico relata las acciones que constituyen su propio lenguaje, como si de una especie de *supermito* se tratara. En él se ponen de manifiesto, reflexivamente, los aventurados mecanismos, los instrumentos, instintos, conflictos, objetivos y obstáculos, por los que el artista mítico se mueve en el cumplimiento de su destino: la ejecución de una obra artística sobre la realidad, la construcción de su propio mito.

Para hacer una interpretación estética del «artista mítico» conviene abrir un diálogo con los mitos que mejor expresen las acciones y pasiones artísticas, y proponer los esquemas míticos que puedan ser definidos a partir de este diálogo. Un aspecto que queda al margen de este propósito sería el que se refiere a los mitos que surgen como estereotipos de las biografías o las acciones concretas de los artistas, tal y como ha sido estudiado en *La leyenda del artista* por Ernst Kris y Otto Kurz[18]. La vida de los artistas suele generar una mitología –como la de otro género de figuras humanas cuya acción tiene algo de ejemplar: santos, reyes o agitadores sociales–, que a veces superpone una «imagen del artista» estereotipada a la biografía real, y hace de la biografía escrita un género literario en el que se codifican incluso algunos de los sucesos biográficos fundamentales que todo artista «debe haber vivido» de un modo o de otro. Lo que Kris y Kurz dieron a conocer fue «el significado de los temas biográficos fijos». En los relatos míticos sobre figuras artísticas se acumulan y superponen fórmulas temáticas, o tipos de acontecimientos, que hacen que la «biografía preestablecida» comunique directamente con el inconsciente colectivo. La individualidad biográfica del artista da paso a un mito biográfico cargado de simbolismo sobre el héroe artístico y su histórica misión. Pero los «artistas míticos» no sólo son portadores de este tipo de ejemplaridad biográfico-retórica. Cuando los rastros de la realidad quedan completamente borrados de sus leyendas, cuando el artista biográfico ha dejado de existir incluso como estereotipo, *sobre el recuerdo de este olvido de lo real en el mito*, estamos en condiciones de conocer a fondo su consistencia estética.

Otro aspecto al que renunciamos a la hora de hacer una estética del artista mítico se refiere a las problemáticas acerca del carácter o la personalidad «real» de los artistas, sobre lo cual se han elaborado historias y teorías de gran interés. Los mitos que se reproducen alrededor de ese tipo de personas a las que llamamos artistas, han sido estudiados sobre todo a partir de la tradición psico y bioexplicativa del siglo XIX. La sociología y el psicoanálisis han contribuido especialmente al estudio de estas mitologías del artista, y a su desmitificación, y también las investigaciones de algunos miembros de la escuela de Warburg (a la que también pertenecen Kris y Kurz) como las de Rudolf y Margot Wittkower en el libro *Nacidos bajo el signo de Saturno*[19]. Este trabajo ha significado una rigurosa aportación histórica y documental acerca de las opiniones dominantes que, en distintas épocas, han

18. Ernst KRIS y Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1991. Trad. Pilar Vila. Pref. E. H. Gombrich. El título original acota bien la el campo estudiado y el tipo de aproximación: *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment.*
19. Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid: Cátedra, 1988. Trad. Deborah Dietrick.

