

EL MITO Y LAS ARTES: UNA EXPOSICIÓN MÍTICA

José Manuel Losada

II Certamen Asteria 2016. Certamen Internacional de Creación Plástica y Mitología.

Madrid: Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica, 2016, p. 13-40

(ISBN: 978-84-608-8478-1)

El 1^{er} Certamen Asteria de Creación Artística (“Mitos en crisis. La crisis del mito”), fallado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y celebrado en la Sala de Exposiciones de la Fundación Pons de Madrid, fue una ocasión de oro para la satisfacción de los sentidos, para la vivencia puntual del mundo imaginario en el que evolucionan nuestros jóvenes creadores y para la comprensión del modo como los mitos consiguen zafarse de la crisis en una sociedad aparentemente cerrada a la trascendencia. El 2^o Certamen Asteria de Creación Artística (“Mito y emociones”), fallado y celebrado en la Facultad de Bellas Artes, comparte con el 1^o el goce estético y la convivencia afectiva en el imaginario de la juventud creadora, al tiempo que añade la comprensión del papel irremplazable que desempeñan las emociones en la experiencia mítica.

La visita de una exposición de arte, si es profunda y pausada, sugiere reflexiones sin cuento. Aquí traeré dos: la primera, sobre la transferencia de géneros literarios y artísticos; la segunda, sobre la contradicción, al menos aparente, de la imagen mítica.

La transferencia de géneros tradicionales

Muchas creaciones artísticas de mitos literarios son *retellings*: los cuentan de otra manera. *La Odisea, una secuela moderna*, de Nikos Kazantzakis (1938), retoma en sus 24 rapsodias otras tantas de la obra homérica. El contenido de ambas historias no discurre por idénticos caminos: en la novela moderna, el héroe, insatisfecho por la vida tranquila de Ítaca, decide acometer nuevas aventuras. La *Secuela* recrea la *Odisea*.

Pero en mitología no hay compartimentos estancos: son infinitos los casos de mitos de origen literario trasvasados a otros medios artísticos. Piénsese en Tristán e Iseo, mito literario musicalizado por Wagner, que lo modula según su concepción del amor hasta la muerte: *Tristan und Isolde* (1859) elimina las encantadoras anécdotas previas al enamoramiento de los protagonistas, presentes en las versiones literarias, y se centra en la renuncia a los respectivos deberes de los amantes (caballeresco en Tristán, principesco en Isolda), que se entregan a la muerte por amor.

En casos de transferencia genérica, el carácter literario del texto original no prejuzga la calidad del producto final. La flexibilidad del mito es tal que, gracias a un artista de gran valía, puede adaptarse maravillosamente a otro soporte artístico. El resultado ya no es solo literario, pues, además de una operación de adaptación (con habituales desbroces y amplificaciones o reducciones), incorpora elementos y condiciones del soporte artístico receptor. El mito sigue

siendo mito, pero ahora adaptado a un nuevo medio. Estamos en el terreno de la intermedialidad.

De sus viajes por Rusia y el extranjero, Víktor Aleksándrovič Hartmann extrajo las ideas para dibujar y pintar los cuadros, en su mayoría hoy perdidos, que posteriormente Músorgskij “reflejó” en su suite para piano *Cuadros de una exposición* (*Картины из выставки*, 1874). El compositor ruso no solo se propuso con su obra “dibujar en música” representaciones más o menos “realistas” — “*La Gran Puerta de Kiev*” o “*Catacumbas*” —, sino también otras fantásticas e incluso míticas — “*Gnomos*”, “*Ballet de polluelos en sus cascarones*” o “*La cabaña sobre patas de gallina*” —. El tránsito fue múltiple: de la realidad exterior, la fantasía y la mitología a la imagen mental, de esta a la representación pictórica y de esta última a la musical. El reconocimiento que público y crítica siempre han tributado a estos *Cuadros*, sobre todo en la versión orquestada de Maurice Ravel (1922), no es del todo ajeno al acierto magistral de Hartmann y Músorgskij en la transferencia de objetos entre diversos formatos: “natural”, imaginativo, mental, pictórico y musical.

