
EXPERIENCIA MÍTICA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: LA MATERIALIDAD INTANGIBLE

Jorge Gómez Vaello

Universidad Pontificia de Comillas

Resumen: En el pensamiento mítico se dan poesía y arte plástico de un modo inmaterial, en cuanto a producción de imágenes y por cuanto se gesta indefinidamente el acto de creación en un *eterno retorno* y elocuencia del arquetipo. La relación de libertad y necesidad se da en la ilación de los *mitemas* como entre arte y naturaleza, como Schelling ya postulara. También como *consciencia* y *no consciencia* de la creación. En dichas relaciones se producen encuentros que generan belleza haciendo al mito estético e insondable, pues compete a la *psiqué*, a lo divino. Esta belleza se genera en elecciones de índole ética, acercándolo a la idea de bien. La carencia de hierofanías en el arte supone una intrascendencia artística que lo acerca más a lo circunstancial que a lo trascendental. Estas manifestaciones, más propias de un arte adherido o absorbido por el sistema sociopolítico actual, han perdido su carácter sagrado. La experiencia mítica ha sido en gran parte extirpada de la estética, resultando efímero y exento de la esencia que le es más propia.

Palabras clave: IMAGEN; MITO; ARTE; MITEMA; EXPERIENCIA ESTÉTICA

MYTHICAL EXPERIENCE IN AESTHETIC EXPERIENCE: INTANGIBLE MATERIALITY

Abstract: In mythical thought, poetry and plastic art are given in an immaterial way, in terms of the production of images and in the act of creation is gestated indefinitely in an *eternal return* and eloquence of the archetype. The relationship between freedom and necessity occurs in the linkage of the mythemes, as between art and nature, as Schelling had already postulated. Also as *consciousness* and *non-consciousness* of creation. In these relationships, encounters occur that generate beauty thus making the myth aesthetic and unfathomable, since it belongs to the *psyche*, to the divine. This beauty is generated in ethical choices, bringing it closer to the idea of good. The lack of hierophanies in art implies an artistic insignificance that brings it closer to the circumstantial than to the transcendental. These manifestations, more typical of an art attached to or absorbed by the current socio-political system, have lost their sacred character. The mythical experience has been largely extirpated from aesthetics, becoming ephemeral and devoid of the essence that is most proper to it.

Keywords: IMAGE; MYTH; ART; MYHEME; AESTHETIC EXPERIENCE

Gómez Vaello, Jorge. 2025. «Experiencia mítica en la experiencia estética: La materialidad intangible». *AusArt* 13 (1): 207-221. <https://doi.org/10.1387/ausart.26759>

El presente artículo explora la profunda interrelación entre mito y arte en la experiencia estética desde la articulación de la creación artística y su significación simbólica. Para ello se emplea un enfoque interdisciplinario basado en la estética de Schelling y la teoría mitológica, principalmente de Lévi-Strauss y Eliade, revisando la evolución de estas ideas en relación al contexto sociocultural contemporáneo. El objetivo es analizar cómo el carácter mítico se manifiesta en la génesis del arte y su recepción.

La investigación se estructura en torno a términos especializados como el arquetipo junguiano o el *mitema*, entendido desde Lévi-Strauss como un conjunto irreductible de haces de relación que permite la expresión dialéctica de *ideas* en las narrativas mitológicas. Ello abre una vía de indagación para el modo en que la forja de una imagen en la creación artística contribuye a una percepción trascendental que deviene contemplación estética. También el término *imagen* es abordado desde su dimensión aurática y su capacidad de trascendencia, en una experiencia en la que lo consciente y lo no-consciente actúan imaginativamente.

El punto inicial, «Narración mítica y creación plástica», examina la evolución histórica del mito y el arte, tomando como referencia la antigüedad, en la que mito y arte convergían en lo sagrado. Esta sección analiza cómo, desde determinadas perspectivas de la estética de Schelling, el proceso creativo involucra una dialéctica entre conciencia y no-consciencia (terminología que emplea el filósofo alemán), siendo el arte una prolongación y manifestación simbólica de lo mítico. Ello sienta las bases para exponer la relación entre libertad y necesidad tanto en la creación artística como en la experiencia estética, elementos cardinales para el vínculo entre arte y mito.

El capítulo «Estructura mitológica y composición artística» profundiza en la noción de mitema y en su papel estructural, compartido tanto en las manifestaciones artísticas como en las mitológicas. Se justifica así cómo las relaciones entre estos mitemas se convierten en fuentes de significación estética y ética, haciendo de la experiencia estética un vehículo cultural e identificativo abierto a la trascendencia.

Por último, «La actualidad del mito en el arte» expone cómo la secularización y el consumismo contemporáneo han desprovisto a una parte del arte contemporáneo de ese carácter sagrado, convirtiéndolo en una manifestación efímera e intrascendental. Ello justifica cómo el arte, al perder su dimensión trascendental, se reduce a una expresión meramente circunstancial y, por tanto, limitada en su capacidad dialéctica y subversiva.

