



CAPÍTULO I

TODOMOSAICO

Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares. Por lo tanto, ya está muy avanzado el curso de la vida cuando se venera realmente una imagen descubriendo sus raíces más allá de la historia fijada en la memoria. En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él.

Trabajo sobre el mito
Hans Blumenberg

Me parece que el tramo primero nos va a llevar de la televisión a una jaula vacía, pero todo ha sido por la televisión. «¡Algo está moviéndose, algo está mutando en nuestra sociedad!», he oído. Más concretamente, todo ha sido por culpa del presentador Iker Jiménez y por su programa nocturno sobre el mundo de lo paranormal. Me han dado la clave, parece ser, para comenzar este libro que ahora mismo me parece como imposible. Vuelo aquí, al ordenador, al contacto con este teclado, emocionado por mi hallazgo. He empleado el método del protagonista de la última novela desastrosa de Michel Houellebecq que, buscando respuestas, enciende el televisor y pone al azar un canal, como, él asegura, hacían los «caballeros de la Edad Media» y los «puritanos de Nueva Inglaterra» al abrir la Biblia.

Según el narrador de la novela *Serotonina* (2019), un pasaje azaroso de las Sagradas Escrituras se aparecía a aquellos caballeros de la fe como la clave definitiva de sus problemas más inmediatos. No sé a quiénes se refiere, pero es un hecho que en las *Confesiones* (VIII, 12) Agustín abre la Biblia y encuentra, como al azar, una frase que resulta ser una suerte de clave. Ya llegaremos a aquello. Lo que Houellebecq pretende es más relevante en este punto, primerísimo, de nuestra andadura.

Veamos el método: imaginemos una escena. Primero, alguien delibera sobre una serie de alternativas. A continuación, abre con solemnidad el Libro. Posa su mirada sobre un párrafo exactamente como si ésta fuera una mosca que entra por la ventana abierta y elige un versículo como lugar de despegue: es decir, al azar. Lee el exégeta lo primero que encuentra. Hagamos una prueba. Por ejemplo, abro yo mi Biblia Desclee De Brouwer sin pensar y me topo con... Libro de Miqueas 1, 14. La verdad, me ha tocado un pasaje mucho más extraño que a Agustín, que lee Romanos 13, 13-14. Tomo una frase de mi Miqueas al azar: «Por tanto, vosotros daréis dones a Moreset-gat; las casas de Aczib serán para engaño a los reyes de Israel». ¿Qué hace el hipotético exégeta? El texto es enigmático, por tanto, debe ser interpretado. La providencia ha dispuesto que ahí, en las casas de Aczid, en el tal Moreset-gat y en el engaño, hay una solución agazapada exclusivamente para ser develada por el exégeta de circunstancia.

Por su parte, el personaje francés de *Serotonina* apunta el mando a distancia hacia el televisor y teclea azarosamente, sin pensar, un canal. En este canal, según el método bíblico-houellebecquiano, está la respuesta. Cansado, después de un día en la biblioteca, he optado por esta curiosa exégesis rampante para obtener la clave de mi obertura y me he topado con figuras y palabras reconfortantes. He encontrado a Iker Jiménez que, mirando a la cámara, ha dicho, pausadamente: «¡Algo está moviéndose, algo está mutando en nuestra sociedad!». De este modo, ha emergido el ocultismo de la nave del misterio.

Escribo estas líneas en un ordenador que funciona perfectamente y aún no me ha generado la angustia peculiar de la que hablaremos dentro de bastante (la angustia peculiar del gélido insecto inoperante): escucho ahora mismo cómo mis dedos producen, en su contacto con la tecla, el andar del bicho sobre una superficie límpida, dura. Sus patas son duras, puntiagudas, evocan con su sonido la mano que escribe con un teclado, exactamente como esta línea escrita está sonando al teclearse, y evoca al insecto. El cliqueo del ratón es quizá el sonido que emite ese mismo ser con su boca o sus bocas.