Aún hay más: los “cuadros de [la] exposición” de Hartmann, como las pinturas y las esculturas de la exposición del Certamen de Asteria, han sido posteriormente transferidos a medios digitales (la nueva “imprensa” de internet) y sometidos al diálogo entre los visitantes de las salas y de la web, con todas los intercambios perceptivos, emocionales y motivacionales que esto implica (López-Varela, 2011, p. 97). El imaginario cultural contemporáneo conjuga la intertextualidad y la hibridación de soportes con la intersubjetividad como fundamento gnoseológico del individuo.

Ariadna en Naxos

Me detendré aquí en una adaptación musical del mito de Ariadna: *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss (1ª versión, 1912, 2ª versión 1916). Desde mi punto de vista representa, de manera condensada, la fusión perfecta de determinados artes y géneros.

Las fuentes antiguas de la princesa Ariadna son numerosas. Su paso por la *Iliada* es brevísimo, pero sugerente. Tetis ha conseguido que Hefesto fabrique armas nuevas para su hijo Aquiles; en el escudo “dejó representada una danza parecida a la que antaño Dédalo imaginó en la gran Cnosos para Ariadna la de las hermosas trenzas” (XVIII, 590-592). Esta aparición esporádica introduce ya la combinación del relato con la música danzada, de capital importancia en la obra de Strauss. Pasemos por alto el castigo que la heroína sufre en la *Odisea* y el recuerdo del pacto con Teseo en las *Argonáuticas*, sin relevancia en la ópera alemana: la bienaventuranza de la hija de Minos proviene de la *Teogonía*, donde “Dioniso, el de dorados cabellos, a la rubia Ariadna hija de Minos la hizo su floreciente esposa, y la convirtió en inmortal y exenta de vejez el Cronión” (v. 947-49; 1978, p. 111). El Pseudo-Apolodoro desarrolla tímidamente este intercambio amoroso (“Durante la noche [Teseo] arriba a Naxos con Ariadna y sus muchachos. Allí Dioniso, enamorado de Ariadna, la secuestró y la condujo a Lemnos” (*Epítome* I, 9; 1993, p. 195). El catasterismo de la joven es de corte latino: “A la que estaba sin compañía y profería muchos lamentos le proporcionó abrazos y su auxilio

Líber, y, para que fuese resplandeciente en una constelación eterna, envió al cielo su corona tras habérsela quitado de su frente” (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 177-179; 1995, p. 474); esta corona se convertirá más tarde en la constelación de la Corona Boreal. De los tres principales momentos (el salvamento de Teseo, el abandono en Naxos y el desposorio divino), Strauss se ha fijado en el segundo y el tercero.

La génesis de *Ariadna en Naxos* es harto compleja. Había sido concebida como una ópera menor destinada a sustituir el ballet turco ordenado por Monsieur Jourdain en *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Pero esto requería reunir una compañía de ópera y una compañía de teatro, condición inviable desde el punto de vista económico. De modo que el compositor sustituyó el marco (la pieza de Molière) por un preludio musical y modificó parcialmente el contenido del antiguo interludio (la ópera de Ariadna). Eso ocurría en 1912. Cuatro años más tarde Strauss ofreció una segunda versión, la que ha prevalecido y aquí tomo como referente. En casa de un nuevo rico vienés, una compañía operística se dispone a representar una “ópera seria”. De modo inesperado, el Mayordomo anuncia que tras la ópera se interpretará una “ópera buffa” confiada a una compañía de la *commedia dell’arte*, lo que reduce considerablemente el tiempo concedido a la ópera. Consternación general, que adquiere visos de catástrofe cuando, poco más tarde, el Mayordomo comunica otra decisión de su amo: ambas compañías deberán actuar de manera simultánea, auténtica herejía para la compañía “seria” (la de la ópera) que deja hundido al joven Compositor de *Ariadne*. A la fuerza ahorcan: todos acaban por resignarse. Hasta aquí llega el Prólogo.

La ópera propiamente dicha se desarrolla entre dos aguas: Ariadna desconsolada en la isla y los cómicos que la observan asombrados. El encuentro entre la heroína y Zerbinetta es proverbial en la historia del género. La histrionisa no alcanza a comprender cómo un desengaño amoroso puede tan siquiera sugerir el deseo de la muerte en una joven como Ariadna. Para desmontar el despropósito, Zerbinetta relata su propia vida amorosa. La llegada de sus pretendientes (Arlequín, Trufaldín y Escaramucho) aporta una intensa sensación de alegría vital, hasta que Arlequín se impone y lleva consigo a su amada. La llegada de Baco, que ha conseguido zafarse de la maga Circe, es celebrada por Ariadna, quien, en su excitación y confusión, toma al hijo de Zeus y Sémele por Hermes: sin duda viene a darle el beso de la muerte. Ambos quedan prendados y desaparecen de la escena mientras Zerbinetta constata la confirmación de su teoría del amor.

