

DESPUÉS DE LOS DIOSES

Durante siglos, la mitología clásica sirvió de intermediario para conectar las diferentes artes y afirmarlas en la sociedad¹. Establecía un vínculo entre el arte visual y la literatura, y a menudo las interpretaciones de los eruditos humanistas proporcionaban tema a poetas, pintores y escultores por igual. Esta tradición se basó, sobre todo, en el supremo valor literario y artístico asignado a la cultura antigua; aunque estaba claro que los temas literales eran los dioses paganos y los héroes no cristianos, sus hazañas se alegorizaban, de modo que una escena de violación mitológica podía sugerir diversos significados profundos y convertirse en tema adecuado para la literatura y el arte.

En el siglo XVIII, sin embargo, la tradicional posición cultural de la mitología se vio sometida a presión mientras que se enardecía el debate sobre el origen y el significado de los mitos. Al desalegorizar a los dioses griegos, los *philosophes* del siglo XVIII no los encontraron menos bárbaros que los mitos de los «salvajes» contemporáneos: ambos eran ejemplos de una «mentalidad primitiva» en la que el ser humano no se expresa mediante el razonamiento abstracto sino a través de imágenes. Se proclamó una diferencia fundamental entre dichos modos de pensamiento y la cultura moderna y racional, estableciendo las bases para las concepciones contemporáneas del mito. A medida que se conocían mejor otras civilizaciones más distantes y «primitivas», los apologistas cristianos y los mitólogos comparativos batallaron respecto a cuestiones tales como si había habido un «monoteísmo primitivo» universal –posteriormente distorsionado por las mitologías politeístas (excepto en el judaísmo)– común a todas las civilizaciones; y si todos los mitos eran corrupciones de la Biblia. Cada vez se reconocía más que los relatos bíblicos –el Diluvio, por ejemplo– eran iteraciones locales de mitos más ampliamente difundidos, y que los orígenes del cristianismo radicaban en la mitología y no en la revelación.

Las nuevas explicaciones dadas al mito y a la religión privaron de su supuesta atemporalidad y universalidad a las interpretaciones de los temas

¹ Me gustaría agradecer a Stewart Martin sus comentarios sobre un anterior borrador de este artículo; los posibles errores o incoherencias son, por supuesto, exclusivamente míos.

cristianos y grecorromanos hechas por el Renacimiento, y precipitaron una «crisis iconográfica»². Esta desintegración del legado renacentista fue paralela al ascenso de la estética idealista y romántica, o lo que Jacques Rancière ha denominado el «régimen estético», que considera las obras de arte *choses de pensée*, objetos de pensamiento. En palabras de Schelling, el arte es *werktätige Wissenschaft*, ciencia práctica, no una representación de un tema mitológico o histórico que sigue ciertas leyes establecidas. Pero las obras de arte no debían ser asimiladas al pensamiento discursivo; son testigos de un tipo distinto de aprehensión, «una forma de pensamiento inmanente a su otro y habitada por su otro»³. El arte se convirtió en una forma de pensamiento íntimamente unida al no pensamiento, a un residuo mimético resistente a la razón. El mito era una de las denominaciones dadas al lado oscuro del arte; su lado no idéntico, heterónimo y no contenible dentro de los límites claramente definidos del arte. Aunque el «mito», al denominar este lado, también lo identifica y lo integra en el discurso. Mas este proceso nunca llega a completarse, y a menudo el arte romántico y el moderno funcionaron en su contra, exacerbando el misterio en lugar de reducirlo. El uso convencional de las antiguas mitologías corrió el riesgo de convertirlas en poco más que un conjunto de temas gestionados burocráticamente, con ciertos significados adscritos. El uso de mitos «primitivos» no occidentales se haría cada vez más atractivo, al igual que la perspectiva tentadora, si bien elusiva, de crear nuevas mitologías románticas.

Schelling declaró sucintamente lo que era, en los años en torno a 1800, una opinión compartida por pensadores románticos e idealistas: «la mitología es la precondition necesaria y el tema primordial de todo arte»⁴. De origen religioso, la mitología existía para volverse poética, para volverse artística. El deseo de reintegrar el arte en una comunidad orgánica condujo a diferentes versiones del concepto visionario de una «nueva mitología», pero ninguna de ellas podía ofrecer a los pensadores o a los artistas un conjunto ya establecido de motivos mitológicos con los que poder trabajar. Por el contrario, Goethe y Johann Heinrich Meyer intentaron proporcionar a los artistas visuales un nuevo enfoque de la mitología clásica, que preservara, por así decirlo, la tradición iconográfica bajo un aspecto diferente. Ambas tendencias querían establecer un arte que fuera válido en una época en la que la vieja iconografía y las viejas convenciones formales habían sido erosionadas por la decodificación y la desterritorializa-

² El estudio clásico de la mitología del siglo XVIII es el de Frank MANUEL, *The Eighteenth Century Confronts the Gods*, Cambridge (Massachusetts), 1959. La expresión «crisis iconográfica» fue acuñada por Werner BUSCH, *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munich, 1993.

³ Jacques RANCIÈRE, *L'Inconscient esthétique*, París, 2001, pp. 12 y 50. La frase de Schelling es de su conferencia «Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur» (1807), en K. F. A. Schelling (ed.), *Sämtliche Werke*, vol. 7, Stuttgart y Augsburg, 1859, p. 299.

⁴ F. W. J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst* (1892-1803), en K. F. A. Schelling (ed.), *Sämtliche Werke*, vol. 5, Stuttgart y Augsburg, 1859, p. 405.

ción del anterior orden económico y social; ambas intentaron encontrar una forma de negociar los vínculos que el arte moderno habían roto con sus amarras sociales, culturales y políticas tradicionales. Ambas lo hicieron asignando funciones importantes pero muy diferentes a la mitología. Goethe y Meyer intentaron efectivamente «domar» el mito heterónimo estableciendo reglas estrictas para que los temas fueran adecuados: una iniciativa similar a la convencionalización de la mitología en la tradición renacentista, aunque Goethe y Meyer intentaban ahora deducir de las características específicas del arte visual los criterios para el uso adecuado. Como resultado, el mito se convirtió en siervo de la lógica inherente del arte, con una reducción de su diferencia. Por el contrario, Schelling y otros que exigían una nueva mitología intentaron usar el mito para trascender a las limitaciones del arte y cambiar la cultura y la sociedad modernas en su totalidad.

«La mitología debe volverse filosófica»

En diversos textos situados entre las décadas de 1760 y 1790, Herder meditó sobre el dudoso valor de uso de las mitologías antiguas –producto de sociedades enormemente diferentes– para los escritores modernos (alemanes), y preguntó bajo qué circunstancias podrían renovarse los mitos antiguos o crearse una nueva mitología⁵. Su tono dubitativo ofrece un marcado contraste con el del denominado «Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus», un programa breve e incompleto, pero ambicioso –por no decir temerario– para una filosofía idealista poskantiana, y para una sociedad racional y armoniosa. Se escribió con toda probabilidad en 1797, aunque no fue publicado hasta 1917 por Franz Rosenzweig. Aunque está escrito con los trazos caligráficos de Hegel, Rosenzweig aseguró que la naturaleza del texto sugiere firmemente que el otrora discípulo de Hegel, Schelling, era el verdadero autor, una idea que en décadas recientes ha sido puesta en duda⁶. En lo que parece casi un eco deliberadamente irónico del origen «anónimo» y colectivo del mito, el origen del nuevo concepto de la mitología tampoco se puede adscribir a un único autor con completa certidumbre.