Ay. Por cierto, se ha roto la Red, lector. Estas líneas se escriben sin conexión. Cada palabra es una victoria. La Red es esa tripa silente que mueve el bronco mundo ruidoso y analógico. Pero La Red no suena, y se ha roto. Este mensaje, que comienza con el ocultismo televisivo, te llegará más tarde. No hay prisa, disfruto ahora de un singular, efímero, instante de recogimiento.

Me pregunto por la naturaleza de mi hallazgo. «¡Algo está moviéndose, algo está mutando en nuestra sociedad!», exclama Iker Jiménez, teleforma objeto de mi atención. ¿Qué rayos quiere decir? Me pregunto por la emergencia de la nave del misterio, como el mensaje de «Manuscrito hallado en una botella», de Poe. Mientras tanto el teclado insectofónico, cliqueante, al tiempo rígido y móvil, pausa su ritmo gradualmente, a medida que gradualmente ralentizo el ritmo de mi discurso. Me pregunto por el problema que quería compartir: cada vez me resulta más difícil concentrarme. Las Redes me disgregan.

Miro en torno: mi cuarto, mi casa, aparecen como los restos de proyectos mundanos a medio hacer. Esa taza, ese libro abierto, la *Comedia* de Dante, la ropa, ese mueble y ese cubierto, como jero-glíficos que debo reinterpretar para reconducir y consumir unas actividades mundanas de las que me he desentendido por el demonio de la curiosidad. La disgregación, la curiosidad, esa fuerza descentralizadora y antagonista en la que insiste el profesor Josep Maria Esquirol, puebla mi círculo de acción: veo el rastro de su semirruina en ese tenedor fuera de sitio, en el mencionado libro (que compruebo que no es de Dante, el místico navegante, sino de Ferrer-Lerín, que no cree en nada), en ese pantalón arrugado y en otros indicios de empresas de unos rumbos perdidos y un agente disperso. Apago la televisión.

«¡Algo está moviéndose, algo está mutando en nuestra sociedad!», recuerdo. ¿Qué hacer con eso? Habrá que hacer un esfuerzo mayúsculo para concentrarse, para *envientrarse*, como escribe Dante en el *Paraíso* de la *Comedia*, en el secreto de la ciudad. Esto que ahora comienza cuenta con la desatención de las redes y con el silencio de la tecnología: pero sigo escribiendo. Los pasos del insecto continúan. Estas líneas se han podido escribir en reposos

puntuales. Es el momento del silencio. La televisión está apagada. Ha transmitido un mensaje. Ha pasado la goleta fantasma del misterio. Desde mi casa se ven otras casas con ventanas y en mi casa hay aparatos que trabajan en silencio: toda la ciudad es el bosque refractario a nuestro espacio de acción, un bosque que esconde secretos, planes latentes, máquinas silentes. La sociedad y su máxima expresión, la metrópolis, nos lega tradición, nos aporta lenguaje, nos concede cultura y amigos, de acuerdo... pero, ¡cuánto se nos oculta! La comunidad nos conecta, de acuerdo, nos integra, nos hace competir y mejorar acaso... pero cuántos secretos vela. Una ciudad como esta que miro desde mi ventana, en el piso más elevado de un alto edificio, está llena de cajas y de sociedades secretas. La densidad de la ciudad, en este sentido, es más perceptible por la noche, en las ventanas encendidas sobre fondo oscuro. La ciudad es algo opaco y profundo. Algo está moviéndose, mutando en ella, según Iker Jiménez.