A través de este recorrido, concluimos que el arte pierde su esencia más natural cuando se desvincula de su dimensión mítica que lo conecta con lo trascendente y lo universal. Por el contrario, se hace patente la necesidad de una experiencia estética que, a través de restos míticos y componentes simbólicos, restituya su capacidad de conferir un verdadero sentido que trascienda la experiencia humana.

Narración mítica y creación plástica

En la antigüedad la obra de arte se entendía como expresión misma del Dios y el mito como medio de expresión del sentido común de una colectividad. En nuestra era, a partir del cristianismo, el arte comienza a entenderse como expresión de la palabra de Dios y, por tanto, ha de interpretarse (Gadamer [1977] 2010, 16-17). Se injerta aquí el factor simbólico en el arte, que marca una distancia con respecto a la era anterior. ¿Pero qué relación mantienen mito y arte?

Desde la perspectiva que la estética de Schelling nos procura, la actividad del artista, a través del quehacer *consciente* y *no-consciente*, genera un mito narrado que supone un universo de imágenes en todo espectador u oyente. Esto lo conduce a una experiencia estética mediante la elección *consciente* de las palabras del aedo, como lo es de las formas o pinceladas que el artista escoge, a través de la evocación o la exposición de una imagen que surge de lo *no-consciente* generando un *momentum de imágenes* sucesivas que suponen una «textura narrativa» (Vernant [1965] 2009, 173) de carácter plástico. En ese encuentro *consciente* – *no-consciente* entre la palabra y la imagen evocada, entre la voluntad y la *involuntad*, el aedo convierte esta materia mítica en obra de arte inmaterial e intangible como el artista plástico produce la suya objetiva y tangible. *Libertad* (*consciente*), lo que puede o no ser por parte del artista, y *necesidad* (*no-consciente*), lo que acontece y no puede ser de otra manera, se dan tanto en el arte como en el mito. Como en el arte, bajo la mirada de Schelling, el mito puede mostrar esa actividad *no-consciente* que la filosofía no puede mostrar, siendo al mismo tiempo subjetiva e imposiblemente objetiva (Schelling [1800] 2005, 425). En el mito juega con estas imágenes de materialidad etérea cuya necesidad se manifiesta en la apelación de la imagen por medio de la palabra, en la relación de la imagen aurática con el contenido portado en el fonema. Aura que produce el *theós* homérico por resultar condición *a priori* para la generalidad de dioses como «imágenes mentales portadoras de nombres» (Kerényi [1971] 1999, 158). *Theós* que se asume como cierto por una *confianza*, un dejar llevarse, un dejarse persuadir, una *pistis* (Πίστις) (ibíd., 207-209), pues «el mito no es un discurso dirigido a la parte racional del alma [...] ha sido pensado para persuadir a unas potencias irracionales a las que no se puede exorcizar con razones y argumentos» (Vallejo Campos 1994, 318).

El arte pagano era visto por el cristianismo como una intuición privilegiada del genio creador arcaico (García Gual 1987, 63-83) que intuía la divinidad cuando aún no había aparecido el Mesías y, por tanto, era imposible venerar a Dios. Aparece así la muy presente apelación por parte de los artistas renacentistas de imágenes míticas como recurso temático o entrelazándolo incluso con alusiones cristianas. Esto es para los cristianos quizá digno de alabanza, pues sólo unos cuantos elegidos eran capaces de intuir a Dios en un momento ineludiblemente tenebroso y premistérico manteniendo viva la llama de la humanidad, cual Prometeo, hasta el momento de la

Revelación. Sin embargo, ya desde los inicios de nuestra era, en un baño templado de civilización romana donde la Πίστις va dejando paso a la *fides* y los Πίστοί a los *fedeli* (Kerényi [1971] 1999, 207-209), la interpretación del mito va tornándose alegoría, que procede en sentido opuesto. Donde la alegoría presenta lo particular en lo general, un concepto fijo y accesible en imagen prescindible; el símbolo presenta lo general en lo particular, un fenómeno en idea, idea en imagen imprescindible, pues «es ante todo la expresión de una energía que involucra a la totalidad del ser humano, consciente e inconsciente [...] Lo real se nos da *a priori* como 'imagen'» (Lozano Campos 2019, 128). Esa exégesis se verá acentuada por el evemerismo desde la Edad Media, recurriendo a esta idea en momentos posteriores, como son los casos de Fontenelle o Lafitau.