De acuerdo con el *Systemprogramm*, la idea más elevada en la que se deben basar el arte y la sociedad es el ideal –platónico– de belleza, que puede unir el fragmentado mundo poskantiano: la belleza es verdad, es moralmente buena. La poesía del futuro debería ser «politeísta», llena de deidades coloridas: «así, la poesía alcanza una mayor dignidad, y acaba convirtiéndose en lo que era al principio: la maestra de la humanidad».

⁵ Manfred FRANK, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt am Main, 1982, pp. 125-152.

⁶ Véase la introducción de Christoph JAMME y Helmuth SCHNEIDER (eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm» des deutschen Idealismus*, Frankfurt am Main, 1984, pp. 21-76.

De esa manera, el autor es conducido a la noción de una nueva mitología, que, afirma, nunca antes se le ha ocurrido a nadie (más irónico, entonces, que no sepamos realmente quién habla). Esta nueva mitología debe estar al servicio de la razón. Fusionando la mitología con el arte, las ideas con el mundo de los sentidos, dicha mitología no sólo cerrará la fisura kantiana entre la libertad y la naturaleza, entre lo ideal y lo real; también reconciliará a los modernos intelectuales, carentes de propósito, con «el pueblo», para así producir armonía universal.

Mientras no las esteticemos, es decir, mitologicemos, las ideas no interesarán al pueblo, y al contrario: mientras no se vuelva razonable, la mitología abochornará al filósofo. Por consiguiente, los ilustrados y los no ilustrados deben finalmente darse la mano, la mitología debe volverse filosófica, el pueblo razonable, y la filosofía debe volverse mitológica para hacer que los filósofos se vuelvan sensitivos. Entonces, la unidad eterna prevalecerá entre nosotros⁷.

La nueva mitología será una nueva religión, pero concebida desde el punto de vista estético y poético. En su apuesta por borrar las líneas divisorias entre la religión, la filosofía y el arte, se esfuerza por recrear un estado edénico en el que tales distinciones sean meras diferencias de énfasis.

En este sentido, el *topos* de la nueva mitología es una versión del sueño romántico de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total que no sólo relaciona las artes individuales en un todo coherente (como se suponía que había hecho la catedral medieval) sino que también une el arte nuevamente con «el pueblo», concebido como entidad orgánica. Aunque el término *Gesamtkunstwerk* sería acuñado por Wagner a mediados del siglo XIX, la opinión que éste tenía del *Musikdrama* como obra de arte total es una variación elaborada de una tendencia ya discernible en los debates sobre estética, cambiantes y menos cristalizados, que se llevaron a cabo en torno a 1800. Philipp Otto Runge soñaba con un espacio arquitectónico para sus cuadros *Zeiten* que fuera «un poema musical con coros, fantástico y pictóricamente abstracto, una composición para las tres artes juntas»; la concepción que Friedrich Schlegel tenía de la poesía romántica como *progressive Universalpoesie* también se puede observar en este contexto, porque la poesía romántica debía unificar todos los géneros poéticos, de hecho, todos los géneros literarios y críticos, para así trascender a sus límites tradicionales⁸. Esto podría describirse como la *Gesamtkunstwerk* [«obra de arte total»] progresista del primer romanticismo alemán: la suya debía ser una universalidad de cambio, de evolución abierta, no el sueño

⁷ «Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealisms» (1797), en F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart, 1982, p. 98.

⁸ Philipp Otto RUNGE citado en Günther METKEN, «Die Wiedergeburt des Musikdramas aus dem Geiste der Kunstgeschichte. Richard Wagner und die Künste», en Harald SZEEMANN (ed.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Berlín, 1983, p. 76; Friedrich SCHLEGEL, «Athenäums»-Fragmente (1798), en *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart, 1978, pp. 90-91.

de totalidad jerárquico y fundamentalmente estático que ya se manifiesta en la fantasía de Runge. Como los primeros fragmentos de Schlegel, el *Systemprogramm* idealista universaliza la poesía y la equipara al arte como tal. Pero el *Systemprogramm* también busca ya, a través de su concepción mitológica de la poesía (o su concepción poética de la mitología), imponer la «unidad eterna».

Dado que el *Systemprogramm* permaneció inédito durante más de un siglo, el proyecto para la nueva mitología lo hicieron público por primera vez en 1800 Schelling y Friedrich Schlegel. En aquel momento, cuando estaba cerca del círculo romántico de Schlegel, Schelling fue guiado por la convicción de que el arte era la esfera más elevada de la actividad humana; más elevada que la filosofía, o al menos igual a ella. De todas las artes, la poesía era de importancia primordial, ya que serviría de ámbito para la construcción de la nueva mitología, la cual repercutiría en todas las demás. Schelling ansiaba un Homero moderno, y un poeta tal necesita dioses: «Los dioses son al arte lo que las ideas a la filosofía, y viceversa»⁹. En arte, lo real personifica lo ideal, y estas ideas personificadas son dioses; de ahí la noción establecida por Schelling de que la mitología es «la precondition necesaria y el tema primordial de todo arte». En obras posteriores como la *Philosophie der Offenbarung*, Schelling desarrolló una filosofía religiosa del mito, pero sus primeras ideas sobre el tema se centran en los aspectos artísticos, poéticos e imaginativos de éste. Su nueva mitología no es nada menos que la poetización propuesta o «romanticización» del mundo, por expresarlo en términos de Novalis. Todo el mundo debe convertirse en una obra de arte total, donde todo fluya nuevamente hacia el «océano de la poesía», en el que los intelectuales pueden nadar tan felizmente como personas sencillas, reencontrando así el mundo y creando una verdadera mitología colectiva. El mito, que penetra el arte desde el reino situado más allá de las fronteras de su autonomía, se usa, por consiguiente, para hacer explotar la condición autónoma del arte, para permitirle trascender sus límites y universalizarse.

El nuevo mundo nacido del caos

De acuerdo con el Schelling de 1800-1804, el cristianismo no poseía una mitología real comparable con la de los antiguos. En la mitología griega, los dioses eran personificaciones simbólicas de las ideas y, por consiguiente, del absoluto; Cristo, el «último Dios», no es una figura simbólica en este sentido, porque es un individuo humano específico y concreto que también resulta ser divino. Grandes poetas cristianos como Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe se vieron obligados, por lo tanto, a crear sus propios equivalentes del panteón griego¹⁰. El entusiasmo romántico por una *Gesamtkunstwerk* poética que unificara el arte y el pueblo quedó un tanto eclipsado

⁹ F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, cit., p. 391.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 431-433, 444-449.

por la conciencia de que no se podía crear a voluntad una mitología verdaderamente colectiva. Estaba fuera del alcance de los poetas o los pintores modernos, quienes *desde su posición autónoma* no podían trascender a la autonomía del arte; la mitología estética no podía volverse verdaderamente mitológica, es decir, universal, mientras fuera estética.