En *Cuarto Milenio* el presentador hablaba de unos audios que le «ponen los pelos de punta». Ciertamente, los aullidos eran espectrales, tristes, *tantalizantes*. Han sido tomados por algunos cazafantasmas en un hospital abandonado. Es muy cierto que los fantasmas, los demonios, las criaturas «intermedias» que deplora el Padre Feijoo, aman ocultarse, como la naturaleza de Heráclito, y se hurtan siempre a la vida de las calles y de las cámaras. Su esencia es que aparezcan en pasillos y claros del bosque *si y sólo si* volvemos la vista atrás. El bestiario que persigo no es menos furtivo, pero la nave del misterio me da la clave, pues es inútil tomar la cámara y ver al fantasma aullador como se ve a un irbis o a un indígena de Papúa Nueva Guinea. La imagen del bestiario proviene del fondo abisal, nuestro todomosaico. Las sinfonías y los bosques hacen vibrar algunas de estas telas: lo oculto está ahí, oculto por esencia. Lo oculto es, en el fondo, una cualidad de esa «turbamulta antigua» de Yeats. Esta turbamulta antigua, continua teogonía inscrita en nosotros y continuamente proyectada desde el envés de nosotros mismos, huye de la luz del sol y de las cámaras. ¿Has visto acaso correr alguna vez a un fantasma en pleno día por las calles más públicas de la ciudad o en el parque central?

Podemos *envientrarnos*, como escribía Dante, en la luz del cielo de Saturno. Podemos *envientrarnos* en la ciudad de una manera más literal, como cuando Luke Skywalker abre el vientre de aquel curioso canguro polar del planeta helado de Hoth al inicio de *El imperio contraataca* (1980). Estos ejercicios espirituales han de comenzar por una gran concentración, frente a las fuerzas de la disolución, que, veo, gobiernan mi propia casa. Quizá hay que salir. «¡Algo se está moviendo...» Creo que se ha hecho de día. En efecto, se ha hecho de día.

Tomo el pomo de la puerta con determinación, ya en el profundo pasillo de la planta de mi edificio, me giro a los lados. Si contemplas, detenidamente, uno de estos vacíos corredores casi infinitos, puede ocurrirte como, según se ha dicho, le ocurre al que mira al abismo. Éste te mira a ti. «Como alguien que en una senda solitaria/ camina con miedo y temor,/ y tras darse la vuelta sigue caminando/ y ya no vuelve más la cabeza,/ pues sabe que un demonio espantoso/ le sigue los pasos de cerca», escribe Coleridge en la parte VI de su *Rima del viejo marinero* (1798). El *frightful fiend* de la visión del poeta (la esencia del cine de Tourneur, incluso citado expresamente en su película *La noche del demonio*, de 1957) procede, nada menos, que de esta sensación. En otra película clásica a la que volveré en el capítulo sobre las figuras, *Perseguido*, de Raoul Walsh (1947), Robert Mitchum dice esta frase: «*There was a black dog riding my back and yours*». Es decir: «Había un perro negro montado a mis lomos y a los tuyos». Un can del color de la noche que corre a nuestra espalda. Un can, o un demonio. ¿No es el perro la forma primera de Mefistófeles en el *Fausto I*? Concretamente, se trata de un pudel negro, un perro de aguas alemán. Una canción de Angelo Badalamenti para la insondable *Twin Peaks. Fuego camina conmigo* (1992) se basa en la repetición de la siguiente frase: «*The black dog runs at night*».

En *Abisal* doy por supuesto que si poetas como Coleridge y Tourneur nos afectan es porque apelan a nuestro imaginario, al de cada uno, que hemos elaborado a veces a nuestro pesar, como aluvión de la experiencia: el sentido de todas estas imágenes es una totalidad orgánica, que llamo mítica, pues, en mi sentido más

abierto, es algo así como la esencia de la poesía. Somos todos, acaso, algo poetas.

Ya hemos bajado por las escaleras y estamos, estoy casi seguro, en la ciudad, en la ciudad de día, que nada tiene que ver con la nocturna. Una ciudad, como cualquier otra, compuesta de espacios, de celdas, unas dentro de otras. Ahora, sin embargo, es de día: que también despierta otros espíritus, porque cambia cualitativamente la ciudad. Las nieblas y las criaturas de la noche retornan a su sarcófago secreto de jaspe y oro. Como sabe cualquier persona mayor de dos años, entre la ciudad de día y la nocturna existe una diferencia de cualidad. Ya veremos lo que esto quiere decir. El día es luminoso, nos invita a salir.