Donde acaban la búsqueda de fuentes y el resumen de los argumentos, apenas si la mitocrítica comienza. Detectar los orígenes del mito y sus reapariciones es solo el primer paso: hay que mostrar su función dentro del texto (Cummins, 1993, p. 4). Ciertamente en ocasiones el mito sorprende como un “apósito” textual, un añadido que, aparentemente, no desempeña un papel fundamental; aún entonces, puede tener un sentido, aunque solo sea paródico. Sin embargo, habitualmente, el mito es una parte orgánica de un desarrollo obviamente orgánico, un órgano con una función vital para el cuerpo textual. A menudo el mito presenta una función paradigmática (ofrece un ejemplo con significado explicativo de una realidad misteriosa), argumentativa (aporta verosimilitud a un referente o presta fuerza persuasiva al pensamiento sapiencial o moral). Subversión o parodia, ejemplo o argumento,

el mito tiene una función ilativa: añade un valor de inferencia que guía, por vericuetos en ocasiones insospechados, la unidad del texto. Es labor del crítico desvelar los caminos intrincados del tejido narrativo con objeto de comprender mejor, gracias al mito, el significado global.

En el caso que nos concierne, nos encontramos en el segundo mitema de Ariadna: la joven abandonada por el rey triunfador del Minotauro (el primer mitema —la complicidad en la proeza del Laberinto— es someramente narrado entre varios personajes). La banda de comediantes interfiere de modo fantástico. La conversación entre Ariadna y Zerbinetta abre la posibilidad de una esperanza para la mujer desamparada; quizá la muerte no sea la única salida. El relato de los amores por la ligera y espiritual Zerbinetta logra convencer a la princesa. Tan es así que Dioniso puede tomarla por esposa: tercer mitema de Ariadna.

Desde un punto de vista literario, el encuentro fantástico solo es verosímil gracias al Prólogo, que dispone al espectador para la representación simultánea de dos situaciones inconciliables: la tragedia y la comedia o, más precisamente, la ópera trágica y el divertimento de danza y disfraces. Paralelamente, dos relatos dispares se compaginan: el abandono de Ariadna y los amores de Zerbinetta. El discurso de la comedianta insufla aire nuevo en el corazón de la princesa; como consecuencia, el relato mítico, aparentemente abocado a un callejón sin salida, retoma un rumbo más prometedor (el de las versiones del citado *Epítome*, pero también el de Ovidio y Catulo). La fusión de géneros, lejos de ser un obstáculo, dinamiza y organiza de manera original el desarrollo de la acción.

A la fusión de los géneros se añade la fusión de disciplinas con sus respectivos soportes artísticos: literatura y música. Dos situaciones cruciales ayudarán a constatar su fuerza imperiosa, más allá de lo que pudiera hacer exclusivamente la literatura.

1. La primera aparece en el Prólogo y se compone a su vez de momentos alternativamente sucesivos. El Compositor, consternado ante el anuncio de que una arlequinada sucederá a la representación de su tragedia, es súbitamente presa de la inspiración artística y canta la melodía que le viene al espíritu: “¡Dios todopoderoso! ¡Oh, mi corazón palpita!” (“*Du allmächtiger Gott; o du mein zitterndes Herz!*”). Poco después, mientras considera el mal efecto de la parodia tras su tragedia, es de nuevo invadido por el numen creador y canta la aparición de Baco a Ariadna: “El misterio de la vida se ofrece a ellos, los toma de la mano...” (“*Das Geheimnis des Lebens tritt an sie heran, nimmt sie bei der Hand...*”). En un tercer momento, cuando comediantes y cantantes se han resignado a compartir el escenario y relatan el argumento de la ópera, el visionario Compositor canta “con fuego” el instante del encuentro entre el dios y la joven: “Ella le toma por el dios de la muerte. A sus ojos, para su alma, eso es lo que él es...” (“*Sie hält ihn für den Todesgott. In ihren Augen, in ihrer Seele ist er es*”). Hasta ahora las interrupciones de Zerbinetta eran burlonas, la graciosa muchacha quería remachar la frivolidad del amor humano, su convencimiento de que Ariadna, tras el abandono de Teseo, acabaría consolándose con nuevos pretendientes. Pero esta melodía repetitiva, propulsada por los acordes posrománticos y la voz habitada por el numen sonoro,