En el «System des transzendental Idealismus» (1800), Schelling ya había planteado dudas sobre si se podría crear dicha mitología: «pero cómo puede producirse una nueva mitología, que no sea la invención de un único poeta sino sólo de una nueva raza [*Geschlecht*] que, por así decirlo, actúe como Un Poeta, es un problema que sólo podrán resolver las futuras vicisitudes del mundo y el curso posterior de la historia»¹¹. Presentó un argumento similar en la *Philosophie der Kunst*, ahora refiriéndose también a la nueva física especulativa y a la *Naturphilosophie* romántico-idealista como fuentes posibles. Pero Schelling tenía pocas esperanzas de que se fueran a crear con rapidez mitos unificadores que, en la moderna visión cristiana del mundo, debían ser históricamente situados como milagros. A partir del material ofrecido por la historia, los poetas deben crear sus propias mitologías, como Dante o Shakespeare habían hecho:

Por consiguiente, mientras la historia no proporcione una mitología más general, el individuo tendrá que crear su propio círculo mitológico; y como el elemento general de la modernidad es la originalidad, se aplicará la ley de que, cuanto más original sea algo, más universal será (aunque hay que distinguir entre originalidad y particularidad)¹².

Estos comentarios son impensables sin la obra de los hermanos Schlegel. Friedrich Schlegel, en particular –aunque posteriormente se convirtió en un católico reaccionario que intentó convertir la cultura medieval en un modelo estético rígido– abrazó inicialmente la originalidad moderna con tanto entusiasmo como Schelling. De hecho, en el «Gespräch über die Poesie» (1800), estableció la noción de una nueva mitología con fervor aún mayor que el de éste. El texto es un diálogo en el que un personaje, Ludovico, da una «Lección de Mitología». «Afirmo que nuestra poesía carece de un centro tal como la mitología de los antiguos. Todo lo sustancial en lo que la poesía moderna se queda por detrás de la literatura de la antigüedad se puede resumir como sigue: carecemos de mitología.» Ludovico declara de modo grandilocuente que el Idealismo y la física especulativa son los caminos hacia la nueva mitología: un recordatorio de la asociación de Schlegel con Schelling por aquella época. Pero aquí, el énfasis es distinto. Schlegel presenta la mitología como un gozoso caos de dioses, un flujo en constante transformación, *Anbilden und Umbilden*; Schlegel, o Ludovico, afirma que la poesía romántica, con sus contradicciones e ironías, es ya una «mitología

¹¹ F. W. J. SCHELLING, «System des transzendentalen Idealismus» (1800), en K. F. A. Schelling (ed.), *Sämmtliche Werke*, vol. 3, p. 629.

¹² F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, cit., p. 447.

indirecta»¹³. La función de la originalidad y la individualidad se afirma; hay muchas sendas que conducen a la nueva mitología. Pero por muy brillantemente turbulenta que se imagine que es, todavía puede describirse como una *Gesamtkunstwerk*, porque reencantará al mundo y así unirá al pueblo en una *Gemeinschaft* [«comunidad»] orgánica.

Lo importante aquí no es tanto la mutua «influencia» de los autores, como una constelación de textos que proponen, con distintas inflexiones, el proyecto de crear una nueva mitología, una *Gesamtkunstwerk* mitológica, una unidad religiosa-filosófica-artística que cierre las grietas abiertas en la sociedad contemporánea y en el sujeto moderno. Schelling hacía hincapié en el carácter unitario que debería poseer una mitología verdaderamente nueva, y se mostró cada vez más escéptico respecto a si podría realizarse. Abandonó por completo el proyecto en sus últimos escritos, en los que interpretó el mito desde el punto de vista religioso, en lugar de poético, y presentó la mitología antigua como un proceso teogónico que culminó en el cristianismo. Friedrich Schlegel esboza una *Gesamtkunstwerk* potencialmente no autoritaria, pero considera el caos aparente de la verdadera mitología como la forma superior de orden, en la que todas las obras literarias se unen de modo orgánico para formar un único cuerpo. En cierto sentido, Schlegel preparó aquí el camino para su posterior intento de imponer la totalidad «orgánica» a la sociedad y a la cultura siguiendo líneas católicas. Porque si el orden no surge del desorden de manera automática y espontánea, es necesario imponerlo a la fuerza.

Los dioses simbólicos de Goethe

Una generación antes, los escritos de Johann Joachim Winckelmann sobre historia del arte tendían a relegar a los dioses a la esfera de la belleza formal. Mientras que los mitólogos comparativos radicales comparaban a los griegos con los isleños de los mares del Sur –vistos ambos como bárbaros supersticiosos– Winckelmann idealizaba la Grecia clásica, considerándola un tiempo y un lugar en los que las condiciones políticas y ambientales se combinaron para proporcionar una belleza ideal, tanto en el cuerpo como en el arte. Winckelmann consideraba a Homero la base de la producción artística griega. La escritura de Homero era fuertemente visual y plástica, en comparación con un poeta «nórdico» moderno como Milton. En parte debido a la influencia de Milton, y como algo diferente a la disyunción entre la forma y el significado que se da en buena parte del arte anterior y posterior, el arte visual griego trataba los ideales elevados de maneras perfectamente adecuadas y sensuales. El mito homérico ayudó al arte griego a adquirir su carácter fuertemente específico. En contra de quienes consideraban a los mitos griegos como meras deriva-

¹³ Friedrich SCHLEGEL, «Gespräch über die Poesie» (1800), *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart, 1978, p. 190-195.

ciones de fuentes egipcias más antiguas, Winckelmann consideraba al arte egipcio como algo estático y obsesionado con la muerte, frente al arte de afirmación de la vida legado por la Grecia clásica¹⁴. Si hubiera deseado mantener su posición frente a los mitólogos comparativos radicales, Winckelmann podría haber insistido en que la vitalidad del arte helenístico demostraba que, fueran cuales fuesen las fuentes de su mitología, los griegos las habían trascendido para crear un tipo libre de belleza que humaniza los orígenes toscos de su mundo mítico. Los dioses se convirtieron en formas hermosas, no en representaciones alegóricas.

Johann Heinrich Meyer y Goethe sellaron esta «formalización» de los dioses en un texto cuya autoría es poco menos ambigua que la del *Systemprogramm*: «Über die Gegenstände der bildenden Kunst» [«Sobre el objeto de las artes plásticas»], publicada de manera anónima en el *Propyläen* en 1798. Aunque escrito por Meyer, este ensayo salió de sus conversaciones con Goethe y de un texto escrito por éste el año anterior. Cuando se publicó, se consideró en general que el texto representaba las opiniones del editor de la revista, Goethe¹⁵. Meyer y Goethe distinguían la alegoría –que había que manejar con extremo cuidado, y a ser posible dejarla por completo a un lado– del símbolo. Éste funcionaba a través de los sentidos, de la contemplación estética, mientras que la alegoría era cuestión de entendimiento, un asunto cerebral. El texto también insiste en el rango preeminente de las deidades en el arte:

En las figuras simbólicas de los dioses o en sus características visuales el arte encuentra sus temas más elevados, obligando incluso a las ideas y a los conceptos a aparecer de manera sensitiva, obligándolas a penetrar en el espacio, a tomar forma y hacerse accesibles a la vista. Difícilmente podríamos creer que dichos milagros sean posibles, si los antiguos no los hubieran logrado de hecho en sus obras. El gran ciclo de los 12 dioses mayores y los dioses menores de las Musas, la Gracias, las Horas, las Parcas y del resto de ellos se interconectan, como los engranajes de un reloj, para formar un todo completo¹⁶.