El proceso de secularización, la visión de la historia del hombre moderno y el consumismo desmesurado, llegado al arte, ha extirpado en multitud de casos el carácter de hierofanía de la obra de arte. El arquetipo y el *eterno retorno* del mito antes de nuestra era se vieron superados por el cristianismo y más tarde una nueva forma de entender la historia diluiría la existencia humana tras la sentencia de Nietzsche y el materialismo histórico (Eliade [1951] 2011, 161-186). De este modo el ser humano abandona su trascendencia, y con él, el arte también lo hace. Toda producción artística que no posea ese carácter de epifanía nunca resulta ser un arte trascendental, un arte que tiene posibilidad de serlo en cada tiempo de la historia, un arte que acaba siendo circunstancial, intrascendental, efímero... como el ser humano que sufre de existencialismo:

El visitante que entra en un museo es a la vez testigo y partícipe de la grandeza humana, se siente implicado en la continuidad histórica de las civilizaciones que contempla y que parecen entregarle el relevo. La iconografía de este hecho, asociada a la presencia de estas dos estructuras desde la entrada del museo, nos recuerda la lección que conviene extraer de la contemplación de las obras maestras de todos los tiempos que el museo contiene: son el fruto del don prometeico y de ese modo conceden al Hombre una parcela de divinidad. Son bellezas intemporales del genio creador, pero que hacen perceptible una continuidad en el espacio de la humanidad (Waschek 2002, 30).

Cuando el arte siguió el camino de la secularización a lo largo de la *historia*, este abandonó el furtivo resplandor del acontecimiento como epifanía de lo divino (Kerényi [1971] 1999, 59-60) para adherirse a la sociedad coincidente con el auge de la mecanización, los nuevos cambios políticos y sociales, el materialismo dialéctico o el positivismo hacia el capitalismo y el consumismo del siglo xx. Cuando el arte abandona el contacto con la esfera divina heredada de lo mítico¹ y que le era propia, este abandona el plano de las *imágenes divinas cargadas de nombres* para habitar el de los conceptos por la referencia o designación. En otras palabras, así como

Platón diferenciaba entre *mythologia* y *poiesis*, el arte deja paulatinamente de ser mito para ser alegoría. El arte de develar y mostrar la verdad o desocultamiento —*aletheia*— que hay en la realidad que muestra el mito, para generar un producto o resultado artístico resultado de un quehacer humano. La secularización convierte al mito en alegoría, al arte en producto y, lo que de mitología tuviere, en elemento secundario (ibíd., 15). El discernimiento que posibilitaba *un saber en el ver* desaparece y asciende como lo hace la idea de divinidad, que se hacía cada vez más elevada en aras de un Dios que no fuera inicuo, impúdico o vengativo (Eliade [1963] 2009, 144). Cuando lo visto se convierte en una interpretación dialéctica, la imagen se relega a un segundo plano supeditado al *logos*. La *ekasía* no ofrece veracidad alguna cuando se limita a ofrecer propiedades de aquello que es objeto de su visión, incapaz de distinguir el ser de la apariencia. Este conocimiento sólo es posible gracias a una *pistis* en y por la imagen (Gutiérrez 2013, 19). Y es que quien no domina el escudo de Atenea, aquella sabiduría capaz de develar que, citando a Jane Ellen Harrison en su artículo «The Ker as Gorgon» (1903), el terror no surge de la Gorgona sino la Gorgona del terror, es víctima de la credulidad que asume *lo que en la imagen vive como realidad*, y no *la realidad de la imagen* y lo que esta produce. Parte del *quid* de esta cuestión no reside en una superación de ningún *mythos* por un *logos*, en el sentido de una creencia o de una epifanía de carácter científica, porque ello resultaría tremendamente condescendiente y presuntuoso. La cuestión radica en un cambio de saberes, un cambio de mundo y de realidades, en una atención prestada y en una *fe* que cambia de referencia. Como afirma Duch, «la substitución de una cosmovisión fundamentalmente *mítica* por otra primariamente *racional* y *crítica*» (1998,157). Como apunta Kerényi, la experiencia religiosa del griego implica una contemplación recíproca, activa y pasiva, que supone un contemplar y un ser contemplado, a modo de *calado por la mirada* y *corpóreo* (que supone un pudor, *αἰδώς*, como el que sintieron Eva y Adán al tomar conciencia de su ser desnudo). Este contemplar, este *ver es saber* (Kerényi [1971] 1999, 77-78). No se cambia la operatividad del saber, no hay un cambio del *mythos* al *logos*.

Estructura mitológica y composición artística

Intranarrativamente también se da una necesidad en un fenómeno puramente griego: la tragedia. Y es que la vida está regida por un *nomos* del que nadie ni nada puede escapar y donde la ley divina (*Themis*) actúa sobre la ley de los mortales (*Diké*) de manera caprichosa, obligando a escoger a los mortales entre lo trágico o lo funesto². En esta trama narrativa la huella de los dioses se intuye en la necesidad de los acontecimientos que ocurren precisamente por una libertad de los personajes que están condenados a asumir, surgiendo y exponiendo el dilema ético. Entre decisión y decisión (actos conscientes y voluntarios) se dan las estructuras que Lévi-Strauss