El señor de gabardina que pasea un perro. La mujer con el bolso que entra en un coche. Un pobre pulula por el fondo. Dejamos esta escena, mil veces repetida. Hemos descendido a la estación de metro, con más gente silenciosa. Gente que ahora parece detenida. Algunos vienen de una oficina. Algunos critican a un compañero, se interrumpen en una suerte de euforia de maledicencia. Al fondo del vagón, ya en marcha, surge un ánima del Purgatorio que cuenta a viva voz su triste historia, o más bien su conclusión. Después nos pide a todos una ayuda. A veces los bramidos de la vía, del transporte o del aire oscuro del subsuelo pisan su voz lastimera, como si fueran un túnel de sonido, que viene y se va. El hombre, de ojos dispartados, pide al final disculpas por interrumpir el curso de nuestra cotidiana mañana o tarde, un poco a la manera grande del teatro.

El metro se ha detenido a mitad de trayecto en un lugar oscuro como una noche sin luna. Hemos estado todos mirándonos los unos a los otros durante un minuto. En la pared de hormigón de afuera, es decir, en las paredes del túnel del metro, hay pintadas de artistas callejeros, artistas que, como los animales en el bosque, nunca se ven (ver a grafiteros correr según el metro avanza, como si fueran gráciles corzos del subsuelo). A continuación, la máquina se ha puesto nuevamente en marcha. Esta máquina enorme, de hierros enganchados y silbantes. La tecnología se ha convertido en algo tan ingrátido, lector, tan fantástico, tan fantasmal, o

incluso mental, que a un vagón de metro, hierro y ruido locomotriz, habrá que llamarlo ahora cacharrería. Internet quizá envuelve, aminora, hipnotiza o pervierte, pero no nos aplasta, no nos atrapa, no electrocuta. Internet, fundido con los hábitos, está perfectamente agazapado: muchos no sabemos qué es. El tren de subsuelo nos ha dejado en nuestra parada con la gentileza de la carroza de Drácula. Me expulsa el tren, me expulsa la red que consultaba sin motivo a través de mi aparato portátil. Cuidado, eso sí, con no introducir el pie entre coche y andén. Pronto estaremos en el parque zoológico, que va a ser nuestro parque central. Ahora habrá que emerger: hay que salir a la acera. De nuevo, salimos a la luz de la calle diurna. «¡Algo se mueve...!»

Han pasado ya unos minutos. Quizá una hora. Estás, lector, en el parque central. Estás sumergido en el todomosaico: a su alrededor una densa selva se despliega. Habrá que avanzar. Pero ya habitabas este terruño de foresta oscura, prehistórica. Tomaremos y dejaremos algunas de las imágenes-símbolo más luminosas, más llamativas. Hay plantas enormes alrededor.

Una persona puede cerrar los ojos durante toda la vida, esperando al sueño, sin advertir que en lo oscuro hay manchas, nebulosas que transitan de lado a lado, delante de los ojos, aun cuando los párpados permanecen cerrados. He optado por este parque central para atrapar algunas nebulosas que no advierto cuando estoy despierto. No hace falta que caiga la noche sobre la ciudad, con todas sus cualidades primarias, para saber todo esto. Estamos pues en el parque central, pensando en una cierta mitología que he puesto yo y ha puesto alguien en películas y literatura. Esta cierta mitología, advierto, no contiene héroes, aunque sí caricatos, vagamundos, y monstruos. Vamos a ir tomando figuras, una por una.