provoca una sensación inesperada en Zerbinetta, que admite íntimamente la fuerza innegable del amor. El espectador sabe que la representación tendrá lugar.

2. La segunda situación tiene lugar durante la “ópera” que representan simultáneamente las dos compañías. Arlequín no ha conseguido alegrar el humor de Ariadna. Entregada a su depresión amorosa, la princesa evoca extasiada el nombre de Hermes, el mensajero de la muerte (la huella de Wagner es patente). Irrumpe entonces Zerbinetta; la soprano coloratura despide con vigor a sus compañeros, hace una reverencia teatral, canta su recitativo —“Poderosísima princesa”— (“*Grossmächtige Prinzessin*”) y expone en un *allegretto scherzando* de increíbles acrobacias vocales su propia carrera amorosa (Kobbé, p. 798): la incomprensible conjunción de alegría y tristeza, libertad y esclavitud, seguridad y angustia cada vez que un hombre se apoderaba de su corazón. Lo importante de esta larga tirada es la confesión final:

¡Cada uno llegó como un dios y me transformó por completo, me besó en la boca y en la mejilla y me abandoné sin una palabra! ¡Cuando un nuevo dios llegó, me abandoné sin una palabra!

*Als ein Gott kam jeder gegangen,
jeder wandelte mich um,
küßte er mir Mund und Wangen,
bingegeben war ich stumm!
Kam der neue Gott gegangen,
bingegeben war ich stumm!* (1999, p. 123-125)

“*Stumm*”, muda. El amor la embargaba de tal manera que la enmudecía. Zerbinetta se quedaba sin palabras; ahora que recuerda esos trances amorosos tampoco puede hablar y por eso canta, impulsada por el misterio de la pasión amorosa. Según san Agustín, el canto jubiloso significa que el corazón dice lo que no puede ser dicho:

¿Qué significa cantar con júbilo? Comprender, pero no poder explicar con palabras lo que se canta con el corazón. En efecto, los que cantan, ya sea en la mies, en la viña o en algún otro trabajo intenso, cuando empiezan a desbordar de alegría en las palabras de sus cánticos, de manera que no pueden expresarla con palabras, dejan de atender a las sílabas de las palabras y se entregan al son de su júbilo.

Quid est in jubilatione canere? Intelligere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea, sive in aliquo opere ferventi, cum ceperint in verbis canticorum exultare letitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum jubilationis. (“In Psalmum XXXII, enarratio II”, 8; p. 283)

No todo lo que se comprende con el alma se puede expresar verbalmente, y menos aún “Dios, el inefable” por antonomasia (“*ineffabilem Deum*”). Entonces el alma rompe a cantar (“*quid restat nisi ut jubiles*”) sin palabras (“*sine verbis*”). El canto jubiloso, opuesto al lenguaje de las palabras, adquiere así un significado hiperbólico, apunta a lo infinito, lo ilimitado (Backès, 1994, p. 58-59). Zerbinetta metaforiza al amante, lo ve como un dios; de ahí su incapacidad para hablar: la lógica discursiva cede ante la pasión avasalladora y la amante solo puede prorrumpir en un canto vocal. Su vocalización, por definición, se limita a un sonido, una vocal con ataques de notas muy dulces y ligadas entre sí. Impotente para describir lingüísticamente los movimientos de su corazón, Zerbinetta los imita con modulaciones musicales. Esta combinación lírica y narrativa de texto, teatro, música y voz contrasta

frontalmente con la ligereza que hasta ahora había caracterizado a la farandulera. Ella quería mofarse del amor total y ha caído en sus redes. Parece como si, por primera vez, la concepción amorosa de Ariadna hiciera mella en Zerbinetta. La situación es paralela a la acaecida en el Prólogo, pero ahora la viven personajes “reales”, no actrices. A partir de esta intervención cantada, la ópera toma otro sesgo: queda abierta la puerta a un amor total, de dimensiones míticas.