vino a llamar *mitemas* y que trascienden posibilitando la expresión de aquello «que no puede expresar tan bien ni tan plenamente de una forma no mitológica» (Jung [1951] 2004, 18). En lo que el antropólogo francés vino a llamar *haces*, se da una necesidad entre esas partes irreductibles para que aquello que ha de ser expresado o develado llegue a serlo y donde la *libertad*, tanto extranarrativa (del autor que escribe) como intranarrativa (del personaje que elige) coincide con la *necesidad* de una ley universal que deviene contemplación estética. La relación del arte con la naturaleza en el mito pudiera apreciarse en este aspecto. La voluntad divina es caprichosa e inescrutable, la necesidad se expresa en un sino que no puede ser de otro modo, aquello que dicta un *nomos* que supone la *pistis* griega. La libertad es posibilidad artística, decisión dentro del marco de posibilidades contingentes, y cuya última determinación escogida revela lo necesario. Las relaciones entre los mitemas son las fuentes emanantes de sentido y es aquí desde donde brotan la belleza y la ética de esos relatos, como en la relación de las partes se funda la belleza de la obra de arte. Es aquí donde el carácter del héroe se forja ante los dilemas que se le presentan y cuya elección siempre supone una continuación de la historia por lograr un Bien mayor, por designio de la divinidad y/o por el orden que dicta una ley universal que ha de cumplirse. La elección de Odiseo de abandonar a Calypso para volver a reinar en Ítaca con Penélope y Telémaco, o la de Frodo y Sam de llegar a Mordor son las elecciones entre las posibilidades que acaban siendo la única opción.

Cada *mitema* posee la naturaleza de una relación y estas relaciones resultan *haces de relación* cuya acción generadora de significados surge de sus combinaciones sobre un sistema diacrónico-sincrónico (Lévi-Strauss [1974] 2011, 234). El mito saca a la luz y juega con las estructuras sociales de la comunidad y el individuo, poniendo en cuestión su rol y eficacia: ley divina frente a ley humana. Las imágenes que residen en el subconsciente resultan una materia prima ideal para la formulación de la imaginación, tanto para *arquetipos* o *imágenes primordiales* como para absurdos singulares que son inducidos a la razón por la vía del inconsciente y el poder de la imaginación. Así, las monstruosidades míticas (medusa, esfinge, minotauro...) suponen una *imagen daimónica* que amenaza la estructura comunitaria y los cimientos del orden social; por un lado, espantando al régimen inconsciente y por otro exhortando al espectador a habitar y custodiar tales cimientos que residen anquilosados en los mitemas (ibíd.). De este modo se consagra una tradición con posibilidad de cambios en sus matices narrativos que afectan sutilmente y de forma devenida al cambio de esta. ¿Supondría esta materia prima del *mythos* lo plástico del relato bajo la acción reguladora de los sonidos-sentidos combinados entre sí, rechazando la *teoría de la arbitrariedad* de Saussure? ¿Lo son estas estructuras que salen a flote mediante la palabra mítica y adquiere forma de imagen en el receptor? (ibíd., 231) De ser así, el inconsciente sería el torno de esta arcilla. Para Eliade ([1963] 2009, 25), en cuanto a estructura y función,

el mito supone el testimonio sagrado y verdadero que recoge los actos de seres sobrenaturales que refiere siempre a un momento creacional y cuyo conocimiento otorga un dominio sobre el origen de las cosas; siendo una realidad por cuanto se vive de manera sagrada y reactualiza los hechos. Comparemos el texto anterior de Waschek con la consideración de Eliade. ¿No es evidente la similitud? ¿No es Prometeo el dador del fuego y de las artes? ¿Acaso cada obra de arte no es un intento por recrear un primer momento que corresponde al impulso artístico que trata de emular el primer momento del arte? ¿no se da una *regeneración del tiempo* en su consumación cuando se emula vaciar el yo en el diálogo que se establece con la obra *dentro del cubo blanco*? ¿No es en la creación donde el *artista regenera su angustia* y accede a un plano trascendental en «una tentativa de restauración, aunque sea momentánea, del tiempo mítico y primordial, del tiempo ‘puro’, el del ‘instante’ de la creación» (Eliade [1951] 2011, 69)?

La repetición a intervalos del rito que imita el rito original de la creación, el arquetipo, sitúa al hombre en el tiempo eterno, en el tiempo mítico. Los lapsos profanos que se sitúan entre estos tiempos sagrados que consagra el ritual, que los hacen únicos, suponen el devenir de la humanidad *desprovistos de significación*, carentes de sentido. Estos momentos de significación, que Kerényi vino a llamar *tiempo de festividad*, en los que el hombre convive con los dioses, dispone la mesa y comparte con las divinidades en el sacrificio del animal ofrecido y devorado (Kerényi [1971] 1999, 39-45) y en donde la brutalidad de la vida adquiere una dimensión civilizada a través de la ritualización del acto, suponen los momentos en los que «el hombre es verdaderamente él mismo» (Eliade [1951] 2011, 50), lejos de un *ser arrojado* y vacío. Así la obra de arte, que posee un centro geométrico, comparte con el ritual el carácter fundacional (ibíd., 30-34) y un centro compositivo que rige su orden de creación y desde el que se consagra el encuentro con la obra. Cabe señalar aquí que el reclamo de una *erótica del arte* desligada de la tradición logocentrista que Juan José Cabrera (en López Rubiño, Cabrera & López Moreno 2011) demanda quizá pueda suponer la respuesta a Mircea Eliade en oposición a eso que menciona en *Mito y Realidad*. En esta última, Eliade critica la creación artística de las vanguardias del siglo xx calificándolas de extravagantes e ininteligibles deliberadamente en aras de una gnosis iniciática. Compartimos la idea de que estas vanguardias suponen un intento de generar nuevos universos propios –quizá porque los hombres sólo comprenden lo que ha sido hecho por ellos (Gadamer [1975] 1984, 665) y así concebir la Creación cuyo mundo mitológico orbita entorno a la obra como centro y *reiniciar el tiempo* para una nueva sensibilidad social que la realidad de dicho momento requería– pero posiblemente esa ininteligibilidad sea una manifestación de la *erótica del arte* que es apelada desde estos y otros ámbitos del mundo del arte³.