configurado la imagen del artista visual dentro de la cultura europea. El temperamento melancólico, saturnino y lunático, aparece como denominador común de estos seres, los artistas occidentales, caracterizados por mantener una actitud contemplativa, recelosa y meditabunda, frente al carácter más activo, alegre y enérgico, de los hombres prácticos. Recientemente se ha publicado el «estudio psicohistórico» de Eckhard Neumann sobre la creatividad artística, con el título *Mitos de artista*[20], en el cual se estudian los «problemas de la identidad» del artista expresados en los mitos, desde una perspectiva en la que la psicología diferencial y la psicología profunda convergen con la historia, la sociología y la teoría de las artes y la literatura. Neumann critica la excesiva «valoración del dolor» y de la tragedia, innegable en épocas y estéticas marcadas por una concepción romántica del arte, con que se ha querido envolver la imagen del artista occidental, sobre todo en una obra de la monumentalidad y el calado de la *Historia trágica de la literatura*[21] de Walter Muschg. Los «modelos trágicos» no son los únicos que mítica o históricamente caracterizan la identidad del artista. Tampoco es lícito generalizar el prejuicio de la «patologización» del artista, como se hizo en las primeras teorías psicoanalíticas del arte por medio de la fórmula reduccionista que identifica el arte con la neurosis. Una estética del artista mítico no está habilitada para afrontar el trasfondo personal, ni concreto ni abstracto, que pueda haber en un mito, ni participar en la dialéctica que de él se deriva, en infinitas parejas de términos contrapuestos: felicidad real o infelicidad crónica, salud o enfermedad, inadaptibilidad o aceptación social, éxito o fracaso, impostura o sinceridad, del artista.

La estética del artista mítico persigue interpretar los esquemas de la imaginación creadora expresados en la fabulación mítica, emanados de ella. La realidad –el pasado, la experiencia– únicamente es recordada aquí como el olvido donde el mito fraguó su liberación estética. Esquemas, por tanto, que son rastros de una fuga: barrotes y alambres cortados, tabiques y suelos excavados, cerrojos reventados o astutamente descifrados, huellas que se pierden más allá de la cárcel del lenguaje. El artista mítico es el portador de la fuerza fugitiva de la imaginación. No se trata de fijar un paralelismo alegórico, de manera que se haga ver que el artista mítico se comporta en cada caso como expresión sensible, más o menos íntegra, de unos conceptos por los cuales designamos lo que es y cómo actúa, a semejanza suya, la imaginación creadora. La interpretación estética no puede pretender la reconstrucción de la unidad de sentido y significación de la que el mito se deriva, ya que, si algo así pudiera ser identificado como tal, el mito siempre se destacaría y haría de ello, contra ello, su ruina irreversible. En la ruina del mito, en su irreductible singularidad, parcialidad y fragmentariedad, en sus ambigüedades y en sus versiones múltiples y hasta contradictorias, en lo indecible e indecidible de sus olvidos, reside el misterio de su goce, de su provocación, frente a las fuerzas represoras del lenguaje ajustado a lo real. Cuando el mito sufre este tipo de ajuste, y es empleado, por ejemplo, para ilustrar las hazañas de los participantes de un concurso televisivo, o para denominar un producto comercial, o pro-

20. Eckhard NEUMANN, *Mitos de artista*, Madrid: Tecnos, 1992. Trad. Miguel Salmerón Infante.
21. Walter MUSCHG, *Historia trágica de la literatura*, México: FCE, 1965. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras.

mover un programa teórico o ideológico de cualquier tipo, de hecho, *ya no* es un mito. La sustancia estética del mito tiene el poder de sustraerse de su propia imagen, y de poseer otros cuerpos que no exhiben ni su nombre ni su misma filiación o estatuto de realidad. La única intuición e interpretación estética posible para el mito es la que consiga ser cómplice de su goce. Tan viva como él, tan errabunda, errónea y rectificable, en estado de permanente revisión y comprensión de sus límites mutantes. El mito ha de ser interpretado estéticamente con los mismos matices, cambios, tornasoles, ennubecimientos, como se ven iluminadas las catedrales por la luz de un día completo, y de una noche, y cada día y cada noche, y cada hora en su interior, siempre igual a otro y siempre distinto.