Estamos en el zoo de la ciudad. El búho lapón, el gavial, el león del Atlas, el okapi de Camerún, bajo el sol ciudadano, el azor de Eurasia, a merced de la cámara, a merced de Internet: estos animales nos reciben con abulia, en sus hábitats. Quizá tengan razón los que piensan que esto, el zoológico, es anacrónico y un poco triste. Busca el ojo nerviosamente, arriba y abajo, en direc-

ción a algunos recintos selváticos. Estos animales han desaparecido del ángulo de visión: el animal duerme, dormita o medita filosóficamente en uno de los pocos lugares inaccesibles a nuestra curiosidad de paseantes solitarios. El espacio está vacío e inmóvil; el animal que busco me rehúye. No importa. He venido al zoológico a ver la jaula sin animal, *la jaula vacía*.

Tomamos otra dirección. Entramos en un edificio de dos plantas, dentro del zoológico. Allí, atravesamos un hall oscuro. El visitante cruza el umbral, traspone una línea de cintas de plástico opaco que caen grávidamente desde el techo hasta tocar el suelo. Entramos en una selva en miniatura. Las mariposas, en vuelo irregular, cruzan una estancia densa, bochornosa, pluviselvática. Hay un estanque ahí abajo. Vemos pequeños caimanes detenidos. El agua clara corre, burbujea, se oye. El visitante circula por un sendero compuesto de maderos entre bultos y bultos de vegetal. Hay depósitos de néctar en muchas esquinas. Lector, conoces el olor dulce de estos invernaderos. Sobre este olor corrupto de orquídeas desliza un comentario certero el viejo coronel Sternwood, en un invernadero particular, en la novela policíaca de Raymond Chandler *El sueño eterno* (1939), y en su adaptación al cine.

Elevo la mirada. Hay un zorro volador colgando de una rama, a tres metros, en lo alto. Estira sus alas membranosas, inquietantes, algo maléficas. He aquí un animal mitológico paradigmático. Para el místico franciscano Buenaventura el hombre es, en este mundo, como un murciélago en el día (*Itinerario del alma a Dios* v, 4). Por su tamaño, estamos ante la figura fronteriza entre la rata alada y el mono alado. No tengo una mente científica, como sí la tenía J.B. Monet, caballero de Lamarck, que escribe estas palabras en su *Filosofía zoológica*, de 1809:

Efectivamente, en las aves, el aire, al introducirse hasta el bulbo de los pelos, cambia su base por un tubo y fuerza a los pelos a dividirse en plumas; lo que no puede suceder en el murciélago, pues el aire no penetra más allá del pulmón.

Para Lamarck el murciélago tiene una respiración como concentrada. En él el aire no se dispersa, sino que se queda en los

pulmones. Pero ya pasaremos al bestiario, ahora mismo estoy buscando las manchas sutiles que surcan el espacio, que componen el espacio, sin que las veamos. Quizá sea más propicio que volvamos a meditar sobre la *jaula sin bestia*. El fantasma y la bestia huyen de nosotros, pero nosotros los imaginamos agazapados. Así está agazapada la imagen mítica, inasible. ¿No es esta criatura agazapada eso que se mueve, eso que muta de espaldas a la sociedad? Esta investigación, comenzada con *Cuarto Milenio*, me lleva por la senda conspiranoica del descifrador de jeroglíficos.

EN TORNO A UNA FRASE DEL ROMANTICISMO

No lo *significan*, ellas mismas lo *son*.

Filosofía del arte, §35
Friedrich Schelling

Es el momento de decir que todo esto, este libro, proviene de una frase del Romanticismo. Cuando he hablado de secciones quizá pesadas y dogmáticas, me refería a esto que te espera, lector, a continuación. Pero necesito fundar mi noción de mitología sobre la idea de todo autorreferencial, de partes limitadas que son sin significar necesariamente nada y que tienen un valor absoluto, y que están sostenidas sobre la noción de todomosaico. Y todo esto, lector, ¡para decir cómo somos tú, yo y Dante Alighieri! Voy a recuperar una frase del más genuino y alemán espíritu romántico. Veamos una frase del Romanticismo.