La actualidad del mito en el arte

El objeto-obra de arte supera la temporalidad cuando deja de ser *profana*, convirtiéndose en *tiempo* del espíritu humano y permitiéndonos la *salvación* como espectador (Echevarría 2014, 103-131). La obra de arte es mito. Esto no quiere decir que el arquetipo a reproducir deba ser lo mismo en cuanto a estructura formal. No estamos postulando una propuesta conservadora del arte. La mímesis del arquetipo a reproducir es, en sentido aristotélico, la acción creadora de la naturaleza⁴; en sentido schellingiano, su espíritu, su fuerza productiva.

¿Podría ser ese arte profano y efímero aquel al que se refería Schelling carente de esa esencia nacida de la actividad consciente y no-consciente (Schelling [1807] 2004, 126-127) que la hace realidad insondable y semejante a una creación de la naturaleza? Por un lado, la obra-mito *æfecta* (Cabrera en López Rubiño, Cabrera & López Moreno 2011, 11-12) produciendo en el espectador, lector u oyente la imagen de libertad de elección (consciente) del personaje ante las disyuntivas que le presentan sus adversidades. Su posterior elección se acaba revelando como necesidad, producida por la sensación de un *nomos*, una *Moirá* (Cornford [1912] 1984, 45) ineludible para el personaje. Esto es, una justicia universal, un designio divino (no-consciente, por desconocer su sino). Por parte del artista, la libertad consciente del genio creador y una necesidad *natural* (no-consciente) de que la obra sea de ese modo y no de otro (inspiración o susurro de las musas).

La realidad actual de nuestro sistema de consumo extremo fulmina lo mítico que pudiera haber en el arte de nuestros días. Joseph Campbell, en su *teoría del monomito*, actualiza la aventura del héroe en la saga de Star Wars, entre otros. Desde que Disney se hiciera con los derechos y manifestara su intención de exprimir al máximo este universo con fines exclusivamente económicos, hemos podido asistir a la disolución de su carácter mítico, manifiesto en su propaganda ideológica y en la pluralidad de héroes y villanos carentes de carisma y repercusión y donde sus acciones y decisiones apenas resultan trascendentes (Marset 1998, 102). Los giros precipitados aniquilan los desarrollos narrativos de la propuesta precedente, entre director y director, y apenas llegan a desplegar su aventura ni a forjar un carácter propio del héroe, de la tragedia o de la épica. Todo ha de consumarse rápida y cíclicamente por y para generar un nuevo producto. «Es el hueco frenesí de nuestros *week ends*, de nuestras vacaciones y de lo que subsiste en nuestras ceremonias. La gente busca, en apariencia y de una manera ansiosa y desesperada, 'darse buena vida', como lo atestiguan nuestras 'cenas' de fin de año; pero nunca lo logra, porque el impulso mítico gracias al cual las celebraciones adquirirían antes un sentido se ha extenuado» (Laplantine [1974] 1977, 65). También podemos asistir a este mismo fenómeno en el mundo del cómic norteamericano, donde la premura incide negativamente en la calidad de sus producciones. ¿Cómo afecta

esto a las artes plásticas? La obra «*Merda d'artista*» de Piero Manzoni de 1961 aún y desde entonces parece mantener su aura mítica porque parece fundamentarse precisamente en este consumo y hacerse centro de esta órbita o, si acaso, satélite de su propuesta. Polémico caso que reactualiza nuestra pregunta resulta también la «*Niña con globo (Girl with balloon)*» de Banny subastada en octubre de 2018 en la casa Sotheby's de Londres por 1,3 millones de dólares 'creada en directo', pues su 'destrucción' en plena subasta sirvió en bandeja la polémica por su revalorización al convertirla en *única* (su precio ha ascendido a 25,4 millones). En este sentido Adorno (1970) ya nos advertía del riesgo que corren este tipo de obras subversivas que pueden ser adheridas al mercado en su exclusividad y así finalmente volverse en contra de su propia crítica.