La interpretación estética es creadora, si bien en ella el proceso creador nos debe permitir transformar los conceptos confusos de la intuición en conceptos claros de la reflexión, sin que los primeros (verdaderamente primordiales) queden deslumbrados o aniquilados por los segundos (secundarios siempre, en orden y en importancia). La claridad reflexiva, en la interpretación estética, emana del propio sentir sobre el que se proyecta. Prescindir de este *sentir* al que María Zambrano llama *iluminante*, confuso únicamente en su raíz o en su interior, equivaldría tanto como a apagar el foco de luz que el concepto refleja. La intuición sin concepto, como decía Kant, es ciega, pero el concepto sin intuición, más que vacío, es doblemente ciego: sin visión de ninguna sustancia y sin la visibilidad misma, que no emana del concepto, sino de la forma pura de la sensibilidad. Esta forma, estética, se da en dos modalidades tan irreductibles como inseparables entre sí: la *escucha*, capacidad subjetiva de atención, aprehensión e interiorización auditivo-temporal, y la *mirada*, capacidad subjetiva de atención, aprehensión e interiorización espacio-visual. La imaginación creadora se manifiesta, se despliega subjetivamente –es decir, sin referirse a ningún objeto ni objetivo real–, y es capaz de trascender los datos y condiciones del lenguaje común, por medio de esta doble forma, verdadera potencia creadora, de la sensibilidad. El artista es aquí tanto el productor de la obra que se hace mirar o escuchar de un modo creador –el sujeto de su *poiesis*–, como aquel que le presta la mirada o la escucha de un modo igualmente creador –el sujeto de su *aisthesis*–. Para una experiencia y una interpretación estética, el artista mítico es una expresión heroica del poder creador de la imaginación por medio de la escucha y de la mirada. No puede ser, por tanto, reducido a una mera alegoría de ninguna categoría o juicio de valor estético concreto, que nos permitiera hablar, por ejemplo, del artista mítico que simboliza «lo ridículo», o «lo bello», o «lo dionisiaco», para encerrarlo así en una definición categórica completa. Los juicios y categorías estéticas, más bien, deberían salir a configurar, como verdaderos instrumentos de análisis, la compleja sustancia estética de la que un artista mítico es portador, para la cual no hay otra categoría que la combinación resultante de las categorías y sensaciones que él mismo convoca. En la interpretación estética, el artista mítico tampoco puede ser considerado ni el exponente de ninguna significación moral, histórica, natural o geoestratégica a reconstruir, ni un puzle de signos flotantes en su indiferente coherencia y objetividad, ni un síntoma por el que podamos extrapolar ninguna «realidad» biográfica o psíquica de los artistas que en el mundo hayan sido.

Cuando se identifica a un artista mítico con un valor estético concreto, normalmente

surgen incongruencias y desajustes, las tan socorridas excepciones, que lo único que delatan es que esa figura mítica ha quedado apresada en una cárcel de la que ipso facto se ha fugado, o en la que ni siquiera se podría decir que haya ingresado. Esta impresión produce, por ejemplo, la estética de Enrico Fubini sobre los mitos musicales[22], a quien la variedad de las leyendas y de sus versiones no le impide afirmar que «todos los mitos musicales se mueven sobre un trasfondo ideológico similar, que tiende a poner en íntima conexión la música con nuestro mundo moral». Qué de «nuestro» y qué de «moral» pueda tener el mundo artístico mítico es un interrogante difícil de obviar, sobre todo cuando las incongruencias abundan. Fubini detecta contradicciones que no resuelve, como la que se da entre la «amoralidad» de la que tradicionalmente se acusaba a la flauta y la invención de este instrumento atribuida a Atenea, diosa de la civilización y del ethos racional. Mientras se tomara a Marsias por inventor, y no sólo intérprete o maestro, de la flauta, parecería coherente sostener la «amoralidad» de este instrumento en relación con su procedencia dionisiaca. Pero, Atenea, ¿cómo iba ella a inventar un instrumento para producir la música de efectos dionisiacos? Lo mismo le ocurre, a la inversa, con el mito de Orfeo. Fubini no puede aceptar el «símbolo de civilización» que Orfeo representa desde el Renacimiento, dada la «potencia mágica y oscura» de su música, por la cual la vida y la muerte, el bien y el mal, se entrelazan y confunden. Es decir, los pactos de Orfeo con Dionisos no le cuadran a Fubini con la imagen clásica de «héroe civilizador» del artista tracio. En lugar de intentar desentrañar la complejidad de los mitos a los que se refiere, Fubini cancela estos desajustes apelando a una especie, nada clara, de «signo ético» (¿también perteneciente a «nuestro mundo moral» históricamente definido, o al de ellos, al mundo de la alta y mítica moralidad del que «nosotros» nunca podríamos participar?) bajo el cual todo el drama mítico musical quedaría englobado, es decir ignorado en sus diferencias estéticamente indisolubles y teóricamente irresueltas.