Ésta es, por así decirlo, una versión neoplatónica del neoclasicismo de Winckelmann: las formas bellas de los dioses encarnan ideas y concep-

¹⁴ Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Viena, 1934, pp. 44-48. Véase también J. J. Winckelmann, «Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» (1756), en *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, 1969, pp. 101-103. Winckelmann intenta distinguir entre alegoría «buena» y «mala» dentro del arte visual; varias décadas más tarde, Goethe y Schelling adoptaron para este propósito la dicotomía entre el símbolo y la alegoría.

¹⁵ Ernst OSTERKAMP, «Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Presiaufgaben für bildende Künstler 1799-1805», en Sabine Schulze (ed.), *Goethe und die Kunst*, Stuttgart, 1994, pp. 312-313.

¹⁶ Johann Heinrich MEYER y Johann Wolfgang GOETHE, «Über die Gegenstände der bildenden Kunst» (1798), en J. H. Meyer, *Kleine Schriften zur Kunst*, Heilbronn, 1886, p. 20.

tos, no intentan ilustrarlos de manera alegórica. Los símbolos no son necesariamente temas mitológicos, por supuesto, y muchos temas mitológicos son arcanos y alegóricos más que simbólicos; pero cuando Goethe comenzó su serie de concursos para los artistas alemanes, casi siempre se fijaba en los temas homéricos, y en 1799 elogió a Winckelmann por haber devuelto las obras de arte griegas a su *mythologischen Grund* al señalar la importancia fundamental básica de Homero¹⁷.

El arte antiguo se consideraba enormemente superior al moderno, principalmente porque la mitología griega sobre la que se basaba había proporcionado un conjunto fijo de formas simbólicas hermosas:

Aunque el estilo cambió, las formas se mantuvieron; había imágenes mejores y peores, pero todas se hacían de acuerdo con la misma norma. Por el contrario, los modernos parecen estar tan enamorados de lo nuevo que esto les impide reproducir tipos y caracteres ya existentes.

Los artistas «modernos», es decir, los posteriores a la antigüedad, destruyeron la persistencia de las formas porque no querían que los acusaran de imitar a otros; «por consiguiente, no reconocemos a san Pedro por su forma [*Gestalt*], sino por las llaves; del mismo modo que reconocemos a Pablo por su espada». En otras palabras: mientras que Apolo era una forma simbólica transparente, cualquier viejo barbado podría ser san Pedro, identificable sólo por sus atributos alegóricos convencionales. Después de esto, no sorprende que Meyer y Goethe pinten una imagen deprimente del arte cristiano «moderno»:

A menudo, se oyen quejas de que nuestros mitos no proporcionan a los artistas las ventajas que los antiguos podían obtener de los suyos. En conjunto, esto es indudablemente cierto, pero ni siquiera hemos utilizado lo que nuestros mitos nos ofrecían. Los apóstoles habrían supuesto un hermoso ciclo, al igual que los evangelistas, los profetas y las sibilas. Ahora no queda tiempo para compensar lo que olvidamos hacer, y debemos contentarnos con darnos cuenta del daño que se hizo¹⁸.

La teoría del símbolo comparte con los enfoques romántico e idealista representados por Schlegel y Schelling la tendencia a naturalizar a fuerza de metáforas orgánicas: mientras que el símbolo personifica las ideas de manera «transparente», la nueva mitología reunirá todas las ramas de la cultura y de la sociedad para reencantar al mundo y convertirlo en un lugar de totalidad y maravilla. La noción moderna de símbolo podría integrarse pronto en las concepciones romántica e idealista del arte y de la cultura, pero en este punto los términos se estaban oponiendo sistemáti-

¹⁷ E. Osterkamp, «Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Presiaufgaben für bildende Künstler 1799-1805», cit., pp. 314-315.

¹⁸ J. H. Meyer y J. W. Goethe, «Über die Gegenstände der bildenden Kunst», cit., pp. 22-24.

camente por primera vez. En los años que siguieron a la publicación del ensayo de Goethe y Meyer, los Schlegel, Novalis, y otros románticos de primera hora abordaron la alegoría como un mecanismo especialmente moderno y cristiano, señalando a un absoluto irrepresentable por medio de signos imperfectos. Schelling, cuyas tendencias clasicistas se acentuaron con los años, compartía la preferencia de Goethe por el símbolo y por el mito homérico. De acuerdo con Schelling, en la alegoría lo concreto simplemente *significa* lo absoluto, mientras que los símbolos míticos *personifican* lo absoluto (aunque estos mitos también se pueden alegorizar post facto); lo concreto y lo absoluto son uno¹⁹.

La teoría de los dioses como símbolos sostenida por Schelling se diferencia de la de Goethe en que no se centra en la obra de arte como fin en sí mismo —como normalmente solía ser en el caso de Goethe— sino en la totalidad de la sociedad y la cultura. Se pretende que sea transformadora, y no que justifique una práctica artística específica, usando una nueva mitología para escapar de la zona autónoma del arte. Pero el mundo en sí quedaría entonces poetizado, estetizado; se convertiría en un gran símbolo social y artístico.

Está claro que ésta no es la intención de Goethe y Meyer, que buscan definir límites, no superarlos. Sacando sus claves de Lessing y Winckelmann, desarrollaron lo que podríamos denominar una mitología laocoontista para el arte visual. Lessing, en su texto *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [Laocoonte o las fronteras de la pintura y la poesía]* (1766), había procurado demarcar qué es adecuado para el arte visual y qué es adecuado para la poesía, mientras que a Goethe le preocupaba que los artistas escogieran temas que no dependieran del conocimiento que uno tuviera de la literatura; el espectador debía poder intuir simbólicamente el significado de la composición²⁰. Por supuesto, esta rama del laocoontismo difiere de posteriores versiones como la de Greenberg; al contrario que Goethe o Lessing, Greenberg no toleraba el mito ni otras formas «literarias» o «narrativas» en la pintura. El laocoontismo quería fundamentar la pintura «más seguramente en su área de competencia», como pretendería más tarde Greenberg, pero no intentaba eliminar *todos* los elementos literarios. Consideraba que el mito griego era adecuado para la pintura y la escultura por sus cualidades plásticas; convirtió sus dioses en símbolos estéticos, y abandonó los mecanismos alegóricos del régimen clásico.

¹⁹ F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, cit., pp. 451-455.

²⁰ Gotthold Ephraim LESSING, «Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», en G. E. Lessing, *Werke*, vol. 2, Leipzig, 1956, pp. 138-254. Ejemplos de laocoontismo militante en el siglo XX son Clement GREENBERG, «Towards a Newer Laocoon», *The Collected Essays and Criticism 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago y Londres, 1986, pp. 23-38; y Rudolf ARNHEIM, «A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film», en R. Arnheim, *Film as Art*, Berkeley, 1957, pp. 199-230.