La erudita inglesa Jane Ellen Harrison indagó en los caracteres mitológicos griegos, los orígenes de su religión y sus manifestaciones en el arte. Así, entre sus investigaciones indaga en el ser mitológico de la gorgona como imagen daimónica propia de los rituales: «The real Gorgon is Medusa [...] in her essence Medusa is a head and nothing more [...] she is in a word a mask with a body later appended [a ritual mask misunderstood» (Harrison [1903] 1980, 187). Su función se reducía a una mera «cara fea» (ibíd., 188). La máscara es la expresión del *daimon* (δαίμων), de la faz de lo divino que se revela en el seno humano. Harrison fue preceptora de F. Cornford, quien indagará en ese 'destino' convertido en *Moirai*, el *nomos* anteriormente mencionado. Dicha *Moirai* representa una fuerza moral cósmica, un poder impersonal y automático, que permite que las intenciones y voluntades actúen libremente mientras permanezcan dentro de sus límites, pero que no duda en actuar convertida en *Némesis* cuando la *hybris* los sobrepasa (Cornford [1912] 1984, 35). Tal ley del límite –*nomos*– parece derivado de *nemos* (en latín, *nemus*), que era un cercado cuyo centro alojaba un árbol o entidad sagrada (Cornford [1912] 1984, 46). Ese es el campo de *acción libre* que gira en torno a la *obra* y que, mientras se mantenga en los límites, conservará su significación, alejando a los ojos amenazadores que observan *más allá*. La acción daimónica del arte, el *tremor* que pudiera despertar la máscara o el *sentimiento de criatura* (Otto [1917] 2012, 16-20) que genera la contemplación de lo sublime se mantiene a raya en la resacralización del espacio, en el nuevo universo mítico de la obra. «El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal [...] es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora, y de esta suerte hace presente y actual eso que hemos llamado «lo absolutamente heterogéneo» (Otto [1917] 2012, 97-98). Nadie como Jorge Oteiza supo esto. El artista vasco *desveló* esta naturaleza del arte y pretendió resacralizar el espacio como *topos* sagrado y habitable. «Todo lo profundo es ya 'máscara'. Lo que necesita de máscara es el rostro, para sobrevivir. [...] el secreto de la naturaleza, su máscara cósmica, su estructura absoluta» (Oteiza [1952] 2007, 33). Así es como lo expresa el escultor oriotarra desde sus investigaciones en el yacimiento de San Agustín, donde descubre la pulsión renovadora del espíritu a través de la escultura

mítica precolombina (ibíd.). Estos estudios tendrán gran repercusión en su posterior estudio del alma vasca en 1963 y en su *Propósito experimental* de 1957, que ante su panorama verdaderamente se yergue y erige como un yacimiento de seres míticos (*seres estéticos*), que el poeta llamó «derribado cementerio circular» (Aurtenetxe en Oteiza 2004, 66).

Laplantine recogió que el proceso de la desacralización es *también* el instrumento mismo de la resacralización (Laplantine [1974] 1977, 51), advirtió de la pérdida de la lógica de lo imaginario y cómo hoy conocemos mejor que nunca las mitologías foráneas; pero, sin embargo, seguimos siendo especialmente incapaces de reconocer la nuestra (ibíd., 58). El mito supone una resistencia contra la ideología como expresión burguesa, que supone una deformación de esa función simbólica. La ideología es un lenguaje sígnico, carente de la trascendencia y ramificación simbólica, que genera una falsa seguridad basada en esencias estáticas, desvirtuando la cultura (ibíd., 62-63).

Conclusión

En la narración del relato mítico se produce un proceso de abstracción (Fränkel [1962] 1994, 54) en el que la palabra y la imagen mental que esta genera apelan a un tiempo atrás remoto que encuentra su origen en la fundación del lenguaje, cuyo momento fónico y metafórico establece una relación con el fenómeno como imagen receptante. Esa imagen procesal del *pensamiento mítico* remite hacia atrás buscando un origen indefinible (por sus propios referentes), al mismo tiempo que busca proyectivamente dar forma a esa narración impulsado por la imaginación. Por ello nunca llega a precisarse ni a acotarse, delimitarse o decirse, pero no obstante produce imágenes incesantemente que ofrecen significaciones. Y es que efectivamente ya no hablamos de tal o cual mito, sino de su esquema, su sentido o sus interrogantes (Lévi-Strauss [1974] 2011, 233). Esta operación imaginativa no se da en la literalidad del mito ni en la recepción del seguimiento de los hechos narrados, sino cuando el oyente se traslada a un plano superior, donde los sujetos del relato mítico ya se perciben, no como «cosas sensibles» sino como «formas inteligibles» (Brisson [1982] 2005, 175-176), dando lugar a un *factum moral* (Gadamer [1977] 2010, 89) en el dominio de la estética. Ello permite revitalizar la experiencia estética contemporánea, devolviéndole su carácter más connatural y trascendental. Una conclusión que responde a la necesidad de revalorizar el arte como medio de transformación individual y colectiva.