En ocasiones se identifica el mito con el símbolo. Los mitos serían símbolos, emblemas espontáneos e irreflexivos destinados a la instrucción moral o filosófica; Helena personifica el encanto femenino, Perséfone la germinación de la vida... (Pierret, citado por Backès, 2000, p. 53). El Compositor define su ópera como “el símbolo de la soledad humana” (“*Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit*”). Cabría decir que, en *Ariadne auf Naxos*, la princesa simboliza, gracias a las confidencias melódicas de Zerbinetta, el renacimiento del amor total gracias a la hierogamia (Araújo & Ribeiro, p. 246-247). Obsérvese que Baco no aparece con los ademanes de su proverbial lubricidad, acompañado de sátiros y bacantes, sino solitario y entregado a su amada como el perfecto enamorado que olvida su vida nefanda:

¡Tú! ¡Tú eres todo! ¡Yo soy otro distinto del que era! ¡El espíritu divino se despierta en mí para poseer por completo todo tu ser! ¡Una alegría divina invade mis miembros!

*Du! Alles du!
Ich bin ein anderer als ich war!
Der Sinn des Gottes ist wach in mir,
dein herrlich Wesen ganz zu fassen!
Die Glieder reg' ich in göttlicher Lust!* (p. 163)

De nuevo la jubilación, el gozo total. Por eso el aire de “triumfo impertinente” (“*spöttischem Triumph*”) que adopta al final Zerbinetta, cuando Baco y Ariadna se alejan abrazados, sin hablar, no puede llamar a confusión. Ciertamente la comedianta comprueba, una vez más, su tesis principal: un amor sustituye a otro. Pero el mito muestra, a su vez, que el desconsuelo de Ariadna tras el abandono de Teseo no estaba del todo infundado: su amor había sido de tal magnitud que solo un dios podía consolarla; de igual modo, la depravación de Baco se transforma en amor pleno e incondicionado. El mito de Ariadna simboliza por lo tanto el amor total, absoluto y llamado a una carrera infinita, como la de su diadema convertida en constelación de estrellas. Ambas heroínas tenían razón.

La realidad mítica, acompasada por el componente musical, bien puede conjugar de manera sintética un concepto con un acontecimiento: la fusión de música y literatura, de ritmo y relato, adquiere una capacidad explicativa y argumentativa que sobrepasa los límites de la literatura. El mito se desenvuelve cómodamente en el terreno de la interdisciplinariedad artística.

Paradoja de la imagen mítica

Si reflexionamos a fondo, una exposición sobre mitología es una *contradictio in terminis*. Dicho en breve: las artes puramente visuales no representan convenientemente el relato mítico. A continuación lo explico por extenso.

El visitante de estos cuadros y esculturas puede, por supuesto, conformarse con el goce de la experiencia estética: “*La moira Cloto*”, “*Virgen de la Ternura 60.000.000 a.C.*”, “*Lilith*”, “*Daphne*” y “*La noche de Perséfone*” —por no citar sino las obras premiadas y nominadas— satisfacen con creces su deseo de belleza, ya sea gracias a la percepción de la sabia combinación de materiales (1^{er} estadio y, en el arte moderno, principal objetivo de la experiencia estética), ya sea gracias a su identificación genérica o específica (2^o estadio de la creación y experiencia estética, fundamental para la tradición occidental). A nuestro visitante le basta con su atención dirigida hacia los objetos propuestos para establecer la relación estética, incluso al margen de la intención, también estética, aplicada por el creador a su obra (Genette, *La Relation esthétique*, p. 407 sq.). Así, puede con todo derecho apreciar o menospreciar estas obras, porque “los cánones de lo bello varían de modo infinito” (“*The trouble about beauty is that tastes and standards of what is beautiful vary so much*”, Gombrich, p. 6). Con el juicio estético sobre la disposición de los materiales concluye el 1^{er} estadio de la experiencia estética. Si, además, el visitante se interesa por el referente representado en una estatua o la acuarela, puede distinguir una araña con cuerpo y cefalotórax en forma de mujer (caso de “*La moira Cloto*”), o un lagarto con su cría en brazos en lugar de una Madonna con el Niño (caso de “*Virgen de la Ternura 60.000.000 a.C.*”). De igual modo que en el caso anterior, puede con todo derecho calibrar el nivel de adecuación de los materiales al referente propuesto, de modo particular si, como en esta ocasión, un título etiquetado orienta sobre el objeto representado; es decir, el visitante puede sopesar la relación entre el referente y el “modo de presentación” (Frege, “Sobre sentido y referencia”, 1998, p. 85). Con el juicio estético y cognoscitivo sobre la validez de la referencia culmina el 2^o estadio de la experiencia estético-cognoscitiva. Pero estas dos experiencias, suficientes y autónomas en sí, no alcanzan a colmar el vacío experimentado por el espíritu ante la representación exclusivamente espacial de un mito. Para llenar ese hueco es preciso que la sala de exposiciones incluya la dimensión temporal. Me explico.