Mientras que los llamamientos a usar la poesía para crear una nueva mitología universalizaban un arte –la literatura– y le asignaban el potencial de cambiar toda la cultura, a esta consideración alternativa del mito le interesaba más mantener intacta la integridad de las disciplinas. Aunque el mito simbólico de Homero garantizaría la coherencia de la cultura e impediría su desintegración en prácticas «puras» y autistas, Goethe y Meyer previeron, no obstante, un arte de ámbitos especializados regido por criterios específicos de cada medio; un arte que Wagner, el gran tardorromántico antilaocoontista, llamaría *künstliche Kunst*, arte artificial, frente a la creación verdadera e integrada de la *Gesamtkunstwerk*²¹. El arte que formara la base de la nueva mitología debía ser administrado por dictadores benévolos, no regido por el colectivo amorfo.

En los espectacularmente poco exitosos *Weimarer Preisaufgaben* –concursos artísticos organizados por Goethe en torno a 1800– los artistas tenían que remitir dibujos que ilustraran un tema homérico especificado, tales como Venus conduciendo a Helena hasta Paris. Estilísticamente se preferían los dibujos a línea de la sobria variedad neoclásica, introducida por John Flaxman (de cuya obra Goethe no era demasiado entusiasta). Goethe esperaba que de esta manera la mitología pudiera aún cumplir la función «aglutinante» que tenía en el arte renacentista y barroco, con normas nuevas –pero normas al fin y al cabo– y, por consiguiente, con expertos y príncipes que establecieran las directrices en lugar de abandonar la cultura a un futuro incierto de creación de mitos. Luchó por desarrollar una mitología artística que pudiera formar parte legítima del arte visual pero que a través de Homero siguiera manteniendo un vínculo con la literatura. Lo simbólico, que es capaz de cubrir la distancia que separa lo visual y lo escrito, puede adoptar la función que el mito tiene de mantener la cultura unida; una función exacerbada cuando el símbolo se integra en las nuevas teorías de la mitología. De esa forma, las concepciones laocoontista y de la *Gesamtkunstwerk* dadas a la mitología por el romanticismo y el idealismo alemanes a la mitología comparten una base común. Ambas intentan imponer una especie de unidad a una cultura que ha roto con el consenso posrenacentista, reorganizando las artes, redefiniendo, limitando o expandiéndolas de maneras diversas y a menudo contradictorias.

Las invenciones de Fausto

La tercera concepción estética del mito en los años que rodean a 1800, centrada en la noción de mitología original o individual, ofrece la posibilidad de abandonar este espacio común. Como hemos visto, Schelling encontró dichas mitologías en las obras de Dante, Shakespeare y Goethe. Dado que el mundo moderno, posclásico, está en constante movimiento y carece de una mitología definitiva, los autores deben arreglárselas con los fragmentos

²¹ Richard WAGNER, *Oper und Drama* [1851], Berlín, s. a., pp. 101-102.

que su tiempo les ofrece, y construir un sistema de mito personal que, mediante su coherencia interna y su sentido de la necesidad, pudiera obtener parte del poder de un mundo mítico verdadero y colectivo. *Fausto*, en el que Goethe trabajó durante la mayor parte de su carrera, era para Schelling uno de los ejemplos supremos de dicha mitología histórica, personal y parcial²². Goethe no fue siempre un doctrinario neoclásico que quería imponer su programa artístico a los artistas. El concepto y parte de la ejecución de la primera parte de *Fausto* se retrotraían a los tiempos protorrománticos del *Sturm und Drang*, cuando Goethe todavía no había asumido la virtud clásica. La segunda parte la escribió Goethe cuando ya se había convertido en un *Klassiker* residente en Weimar, pero mucho después de que fracasara su programa militantemente clasicista para el arte y su batalla contra el Romanticismo, en una época en la que exploraba la diferencia entre lo clásico y el mundo moderno «romántico» de manera más reflexiva.

Como Meyer, Goethe lamentaba que cada pintor moderno (es decir, posclásico) tuviera su propia forma para la Virgen. En *Fausto*, Goethe daría un papel central a una figura cristiana mitológica cuya verdadera esencia es el cambio de formas: Mefistófeles, emisario de Satán, que primero se aproxima a Fausto en forma de perrito faldero negro y repetidamente desvía su búsqueda de conocimiento y poder con aventuras que suponen algún tipo de disfraz. La segunda parte de *Fausto* es un montaje de tabladillos alegóricos, que empieza cuando Fausto y Mefistófeles diseñan una elaborada máscara sobrenatural en el palacio del emperador alemán. Aparecen todo tipo de personajes fantásticos y mitológicos, conjurados por la magia de Mefisto, desde Plutón hasta Pan. Después de la máscara, el emperador quiere ver a Helena y Paris, el hombre y la mujer ideales del mito clásico, en *deutlichen Gestalten*. Mefisto declara que él, como moderno diablo norteamericano, no sabe convocarlos; el propio Fausto debe descender al reino de las Madres Antiguas: invención de Goethe, son las gobernantes de un mundo de espíritus, imágenes insustanciales de los muertos. Éstas dan a Fausto incienso ardiendo, y del humo él obtiene las formas simbólicas ideales de los héroes griegos. Cuando Fausto, transfigurado, intenta tocar a Helena al presentarla junto con Paris ante el emperador y su corte, la forma ideal enseguida se vuelve nebulosa y una explosión termina con el espectáculo. Después, Fausto consigue dar a Helena, de quien se ha enamorado, una presencia ligeramente más sustancial. Juntos, se recluyen en un castillo con el claramente alegórico hijo de ambos, Euforión, que encuentra un destino similar al de Ícaro, después de que Helena vuelva a desintegrarse. Estas dos apariciones de la semidiosa a partir del sensible mito visual de Homero se producen en un presente dinámico y caótico muy posterior a la caída de la civilización griega; en el mundo moderno, Helena es una ficción extraviada.

En la segunda parte de *Fausto*, Goethe muestra también un lado más oscuro del mito griego normalmente poco utilizado por los clásicos: crea

²² F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, cit., p. 446.

un *klassische Walpurgisnacht*, un equivalente griego de la reunión de brujas alemanas convocada en la primera parte de la obra. Aquí, vemos centauros, esfinges y otras criaturas nada winckelmannianas. La acción se traslada después al mar, donde los dioses acuáticos, entre ellos Proteo, que adopta formas diversas, organizan una algarabía. Mefisto personifica el poder de la negación; su cambio de formas es diabólico. Proteo, por el contrario, representa una fase oceánica inicial en la evolución de la vida, más repleta de pruebas sobre la constante metamorfosis de la naturaleza que las épocas posteriores. Como naturalista, Goethe era seguidor de Proteo, reconociendo el cambio perpetuo en la vida de las plantas, como, por ejemplo, la transformación de las hojas en capullos. Se oponía al término *Gestalt*, por considerarlo demasiado estático y definitivo, y prefería el más activo *Bildung*, que está implícitamente relacionado con la *Umbildung* (transformación) de lo que realmente existe (recuérdese la apología del joven Schlegel al perpetuo *Anbilden* y *Umbilden* en la mitología). Oponiéndose a la clasificación de las especies de Linneo, que le parecía demasiado rígida y arbitraria, Goethe consideraba esencial centrarse en el proteico poder metamórfico de la naturaleza, pero también temía los extremos a los que esto podía conducir:

La idea de metamorfosis es un venerable pero también enormemente peligroso don de lo alto. Conduce a la infirmitad, destruye el conocimiento, lo disuelve. Es una especie de *vis centrifuga* y conduciría a la infinitud. Si no tuviera un contrapeso: me refiero a la tendencia a la especificidad, la tenaz resistencia de lo que se ha hecho realidad, una *vis centripeta*²³.