Es un hecho que el mito actúa persuasivamente sobre aquellos campos que la razón no llega. Los rincones inexplorados de ese mundo son alumbrados desde lejos por el mito. El lenguaje es genéticamente religioso. Su esencia, aquello que lo caracteriza y lo genera para su puesta en práctica, es etimológicamente divina, *de ese otro mundo*. Por ello la religión ha sabido

entenderlo. Habiendo entendido la naturaleza del lenguaje, se hace ritual de ello y surge lo entendido. Por esto, algunos anuncian la ciencia moderna como enemiga o verdugo de la religión, porque articula un lenguaje que nada tiene que ver con el uso clásico del lenguaje, su uso simbólico y metafórico. En las narraciones míticas se da un a construcción de sentido activa, en constante acción como hacedoras de este sentido que nunca se anquilosa ni se consume. La contingencia de la vida encuentra un origen que da sentido al universo y donde las acciones de los personajes que construyen su carácter, decisiones que suponen aquellos *haces* entre los *mitemas*, que aportan *sentido* estético por su relación entre acción-Bien-belleza, expresan por medio de la necesidad dramático-heroica el sentido perdido de la existencia y de nuestro quehacer como seres de la posmodernidad.

El arte, para trascender su mera condición de objeto de consumo, debe rearticular su vínculo con la experiencia mítica, no como una regresión al pasado, sino como una vía para recuperar su capacidad de renovar y conferir sentido, belleza y ética a la existencia humana. A través de los ejemplos expuestos se justifica la pertinencia de reintroducir el mito como una herramienta interpretativa y creativa en la estética contemporánea, devolviendo al arte su potencial para actuar como un puente entre lo humano y lo trascendente. Porque comparten su más característica esencia: «porque no sirve para nada, porque es totalmente gratuito, porque creyendo en él puede uno arriesgar su vida, el mito [y el arte] parece absolutamente indispensable» (Laplantine [1974] 1977, 59).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1970) 2005. *Teoría estética*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss & Klaus Schultz. Madrid: Akal
- Brisson, Luc. (1982) 2005. *Platón, las palabras y los mitos ¿Cómo o por qué Platón dio nombre al mito?* Traducción de José M^a Zamora Calvo. Madrid: Abada
- Campbell, Joseph. (1949) 2020. *El héroe de las mil caras*. Traducción de Carlos Jiménez Arribas. Girona: Atalanta
- Cornford, Francis Macdonald. (1912) 1984. *De la religión a la filosofía*. Traducción de Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Ariel
- Duch Álvarez, Lluís. 1998. *Mito, interpretación y cultura: Aproximación a la logomítica*. Traducción, Francesca Babí i Poca & Domingo Cía Lamana. Barcelona: Herder
- Echevarria Plazaola, Jon. 2014. *Jorge Oteiza y la finalidad del arte: Estética, ciencia y religión*. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa
- Eliade, Mircea. (1951) 2011. *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Traductor, Ricardo Anaya. Madrid: Alianza
- Eliade, Mircea. (1963) 2009. *Mito y realidad*. Traducción del francés de Luis Gil. Barcelona: Kairós
- Fränkel, Hermann. (1962) 1994. *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Antonio Machado
- Gadamer, Hans Georg. (1975) 1984. *Verdad y método*. Tradujeron, Ana Agud Aparicio & Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme
- Gadamer, Hans Georg. (1977) 2010. *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos; introducción de Rafael Argullol. Barcelona: Paidós
- García Gual, Carlos. 1987. *La mitología: Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos
- Gutiérrez Bustos, Raúl Roberto. 2013. «Eikasía y pístis: Sobre la complejidad de dos conceptos platónicos». *Cuadernos de Filosofía* 60: 17-26. <https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/01/943-1942-2-pb.pdf>
- Harrison, Jane Ellen. (1903) 1980. «The demonology of ghosts and speites and bogeys». En *Prolegomena to the study of the Greek religion*. London: Merlin
- Jung, Carl Gustav & Karl Kerényi. (1951) 2004. *Introducción a la esencia de la mitología: El mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Traducciones de Brigitte Kiemann & Carmen Gauger. Madrid: Siruela