Aunque no todo relato es un mito, todo mito es un relato; relato ciertamente particular, pero relato, al fin y al cabo. Si algo caracteriza una exposición de pintura o escultura es su oferta al sentido de la vista: basta que los objetos artísticos se presenten, gracias a la luz, con su forma y color en su libertad e independencia. Otro tanto cabría decir de una exposición de dibujo, grabado, fotografía e, incluso, de arquitectura o *Body Art*: ninguna de estas artes espaciales requiere más que la posibilidad de observación visual. Las obras se presentan a los ojos del visitante de manera estática (“muerta”, cabría decir, si el adjetivo no tuviera carga peyorativa); su presencia es exactamente la misma al principio que al final, con la excepción de las diversas tonalidades que les imprimen los cambios de luz durante el día. En definitiva: no ocurre nada.

No así en las artes escénicas y del espectáculo. ¿A cuántas exposiciones de teatro, cine, danza, música, ópera o literatura hemos asistido? No me refiero a exposiciones de bambalinas, carteles de cine, tutús de ballet, kimonos de *Madama Butterfly*, violas Stradivarius o biblias políglotas, objetos que encontrarían su lugar adecuado en una exposición de artes visuales, estáticas o espaciales, es decir, plásticas. *A fortiori*, tampoco hay exposiciones de

performances: sería un contrasentido detener al sujeto en acción. ¿Qué tienen todas estas artes que no tengan las exclusivamente espaciales, plásticas o visuales? El tiempo. De una manera u otra, todas combinan espacio y tiempo. Las artes espacio-temporales (teatro, danza, cine, ópera, *performances*) requieren tanto un lugar — donde la acción ocurra — como un tiempo — en el que la acción discurra —; de ahí que se las denomine artes mixtas o compuestas (los términos de artes escénicas o corporales, aunque gráficos, son más restrictivos). Son artes del movimiento, es decir, de objetos que ocupan un espacio y evolucionan en el tiempo: contienen relatos.

Ciertamente se puede decir, por analogía, que un cuadro o una estatua relatan algo; pero, hablando en propiedad, ningún arte exclusivamente visual puede narrar. La pintura o la escultura son, por definición, artes del instante estático: el goce estético experimentado por el observador puede variar, pero no el objeto al que dirige su atención.

Hay dos artes particularmente importantes a este respecto, la música y la literatura. En ocasiones se las denomina acústicas o fonéticas; pero esto solo es plenamente apropiado para la primera; en cuanto a la segunda, lo es solo en una medida limitada.

La música (instrumental o cantada) se opone a la apariencia visible en el sentido de que el oído no percibe la forma ni el color, sino el sonido, las vibraciones del aire provocadas por el movimiento de un objeto material. La música es un arte del instante dinámico: el goce estético experimentado por el oyente puede variar o no, pero el objeto al que dirige su atención varía continuamente, hasta el punto de desaparecer (si no a nivel atómico, sí de percepción humana) cuando cesan las vibraciones que lo generan.