En la teoría del arte desarrollada en torno a 1800, se da una tensión perpetua entre el abandono y la resistencia a las fuerzas centrífugas. El temor de Goethe a la *vis centrifuga* en la sociedad y en la cultura modernas lo condujo en muchos casos a adorar lo centrípeto. Más interesante es que en *Fausto* se situó en medio de las fuerzas de la historia moderna, centrífugas y destructoras de formas, para reunir su propia mitología a través de todo lo que pudiera usar: elementos de la cultura cristiana y clásica, con alguna especulación científica añadida, disfrazada con un atuendo mitológico. Reunidas, la práctica de Goethe y la teoría de Schlegel y Schelling definen una «mitología moderna» que sólo existe en síntesis plurales y momentáneas que es necesario arrebatar a la tormenta destructiva de la historia. Pero sigue concibiéndose en términos de *carencia*, desarrollada porque la perfección del arte griego ya no era alcanzable, o porque la mitología en ciernes estaba aún muy lejos.

Sin embargo, hubo autores que captaron el potencial de una mitología individual sin las vacilaciones todavía evidentes (por distintas razones) en Goethe y Schelling, o incluso en Schlegel. Para Herman Melville, el proyecto

²³ J. W. GOETHE, «Problem und Erwidern», en Rudolf Steiner (ed.), *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, vol. 1, Dornach, 1975, p. 121.

individual de *mitología original* ya no era un mal sustituto de una edad de oro perdida ni el anuncio de una mitología colectiva futura, sino un arma contra el uso del mito, ya fuera simbólico o en forma de *Gesamtkunstwerk* poética. En la variante escéptica e irónica de Melville, el mito como aspecto heterónimo y no idéntico del arte (siempre más o menos domado) experimenta un cambio fundamental. Para realizar este cambio, Melville se basó en la mitología comparativa radical del siglo XVIII y comienzos del XIX, y no en el mito estético moderno (de variedad protoformalista o totalizadora).

El indescifrable dios ballena

Hacia el final del texto de Melville *The Confidence-Man. His Masquerade* (1857) –ambientado en un barco de vapor del Mississippi– el personaje conocido como el Cosmopolita, después de mucho hablar, sale de la barbería del barco sin pagar su afeitado. El capítulo termina señalando que «en días posteriores, contando la aventura nocturna a sus amigos, el digno barbero siempre hablaba de su extraño cliente como el encantador de hombres –al igual que a muchos indios los llaman encantadores de serpientes– y todos sus amigos coincidían en considerarlo REALMENTE ORIGINAL». Esto va seguido por uno de los tres capítulos del libro dedicado a lo que podríamos denominar teoría literaria, titulado *In which the last three word of the last chapter are made the text of discourse, which will be sure of receiving more or less attention from those readers who do not skip it [Donde las tres últimas palabras del capítulo anterior se convierten en texto de discurso, que con seguridad recibirá más o menos atención por parte de los lectores que no se lo salten]*. Aquí, Melville intenta demostrar «la impropiedad de aplicar la expresión *Quite an Original* [realmente original] a los amigos del barbero»²⁴. Melville sostiene que en la narrativa hay muy pocos personajes verdaderamente originales (Hamlet, Don Quijote, el Satán de Milton); el término se usa normalmente para describir personajes que son meramente raros. Schelling habría dicho que estos «verdaderos originales» son el centro de sus respectivos mundos míticos; que sus autores han conseguido crear mitologías originales. Melville se embarcó precisamente en ese proceso, pero sus mitos ya no fueron sustitutos de ideales inalcanzables; por el contrario, estaban dirigidos contra esos mismos ideales. El Cosmopolita de Melville quizá sólo sea original en un sentido cotidiano, pero el verdadero protagonista de forma cambiante de la novela, el Estafador [*confidence Man*], de quien el Cosmopolita es un «avatar», sí puede reclamar fundamentalmente que es un verdadero original. Aunque el Cosmopolita es la imagen más claramente individualizada del Estafador, y a la que se le concede más espacio en la novela, la que domina el libro es la extraña deidad moderna de la que constituye la última reencarnación: un dios moderno de forma cambiante que no se reconoce como tal.

²⁴ Herman MELVILLE, *The Confidence-Man. His Masquerade* (1857), Oxford y Nueva York, 1989, pp. 316 y 319.

En uno de los numerosos apartes «teóricos» de *Moby Dick*—digresiones que se burlan, parodian y descomponen diversas ramas del aprendizaje— Ismael observa el «rostro» de la ballena como lo haría un fisonomista. «Desde el punto de vista fisonómico, el cachalote es una criatura anómala. No tiene nariz propiamente dicha.» Ismael se da cuenta de que su empresa parece «casi tan esperanzadora como si Lavater quisiera estudiar las arrugas del peñón de Gibraltar», pero persevera. «De perfil, se percibe claramente esa depresión horizontal en medio de la frente, casi de cuarto creciente, que, en un hombre, es la marca del genio de Lavater.» Todo esto, por supuesto, es parodia. La conclusión de Ismael —e indudablemente la de Melville— es pesimista.

Champollion descifró los arrugados jeroglíficos realizados en el granito. Pero no hay Champollion que descifre el Egipto del rostro de cada hombre y de cada ser. La fisonomía, como cualquier otra ciencia humana, no es más que una fábula pasajera²⁵.

La fisonomía de Lavater, que había atraído a Goethe en su juventud, afirmaba poner al descubierto el carácter de las personas estudiando sus rasgos faciales, demostrando así básicamente que eran «símbolos» transparentes. Aunque el entusiasmo de Goethe se enfrió, prefiguró su posterior estética simbólica²⁶.

En tiempos de Melville, la crítica de la fisonomía había dejado de ser un acto revolucionario, porque la práctica había sido despiadadamente ridiculizada durante décadas. Pero la sátira del autor hace también referencia a la transformación de los dioses en símbolos estéticos. En la ballena, la forma exterior ni siquiera refleja su esqueleto, mucho menos su esencia más profunda: «al considerar estas costillas, no podía sino asaltarme nuevamente la circunstancia, tan variadamente repetida en este libro, de que el esqueleto de la ballena no es en absoluto el molde de la forma de la que está investido». Esto es aplicable a todos los cachalotes, al igual que las cavilaciones fisonómicas de Ismael, pero en el caso de *Moby Dick* es especialmente importante porque su categoría mítica, casi de diosa, es un motivo recurrente en el libro. Los balleneros supersticiosos declararon que *Moby Dick* no sólo era omnipresente, sino también inmortal²⁷. A pesar de que Ismael lo presenta como una superstición, esto crea una atmósfera extraña en la que de alguna manera la ballena no es completamente de este mundo. La obsesión de Ahab, por supuesto, contribuye enormemente a convertir a la ballena en un opositor mítico, un Leviatán.

Esta ballena «divina» es obviamente muy distinta de los símbolos idealizados del neoclasicismo y de los dioses poéticos de la nueva mitología

²⁵ Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale*, Nueva York, 1992, pp. 378-380.