El filósofo idealista alemán Schelling la formuló en un curso llamado *Filosofía del arte*, impartido en la Universidad de Jena entre 1802 y 1803. El enunciado schellingiano merece una cierta introducción, aunque, por lo demás, es una frase sencilla. Haremos un alto pues, en este punto del camino. Acaso unas palabras contextuales faciliten la comprensión de la sencilla frase del Romanticismo, o al menos conduzcan sin problema a mi propia interpretación de aquellas palabras.

En primer lugar, lo fundamental del contexto de la frase es que se trata de la mitología. Para Schelling, un joven filósofo de moda en la Weimar clásica, el mito no es un *género* de la poética. Para este pensador romántico es la mitología la esencia de la poesía y el arte mismos, y acaso algo más. En el campo de las artes, la música, la pintura, etcétera, son, de acuerdo con esto, aproximaciones a la fuente inasible de la mitología. En el parágrafo 38 de este texto universitario, editado póstumamente, se lee: «Ella [la mitología] es el mundo y de la misma manera el único suelo en el que brotan y pueden subsistir los productos del arte»; es decir: «*Sie [die Mythologie] ist die Welt und gleichsam der Boden, worin*

allein die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können». Esta mitología traspasa las áreas específicas de cada arte y las afecta a todas. Es el *suelo* de todas ellas.

Rebajando en esta lectura el elemento teológico (como en Chateaubriand, y en Chesterton mucho después, la poética de Schelling es teología), en el texto del joven filósofo de Jena que-rría poner el énfasis en tres ideas. Estas tres nociones, nos promete esta filosofía, definen ese suelo del arte, de la imaginación. En primer lugar, la mitología es *un todo* orgánico, una totalidad de interconexiones (§34). Previamente a describir esta totalidad, Schelling ha hablado de la necesaria finitud de sus partes: cada parte de una mitología está rigurosamente *limitada* (§30), es decir, «exigimos para cada cosa una vida particular y libre». Los ejemplos del filósofo están tomados del paradigma olímpico y pre-olímpico griego y romano. Una mitología tiene partes muy definidas. Cada parte está como a cargo de un dios, que es algo así como un bedel del mundo. Así, Poseidón gobierna y abarca el mundo marino, como Hades el de la muerte y Zeus los montes olímpicos. Una mitología es aquí una trama familiar, con caracteres fuertes, en la que cada miembro ha escogido y colonizado un área particular. Veamos cómo lo dice el romántico con sus palabras:

Los dioses forman necesariamente entre sí una totalidad, un mundo. Puesto que en cada figura lo absoluto está puesto con limitación, presupone otras limitaciones y, mediata o inmediatamente, cada una presupone a todas las demás y todas a cada una. Según esto, forman necesariamente entre sí un mundo en el que todo está determinado recíprocamente, un todo orgánico, una totalidad, un mundo.

Este todo orgánico («*organisches Ganzes*») sustituye lo informe y lo monstruoso. Le impone un orden. Un orden que no es el orden de las leyes impersonales, que establece el intelecto, aunque sea complementario: la regionalización y jerarquía de todo lo que hay no se construye con principios abstractos o ramas del saber sino a través de figuras y de zonas. Los seres limitados, concretos, son además «fuente inagotable de diversión y de juego» (§34).

Schelling, siguiendo la estela de Karl Moritz, considera que es un error subordinar el mito a la razón. El intelectual, tradicionalmente, ha interpretado la existencia de unas ninfas junto a un arroyo para traducir lo que realmente hay escondido tras esta ilusión. Las ninfas son, en este sentido, una construcción ilusoria a partir de las características de la ribera y los juncales. Las ninfas son, en fin, una alegoría, exactamente como para nosotros la Justicia tiene los ojos vendados. El mito, como tal, es un juego, para agrandar a los sentidos, o una suerte de ilusión. Schelling y otros pretenden refutar esto. El mito no es para él una ilusión: el hecho de vivir con divinidades, semidividades o criaturas fantásticas dueñas de ámbitos concretos de la vida cotidiana (el arroyo, el templo, una ciudad, un antro, el mar) expresa algo real del mundo que captamos a través de nuestra imaginación. ¿Qué es *eso real*? ¿Lo llega a definir, nuestro filósofo alemán?