La interpretación del artista mítico debe utilizar los conceptos y las categorías estéticas únicamente en la medida en que nos aproximen a las diferencias, y nos ayuden a perfilar la complejidad simbólica frente a la que nos situamos y en la que nos adentramos. Esta complejidad se sitúa (escuchada y también en parte avistada) en el sujeto de la interpretación tanto como en el objeto. La interpretación estética debe aproximar, con el ideal de hacer que se encuentren, al objeto de la interpretación con el sujeto. Lo exacto y exhaustivo en este terreno es desaconsejable, y en cierto modo imposible. Nada exhaustos deberían quedar ni el objeto ni el sujeto después de su avecinamiento y andanzas compartidas. El sujeto dejará marchar al objeto a distancia, y el objeto no asfixiará al sujeto en su persecución. A veces puede que se inviertan los papeles, y que el sujeto se sienta encontrado por el objeto –que le ha venido siguiendo sin notarlo–, o que el objeto ceda a las presiones del sujeto y acepte en parte desviar su rígida objetividad ya subjetivada. Este trayecto, aunque erótico, no conduce a las bodas ni al clímax del sentido. Tampoco deberá quedar en un

22. Enrico FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza, 1990) 31-54. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda.

escarceo que en nada comprometa a estos dos extremos heterogéneos y desiguales de la interpretación. El objeto seduce al sujeto, y viceversa, por los elementos que se interponen entre ellos. El poder seductor del lenguaje mítico, del mundo imaginario de la fábula, debe ser compensado e intensificado por el sujeto con los instrumentos por los que se acerca y con los que provoca a su objeto. Esta función seductora debe ser cumplida por las categorías estéticas en la reflexión. Paradoja de la seducción, que los mismos elementos que la producen actúen como obstáculos interpuestos. Sujeto y objeto, por llamarlos de algún modo, ya que estas funciones pueden ser compartidas o transferidas dentro de la esfera subjetiva determinante de la experiencia y de la reflexión estética, se aproximan por lo mismo que se distancian, y a distancia se mantienen gracias a la instrumentalización de su atracción recíproca. Sucede con frecuencia que el hechizo se rompe, y el sujeto sólo persigue su propia e inepta voluntad (fijada sobre todo por las amarras de lo ideológico, lo práctico o lo real) de cazar un objeto que ya ha dejado de responderle y de ser objeto para él, al no haberse logrado fijar unas reglas comunes para entrar ambos en el juego de la seducción hermenéutica. Y a la inversa, el objeto puede adquirir una sobredimensión, documental, ideológica o de cualquier otro tipo, por la cual el sujeto queda de inmediato excluido del acto erótico y reflexivo de la interpretación estética.