²⁶ David BINDMAN, *Ape to Apollo, Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Londres, 2002, pp. 94-96; Ilsebill Bart FLIEDL, «Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft», en S. Schulze (ed.), *Goethe und die Kunst*, pp. 193-203.

²⁷ H. Melville, *Moby-Dick or The Whale*, cit., pp. 494, 198.

romántica. Después de sus conjeturas fisonómicas, Ismael comenta que, indudablemente, los antiguos egipcios, con «sus pensamientos mágicos infantiles» habrían deificado a los cachalotes, como lo hicieron con el cocodrilo del Nilo. Aquí, Melville suscribe la opinión de que el mito se originó en una «mente primitiva» e infantiloides, tendente a pensar en imágenes sensibles, y no en función de causas abstractas. Sin embargo, este estado mental, que se consideraba aún existente en las regiones tropicales, podría volver algún día, incluso en países «civilizados».

Si en adelante una nación elevadamente culta y poética se viera atraída de nuevo a su legado, los felices dioses de las antiguas fiestas de mayo; y los volviera a entronizar vivos en el cielo ahora egotista; en la colina ahora desencantada; estad seguros de que, exaltado al elevado trono de Júpiter, el gran cachalote lo dominará²⁸.

Esa nueva mitología grotesca, mezcla extravagante de lo primitivo y lo «elevadamente culto», sólo podría idearla un autor apasionadamente interesado por las cuestiones de la «mente primitiva» y de la mitología comparativa. Se nota en Melville la influencia del sutil desenmascaramiento que Pierre Bayle hizo del mito y del dogma religioso, pero también la de mitólogos comparativos como William Jones, que intentaban defender la tradición cristiana contra las afirmaciones de que los relatos bíblicos eran sólo versiones de mitos comunes en diversas culturas²⁹. Aunque Melville no suscribía los intentos de los apologistas de separar el cristianismo, en cuanto verdad revelada, de todas las demás religiones, éstos le proporcionaron mucha información sobre los mitos del mundo, y con un potencial subversivo al que dio buen uso.

En *Moby Dick*, a través de su narrador Ismael, Melville ridiculiza muchos mitos siguiendo el estilo de Bayle, pero por otra parte el mito de Osiris le ayuda a estructurar la novela. El desmembramiento de Osiris por Tifón se repite misteriosamente en la historia del monstruo divino y Ahab. Basándose en Plutarco, que intentó adivinar la razón de mitos que ya le resultaban ajenos, y en *Indian Antiquities*, de Thomas Maurice, Melville creó un mito moderno compuesto también por varios mitos antiguos³⁰. Ahab no sólo ve a Moby Dick como un dios maligno; él, como rival autonombrado, también reclama una función divina. Aquí y en *The Confidence-Man*, Melville usa la mitología comparativa –poniendo a Cristo junto a Krishna y Osiris– para subvertir la búsqueda de una esencia del mito, del orden en la confusión de las mitologías del mundo. Si, de acuerdo con la mitología comparativa, todos los mitos son meras variaciones de unos cuantos patrones básicos, ¿por qué no crear una nueva versión? Si Cristo

²⁸ *Ibid.*, p. 380.

²⁹ H. BRUCE FRANKLIN, *The Wake of the Gods. Melville's Mythology*, Stanford, 1963, pp. 8, 66-67 y 169-175.

³⁰ *Ibid.*, pp. 71-83. Aunque a veces es demasiado ambicioso en sus interpretaciones, el libro de Franklin sigue siendo el estudio más fundamental sobre este aspecto de la obra de Melville.

es meramente Osiris disfrazado, ¿por qué no vestirlo con un atuendo del siglo XIX? Para ser realmente un mito *moderno*, tendría que ser radicalmente individual, autocrítico y desmitologizador; y tendría que tener en cuenta la tensión entre el mundo desencantado y los deseos míticos. El campo de esta operación es literario; para Melville, de manera muy similar a Schelling, los mitos existían para convertirse en literatura. Sin embargo, su concepción de la literatura era distinta de la de Schelling; para Melville, es un cuestionamiento constante, y si los mitos existen para convertirse en literatura, es porque ahí es donde se vuelven autocríticos.

Proteo en el Mississippi

Como ha demostrado Robert Wallace, Melville se tomaba muy en serio el arte visual y la crítica del arte, especialmente la «poderosa estética de lo indistinto» de Turner³¹. La descripción y la interpretación irónicas que en el capítulo de la «Posada del Chorro» de *Moby Dick* se hacen del cuadro «cenagoso y empapado» que imita a Turner, pero también la radicalización de las ambigüedades visuales y los maravillosos efectos atmosféricos en las obras de Turner, tan elocuentemente descritos por Ruskin. Estos cuadros sugerían una esfera visual no simbólica, en la que las formas o la ausencia de formas pueden sugerir ideas sin personificarlas de manera transparente. Melville llevó esta estética un paso más lejos. El exterior de la ballena no refleja su esqueleto, y la categoría divina de Moby Dick es cuestión de sugerencia literaria; un pintor no podría transmitirla convincentemente, ya que incluso la blancura de la ballena sólo sirve como atributo de la divinidad dentro del relato de Melville. Hay en él una sensación de *paragone*, como si intentara demostrar que la literatura puede ver a través de las apariencias mejor que la pintura. En *The Confidence-Man*, creó un protagonista cuya categoría semidivina es invisible para casi todos los demás personajes (el misterioso niño del último capítulo es una excepción). Para *ver* realmente al Estafador, debemos *leer* el relato de Melville. Los personajes del relato no pueden verlo tal y como es; aunque lo que realmente es no carece de ambigüedades ni siquiera para los lectores.

The Confidence-Man tiene aparentemente tres protagonistas consecutivos que, se insinúa firmemente, son todos la misma persona disfrazada. Su habilidad para disfrazarse de maneras extremadamente diferentes en un corto espacio de tiempo (incluido un cojo negro que menciona a una serie de personas normalmente consideradas disfraces alternativos del Estafador), combinado con el hecho de que sus planes parecen ridículamente elaborados y sus beneficios pequeños, lo hacen parecer más que humano. Como Moby Dick, la ubicuidad y la esquizofrenia del Estafador le dan las características de una figura mítica, de un dios. El tono se establece en la primera frase, cuando se compara al protagonista «silencioso»

³¹ Robert WALLACE, *Melville and Turner. Spheres of Love and Fright*, Athens (Georgia), 1992.

con el mítico fundador del Imperio inca, Manco Capac. Como (pseudodios), el Estafador está relacionado con Proteo, y uno de sus avatares vende con su maravillosa labia un «sofá proteico» que se adapta perfectamente a cualquier cuerpo. Pero muchos críticos actuales han preferido identificarlo con otro transformista, Satán. La obra se convertiría entonces en una alegoría protagonizada por el diablo, algo que «normalizaría» este escandaloso libro: «dada la reputación de transformista y maligno que tiene Satán, la naturaleza incongruente del personaje que da nombre al título en sus diversos disfraces resultaría meramente de su capacidad sobrenatural para el fraude y el engaño»³².