Schelling limita el prestigio intelectual de las alegorías. Los ejemplos son inagotables. El dios Zeus no es sólo un bedel omnímodo, un supergobernador, sino que también puede ser entendido como una alegoría de un rasgo específico de la naturaleza. Zeus representa, por esto, el orden o el gobierno ordenado. Cronos y los titanes son, según este sencillo y prestigiado método, las fuerzas del caos, finalmente sometidas. Atenea expresa, con su figura concreta y su germinación cefálica, la naturaleza de la razón. Afrodita es el imperio de la generación: su imagen remite a una pluralidad de seres que nacen en este mundo. Las naturalezas fabulosas híbridas como las esfinges, los centauros o los faunos nos hablan de realidades híbridas y los héroes de realidades humanas.

Como digo, es esta una postura filosófica tradicional. No es la posición filosófica más hostil a los mitos, por cierto. Data al menos de Aristóteles. No sólo la acepta, Schelling, sino que abunda en ella. Pero lo importante aquí es que Schelling propone, además, *una vertiente más desafiante para acceder al mito*. Zeus, Afrodita, Atenea, la esfinge, los héroes y sus peripecias pueden ser alegorías... pero, en rigor, su valor profundo está en lo que tienen de símbolo. El término de símbolo, clave en la estética romántica,

puede abordarse de muchas maneras. Voy a evitar algo de su rol en el sistema mental de Schelling, y voy a tomar de él únicamente lo que nos interesa ahora.

Tenemos a aquellos monstruos, a aquella familia. Pensemos en aquel tiempo de prestigio, anterior al tiempo de los hombres. Pues bien, estas creaciones del espíritu humano, a través de generaciones, tienen una «autonomía poética» (§35). Cuando afirmamos que algo es un mundo, estamos, de hecho, concediendo una independencia, al menos relativa, a su significado. Un mundo es un orden. Zeus o Júpiter *son el poder porque lo representan*, de acuerdo. Minerva es la sabiduría, de acuerdo. «Sin embargo» escribe Schelling en el párrafo 35, «no quiere decir que Júpiter o Minerva significan o deban significar esto. De ese modo se negaría toda autonomía poética a estas figuras. No lo *significan*, ellas mismas lo *son*». Esta última sentencia, «No lo significan, ellas mismas lo son», es decir, «*Sie bedeuten es nicht, sie sind es selbst*», es la frase del Romanticismo.

El filósofo, el espectador, interpreta estas figuras caprichosas y pretende una explicación. ¿Qué significa la cojera del dios herrero? El intelectual acecha a la alegoría furtiva. Tenemos por tanto un ser representable, con rasgos muy concretos (un herrero que cojea) y vamos a subordinarlo a una ley general. Esto satisface a la razón. Schelling, por su parte, lanza semejante frase, aunque no aclara, creo yo, la idea de que los mitos, tomados como símbolos, *son*. Lo que creo que quiere decir este idealista es, seguramente, que necesitamos estar dentro de la cultura mítica a la que ese mito pertenece para entender su verdadero sentido: forma parte de la vida religiosa, moral y cultural de un pueblo. La gente *no ofrece sacrificios a leyes generales* de ninguna clase, sino a dioses. Los dioses concentran los sentimientos, emociones, vida moral y, por último, estética de un pueblo. Cuando uno pertenece a ese mundo mitológico, entonces *sólo puedes imaginar estas figuras como existentes*. En ese sentido, no es que Zeus ayude a comprender el mundo, sino que, más bien al contrario, la figura de la imaginación de Zeus ha teñido con su color la región de la vida humana que le corresponde. El mar implica ofrendas a Poseidón,

miedo a Poseidón, gratitud a Poseidón, implica la *Odisea*, etcétera. De aquí se destilan no tanto verdades teológicas, sino más bien una suerte de poesía del mar. Aquel gran conglomerado de creencias y valores arriban algo debilitadas a nuestra orilla de la historia como una estética. Como algo que nos apasiona por bonito, no porque sea verdad en el sentido en que fue verdad. Reconocemos su bella autonomía y no le pedimos que signifique cosas, aunque muy superada quedó la era de los sacrificios, e incluso va debilitándose poco a poco, e irreversiblemente, la fe en Europa.