En la escucha y la mirada se concentra la acción de los artistas míticos, el modo particular que tienen de hacer que el sentir *originario* se vuelva *iluminante* para la razón y los sentidos. Entre los mitos de la escucha se distingue el poeta-compositor Orfeo, cuya música y canto emanan de la lira, y tienen el poder de envolver la naturaleza toda –la discontinua o aparente, de las individualidades, y la profunda o continua de la voluntad– en una ilusión de armonía que libera al sujeto de los sentimientos agónicos que produce la conciencia de la muerte y la irreversibilidad del tiempo. Su contrafigura es Marsias, el músico que rasga, con los sonidos de su flauta doble, el velo de Maya, y manifiesta la horrible nada sobre la que los individuos forjamos nuestra ilusoria inconsistencia. Lo que Marsias no podrá cantar frente al dios Apolo, lo harán por él las Sirenas (o Cantoras, cuyo nombre se deriva de la palabra púnica *sir*, que significa canto), mito supremo de la escucha. De número impreciso: dos, tres, cuatro, cinco, nueve, o legión, algunas leyendas posteriores a Homero (quien se conformó en la *Odisea* con dos, casi indiferenciadas) construyen con tres Sirenas la matriz de todas las orquestas musicales: según Apolodoro (*Biblioteca mitológica*, epítome 7, 18-19) eran Pisínoe, Agláope y Tlexiepia (también llamadas Parténope, Leucosia y Ligia), y entre ellas una practicaba la música de cuerda (la cítara, próxima a Orfeo), otra la de viento (la flauta, a Marsias), y la tercera el canto. Las Sirenas fueron derrotadas al competir con las Musas, de las que descienden, y con Orfeo, también hijo de las Musas, y predilecto por su fidelidad lírica. El canto embaucador de las Sirenas sufrió una derrota culminante: la escucha resistente de Ulises, el héroe que, sin contracantarles (como hizo Orfeo), con la más pura y calculada escucha (amarrado a la escucha, sin arriesgarse más allá del sentimiento), arrancó de las Sirenas toda la sabiduría épica y profética, la visión utópica, que su canto augura a los que surcan la multiplicidad de los tiempos.

También el espacio presenta sus múltiples mareas, y frente a ellas se han medido las acciones de los artistas míticos. La mirada de Medusa, su poder petrificante, impone a la reali-

dad una fijeza artificial contra la multiplicidad de los tiempos y de los espacios. Una imagen pictórica y escultórica poderosas, fotográfica o cinematográfica, incluso poética (sobre todo la ofrecida por las grandes poéticas del espacio, como las de Mallarmé, Lezama Lima o Jorge Guillén), es hija de esta mirada. Mirada intervenida, purificada por la acción del héroe Perseo (que actúa de este modo como artista mítico de la mirada), con un instrumento en el que la absoluta impenetrabilidad real coincide con la máxima fragilidad formal: el espejo. Por medio del efecto de espejo que produce el escudo de Atenea, diosa de las artes y de la violencia intelectual y civilizadora, Perseo logra apoderarse de la mirada de Medusa. El mito de la mirada es, en realidad, el mito de la reflexión de la mirada. La mirada de Medusa se vuelve hacia sí misma en la expresión de sí misma. Su efecto petrificante es reflexivo: quien ve la mirada de Medusa, ¿no es a sí mismo a quien se ve mirarse en los ojos de Medusa? Es el pasmo de Narciso, también una forma de petrificación, como la de aquellas víctimas de la visión seductora de la propia mirada en la mirada fijadora de Medusa. El espejo manifiesta el deseo abismal de la mirada de Narciso y el horror paralizante de la mirada de Medusa. El deseo y el horror de la mirada es resistido –expresado y contenido a la vez– en el espejo revelador de las artes. El mito pictórico se cifra así en la sentencia que el artista Cocteau recibe de su criatura Cegeste en *El testamento de Orfeo*, el último de sus poemas cinematográficos: «No se obstine usted, un pintor siempre hace su propio retrato». Todo retrato, toda imagen expuesta en el espacio, es siempre una forma de autorretrato, para quien lo hace y para quien lo mira. La imagen artística es el espejo que desencadena la acción iluminante del sentir humano. En la «cristalina fuente» del *Cántico* de San Juan de la Cruz, la criatura que persigue al Amado contempla únicamente una mirada deseante y deseada, o menos aún, el deseo de que esa mirada se produzca en el espejo: «oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados». El artista mítico arranca de sus entrañas la mirada de la que desea ser objeto, únicamente él, la mirada de la que sólo él puede ser sujeto. Los ojos deseados son los ojos deseantes reflejados en el manantial cristalino. Retratar es autorretratarse, exponer en el espejo todo el deseo y el horror de que es capaz el sentir originario de lo humano.