El hecho de que el Satán de Milton sea uno de los ejemplos de personaje original dados por Melville potencia esta asociación, aunque finalmente no sea completamente convincente. Lo importante es precisamente que el Estafador es demasiado cambiante para una sola identidad convencional, ya sea Proteo o Satán. La infirmitad de éstos fue en cierto sentido formalizada por sus identidades mitológicas; aquí no hay identidad, sólo una mancha de Rorschach. *The Confidence-Man* frustra cualquier esperanza de convertir una mitología colectiva en la *Gesamtkunstwerk*, ni siquiera es reconocido como divinidad. Es el principio metamórfico llevado al extremo, el *Umbildung* descontrolado de Goethe. El cambio de forma llega tan lejos que, como ha señalado Bruce Franklin, se ha sugerido que quienes se enfrentan al Cosmopolita, el personaje de la segunda parte del libro y un avatar del Estafador, son de hecho (¿también?) el propio Estafador³³. Éste es varios dioses y ningún dios en particular, gracias a la munición proporcionada por la mitología comparada.

Los pseudodioses de Melville están contruidos a partir de residuos históricos. Como tales, son divinidades eminentemente modernas. De acuerdo con Schelling, los dioses griegos eran deidades naturales (*Naturwesen*), y sólo se volvían verdaderamente mitológicos en su forma épica, cuando actuaban y creaban una historia. Antes no eran verdaderos *Götter* [«dioses»], sino meros *Götzen* (ídolos). Por el contrario, el mundo cristiano es histórico y espiritual; cualquier forma de politeísmo que sea posible aquí lo es sólo en la historia. Las deidades del mundo moderno son, por consiguiente, *Geschichtsgötter* [«dioses históricos»]³⁴. Los artistas antiguos crearon una mitología dotando de historia, o historias, a los dioses naturales; los artistas modernos tienen que realizar la operación opuesta e «implantar los dioses idealistas en la naturaleza» para darles cierta realidad. Escritores como Cervantes y Goethe consiguieron crear sus propios «círculos mitológicos» bajo estas condiciones. Schelling esperaba un futuro *Mythologie und Symbolik* basado en la ciencia, en el que la tendencia alegórica del cristianismo (de lo real a lo ideal, es decir: temas reales que

³² Tom QUIRK, *Melville's Confidence Man*, Columbia (Missouri), 1982, pp. 58-59.

³³ H. B. Franklin, *The Wake of the Gods. Melville's Mythology*, cit., p. 164.

³⁴ F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, cit., p. 448.

señalan hacia una esfera ideal irrepresentable) se invierta para convertirse en totalidad simbólica (de lo ideal a lo real: el ideal se encarna en los objetos reales, creando así símbolos). Autores como Dante, Cervantes y Goethe nos han dado, por así decirlo, conocimientos «originales», individuales, de dicha nueva mitología simbólica. ¿Acaso no han dado sustancia estética a las fugaces deidades ideales del mundo moderno, convirtiéndolas en algo más orgánico que las alegorías?

Parte de la grandeza de Melville radica en el modo en el que hace prácticamente imposible responder a esta pregunta respecto a sus mitologías «originales». Como creador de nuevas mitologías «poéticas», Melville está más cerca de Schelling que del intento de Goethe de crear un canon de temas para el arte visual basado en una mitología literaria existente. Pero, al final, Schelling, como Goethe, anhelaba una presencia positiva y simbólica del mito en el arte; y los dioses modernos de Melville se burlan de dichos anhelos, ya sea en el arte visual o en la literatura. Con demasiada frecuencia, los escritores y los artistas románticos y posrománticos buscaban esa presencia y esa totalidad, reduciendo así a la mismidad, a un patrón preformado de lo no idéntico, la otredad que sostenían como contraste con el mundo moderno desencantado. El Friedrich Schlegel de los primeros tiempos, con su celebración de la ironía y la alegoría, quizá sea el más cercano a Melville de los primeros románticos e idealistas, pero también en Schlegel los signos sólo tienen al final valor en la medida en que señalan hacia el absoluto, aun cuando no lo personifiquen en una forma simbólica. Además, en la nueva mitología todos los signos tienen en última instancia que formar un organismo, convirtiendo las alegorías caóticas, *umbildende*, en una *Gestalt*, en un símbolo.

Este objetivo no es el horizonte de Melville. La presencia de sus fugaces deidades modernas es negativa, una ausencia amenazadora. Los dioses no se vuelven «plásticos»; se niegan a adoptar una forma positiva. Y su fugacidad tampoco se convierte en manifestación retórica de lo sagrado. No son una flecha alegórica que señale hacia la Idea, ni el anuncio de una comunidad orgánica futura. Moby Dick, cuya forma exterior no refleja su esqueleto, es una invención, un punto vacío; el Estafador no tiene forma propia. Si la mitología laocoontista usa símbolos para mantener las artes separadas y al mismo tiempo impedirles que se hundan en el completo aislamiento, y si la concepción de la *Gesamtkunstwerk* lucha con los fragmentos alegóricos al tiempo que sueña con una verdadera mitología colectiva que supere la atomización y la especialización modernas, los «dioses» de Melville provocan confusión entre lo visual y lo literario, minando lo uno con lo otro, sin ofrecer ninguna esperanza. Éstos son los dioses descodificados y desimbolizados de la modernidad capitalista.

Se puede alegar que se ha realizado efectivamente una «nueva mitología» de manera que exacerban los aspectos dudosos de los sueños de finales del siglo XVIII respecto al mito, esto es, sus aspectos conservadores y coercitivos. Un grupo bastante divergente de autores del siglo XX ha sugerido

que lo que ha arraigado no es una nueva mitología creada por artistas sino una remitologización por cortesía del capitalismo, el espectáculo o los medios de comunicación de masas. La obra de McLuhan, por ejemplo, llamaba la atención sobre un universo «mítico» de los medios que parece burlarse por igual del sueño de la *Gesamtkunstwerk* y del proyecto de distinción laocoontista. Adorno y Horkheimer analizaron cómo en el capitalismo avanzado, la razón instrumentalizada revierte al mito; una versión diferente de esta dialéctica de la ilustración la desarrollaron en la Internacional Situacionista Debord y Raoul Vaneigem, que califican el espectáculo de «mito fragmentado y desacralizado»; y el «tiempo pseudo-cíclico» del espectáculo de perversión del tiempo histórico moderno³⁵. Desde tal perspectiva, los intentos artísticos de crear una nueva mitología, que resurgieron en el surrealismo tardío, no se pueden considerar más que ilusorios. Como expresaron los situacionistas ingleses en 1967, el verdadero arte moderno sólo puede ser «una explosión en el centro de la constelación mítica», no un intento de renovarla³⁶. Más moderna que mucho de lo publicado después, la obra de Melville es una gran explosión. Si Melville reúne los fragmentos explosionados, el resultado no puede pretender ser una totalidad mítica; crea lo que Barthes habría denominado una «mitología verdadera», que roba el mito y crea nuevos montajes de *mythos* y *logos*.

³⁵ Raoul VANEIGEM, «Banalités de base (II)», en *Internationale Situationniste* 8 (enero de 1963), p. 37; Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, París, 1992, pp. 125-160.

³⁶ Tim CLARK, Christopher GRAY, Charles RADCLIFFE y Donald NICHOLSON-SMITH, *The Revolution of Modern Art and the Modern Art of Revolution* (1967), disponible en www.situationist.cjb.net.