La literatura, el arte poético en general, es, más aún que la música, “el absoluto y verdadero arte del espíritu” (“*die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes*”, Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, III, *Einteilung*), por cuanto manifiesta el aspecto más espiritual del arte. A diferencia de las demás artes, la literatura no tiene un solo sentido que sea exclusivo de ella o que la vehicule: ni la vista, ni el oído, ni, menos aún, el olfato, el gusto o el tacto. Para recibir, expresar y representar los contenidos de conciencia, pensamiento e imaginación le basta la palabra, incluso la no pronunciada. Dado que es el arte menos material (más incluso que la música, que depende del instrumento musical o de las cuerdas vocales y del aire que la transmite), su representación de esos contenidos es susceptible de alargarse de manera ilimitada, infinita. La literatura es, también por eso, el arte menos sensible: no se dirige solamente a los sentidos, como el dibujo, ni solo a los sentimientos, como la música, sino a las representaciones de la imaginación y del espíritu. La palabra poética aparece como penetrada por la imagen o por la idea, se ofrece desinteresadamente como significante de un significado absolutamente inmaterial. De ahí que la literatura, arte universal, sea capaz de reproducir todas las demás artes.

A rebufo de estas consideraciones, es obvio que, en sentido estricto, no puede haber exposiciones de música ni, mucho menos, de literatura: necesitaríamos galerías “espirituales”, no materiales; “temporales”, no espaciales. Solo esas salas podrían exponer relatos míticos. Así, una exposición del mito de Don Juan, podría contener, por ejemplo, salas en las que se interpretase, de manera ininterrumpida: 1.— la pieza *Il comitato di pietra*, de Giacinto Andrea

Cicognini; 2.— el ballet *Don Juan ou Le Festin de Pierre* de Gluck; 3.— la ópera (con orquesta, decorado y cantantes) *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* de Mozart; 4.— el poema sinfónico *Don Juan* de Strauss; 5.— la novela *Les exploits d'un jeune Don Juan* de Apollinaire; 6.— la película muda *Don Juan* de Alan Crosland; 7.— la película, con banda sonora incluida, de *Don Juan DeMarco*, de Jeremy Leven; 8.— el cómic *Les Exploits d'un jeune Don Juan* de Georges Pichard, etc. Aun entonces, esa galería solo habría creado las condiciones para la representación del relato mítico, condiciones siempre imperfectas si las comparamos con las que requieren los relatos de acontecimientos meramente naturales: el mito es irrepresentable o, más precisamente, inimitable.

A falta de esa exposición ideal, nos consolamos con esta: a fin de cuentas, si no sobre la música y la literatura, las artes plásticas tienen sobre las escénicas y del espectáculo que reclaman del visitante mayor complicidad y concurso de su imaginación.

Bibliografía

Referencias textuales

- AGUSTÍN, san, *Enarrationes in Psalmos*, en *Opera omnia*, en *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, ed. J.-P. Migne, Thibaut, 1965, t. 36.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, trad. Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Gredos, 1978.
- HOMERO, *The Iliad*, trad. A.T. Murray, Cambridge, MA, Harvard University Press & London, William Heinemann, Ltd. 2 vols. <http://www.perseus.tufts.edu>
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Cátedra, “Letras universales”, 1995.
- PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, ed. Julia García Moreno, Alianza Editorial, “Clásicos de Grecia y Roma”, 1993.
- STRAUSS, Richard, *Ariadne auf Naxos*, Londres, EMI Records, 1999.

Referencias críticas

- ARAÚJO, Alberto Filipe & José Augusto RIBEIRO, “*Ariadna en Naxos* bajo el signo de la metamorfosis”, *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, José Manuel Losada y Antonella Lipscomb eds., Bari, Levante Editori, 2013, p. 243-253.
- BACKES, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Presses Universitaires de France, “Perspectives littéraires”, 1994.
- “De la fable au mythe”, *Le Mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, dir. Yves Chevrel y Camille Dumoulié, Presses Universitaires de France, “Écriture”, 2000, p. 43-55.
- CUMMINS, Monessa Finnerty, *Myth in Pindar and Bacchylides: Five Studies in Narrative Pattern and Convention*, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services, 1993.
- FREGE, Gottlob, *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*, ed. Luis M. Valdés Villanueva, Tecnos, 1998.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, “Poétique”, 2010.
- HEGEL, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik (1835-1838)*, http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html . Julio de 2016
- KOBBE, Gustave, *Tout l'opéra*, trad. Marie-Caroline Aubert, Denis Collins et Marie-Stella , Robert Laffont, “Bouquins”, 1980.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción, “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”, *Cuadernos de Información y Comunicación*,

16 (2011), p. 95-114.