- Kerényi, Karl. (1971) 1999. *La religión antigua*. Edición de Magda Kerényi & Cornelia Isler-Kerényi; traducción de Adan Kovacsics & Mario León. Barcelona: Herder
- Laplantine, François. (1974) 1977. *Las voces de la imaginación colectiva: Mesianismo, posesión y utopía*. Traducción de Hugo Acevedo. Barcelona: Granica
- Lévi-Strauss, Claude. (1974) 2011. *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós
- Lipovetsky, Gilles & Jean Serroy. 2015. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama
- López Rubiño, David, Juan José Cabrera Contreras & Ignacio López Moreno. 2011. «Hacia una erótica de la imagen». En *Materiales del encuentro internacional 'La filosofía y su otro': Granada, 8-12 de noviembre de 2010*, Óscar Barroso Fernández, Javier de la Higuera Espín & Luis Sáez Rueda, eds., 11-27. Granada: Universidad de Granada
- Lozano Campos, Luz Aída. 2019. «La imagen daimónica». En *Lo demoníaco: El duende y el daimon*, Andrés Ortiz-Osés & Luis Garagalza, coords.; José Ánel Bergua et al., 127-132. Barcelona: Anthropos
- Marsset Fernández, Juan Carlos. 1998. «Estética del mito artístico». «Actas del Primer Coloquio 'Antropología y Música Diálogos 1'», número monográfico *Música Oral del Sur* 3: 93-106. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/55>
- Muñoz Jiménez, María Teresa. 2007. «Arte, ciencia y mito». Prólogo a *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana; Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*, Jorge Oteiza; coord. y responsable de la edición, María Teresa Muñoz en colaboración con Joaquín Lizasoain & Antonio Rubio; traductor al euskera, Pello Zabaleta Kortaberria. Alzuza: Fundación Museo Oteiza
- Oteiza, Jorge. (1952) 2007. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana; Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*. Coordinación y responsable de la edición, María Teresa Muñoz; en colaboración con Joaquín Lizasoain & Antonio Rubio; traductor al euskera, ello Zabaleta Kortaberria. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Oteiza, Jorge. 2004. *Oteiza Jorgeri*. Zarautzko Salbatore Mitxelena Ikastolako haurrak, Zuriñe Adrada eta Ikertze Ikas-laborategiko haurrak, Joxanton Artze, Carlos Aurtenetxe et al. Iruña: Pamiela
- Otto, Rudolf. (1917) 2012. *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traductor, Fernando Vela. Madrid: Alianza
- Pinilla Burgos, Ricardo. 2016. «Desarticular las señales: Tareas para una estética como forma radical de hacer filosofía». «Estética contemporánea», número áfico *Comprender* 18(2): 29-53. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5717430.pdf>

- Platón. (ca. 400 a.C.) 2020. *Diálogos iv: República*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Barcelona: Gredos
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. (1800) 2005. *Sistema del idealismo trascendental*. Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales & Virginia López Domínguez. Barcelona: Anthropos
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. (1807) 1985. *La relación del arte con la naturaleza*. Traducción de Alfonso Castaño Piñán. Madrid: Sarpe
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. (1807) 2004. *El «Discurso de la Academia»: Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. Introducción de Arturo Leyte; cronología, bibliografía, traducción y notas de Helena Cortés & Arturo Leyte. Madrid: Biblioteca Nueva
- Vallejo Campos, Álvaro. 1994. *Mito y persuasión en Platón*. Sevilla: ER Revista de Filosofía
- Vernant, Jean Pierre. (1962) 2011. *Los orígenes del pensamiento griego*. Traducción de Mariano Ayerra Redin. Barcelona: Paidós
- Vernant, Jean Pierre. (1965) 2009. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Traducción de Cristina Gázquez. Madrid: Siglo XXI
- Waschek, Matthias C. 2002. «La obra maestra: un hecho cultural». En *¿Qué es una obra maestra?* Arthur C. Danto et al.; traducción castellana de María José Furió, 25-46. Barcelona: Crítica

Notas

- 1 La *Teoría estética* de Adorno menciona algo semejante en esta línea: “el arte tiene su salvación en el acto con que el espíritu se rebaja a él [...] es su heredero. [...] la senda histórica del arte en tanto que espiritualización es una senda tanto de la crítica del mito como de su salvación: lo que la imaginación tiene en cuenta es reforzado en su posibilidad por ésta” (Adorno [1970] 2014, 161-162).
- 2 La misma relación que se da en el mito bajo la interpretación de Vernant entre los conceptos de tiempo y poder desde una necesidad fundacional. Aquello que los primeros filósofos vendrán a denominar *arkhé* (Vernant [1962] 2011, 126-127).
- 3 Quizá en esto se dé una convergencia tanto de la propuesta de J. J. Cabrera como de R. Pinilla en *Desarticular las señales: tareas para una Estética como forma radical de hacer filosofía* cuando aclara, en su crítica a *La estetización del mundo* de Gilles Lipovetsky, que no se trata de una *estetización* sino de una *semiotización*. Y es que, como explica el primero, la desmesurada atención de una hermenéutica del arte ha conducido a suplantar su erótica, haciendo de la obra un signo designativo, una mera imagen que suplanta a un referente. No obstante, como la *Dialéctica de la Ilustración* argumenta, este reduccionismo designativo no es consecuencia de un exceso de la estética o de la hermenéutica del arte, sino del proceder científico ilustrado que encuentra su germen en la misma dualidad *res cogitans/res extensa* a la que Cabrera contrariamente se acoge.
- 4 “Una imagen «vive» en un «acontecimiento» donde lo que verdaderamente ocurre es que la psique se «re-conoce» en una realidad aparentemente exterior (la Naturaleza)” (Lozano Campos 2019, 128).

(Artículo recibido: 03/07/2024; aceptado: 12/11/2024)