Hemos quedado en que los mitos, creaciones del arte limitadas y orgánicas, pueden *ser sin significar*. Ciertamente, esto está implícito en el vocablo «mundo» (autonomía, fragmentación, interdependencia). El romántico nos hablaba de dioses. Pero ya he propuesto que nos deshagamos también de la teología politeísta. Ahora, toda comunidad tiene sus mitos, tomados de la historia y de la fantasía de los artistas. Todo individuo se ve impelido por imágenes, personalidades e historias que le han marcado para siempre. ¿Qué quiere decir que le han marcado para siempre? Quiere decir que tal paisaje, tal trance, tal victoria o tal sombra sólo pueden ser imaginadas, en él mismo, como existentes.

Bajados de las alturas de la teología, estos mitos parecen más manejables. El mito, a la altura más humilde de la antropología, se muestra precisamente en nuestra manera de interpretarnos a nosotros mismos dentro de un mundo. Naturalmente, hemos tenido acceso a ese mundo de manera accidental, pero si hemos crecido en tal lugar, es decir, si tal lugar nos ha marcado, somos uno con él.

Cada accidente se ha convertido en necesidad: nuestra conciencia pertenece pues a nuestro plexo de relaciones mitológicas, donde los estados de ánimo y las vivencias son deidades licuadas. Los estados anímicos tiñen lugares, rostros, recuerdos. La esquina del metro donde un desconocido le salvó a uno de morir, cayendo a las vías del tren, siempre tendrá algo de templo para el superviviente. Aquella contingencia ha marcado el lugar a fuego, irreversiblemente. Para expresarnos con otros hablaremos de gratitud, de miedo. Pero esto es sólo un resumen. La escena, si se

repite en nuestros sueños, en nuestra memoria, contiene muchas más cosas, más difíciles de relatar. Sensaciones, colores, pensamientos que uno portaba cuando bajaba las escaleras, un sonido. Un afecto, que nos perseguía esa semana. Un magma, en suma, tan indefinible como irrepitable, recuperable sólo a través de la imaginación. Esto es un lugar mítico. Y con el bestiario ocurre lo mismo. Cuando Richard Kimble, «el fugitivo», descubre que el asesino de su mujer es un hombre manco, los mancos, *mágicamente*, son transmutados por el aura fatal de aquel terrible incidente. El rasgo distintivo, el gángster albino de *La tapadera* (1993) o John «Long» Silver, pirata cocinero stevensoniano de una sola pierna, muestran bien todo esto.

La pregnancia de los estados de ánimo se distribuye por cada conciencia por el mundo con la autonomía, la interrelación y la limitación perfecta de una mitología de juego de rol. Creo también que cuando Schelling resuelve que el mundo de la imaginación *es*, y *no significa*, consigna ese atributo en el cajón de lo irreductible, y por tanto, de lo inefable. Transplantando aquel politeísmo religioso arquetípico, cultural y moral al politeísmo de los estados de ánimo sólo podemos ganar. De acuerdo con lo primero, es claro que todos los grandes poetas griegos eran mitógrafos, versionaban y prolongaban los caminos de la imaginación. El segundo sentido de mitología en Schelling, convierte en mitógrafos a todos los artistas, desde Tolkien o Faulkner hasta Mark Rothko o Federico Chueca. Lo mismo dan los esforzados trabajos de la épica que los sutiles juegos en abstracto de colores fríos con colores calientes.

Así pues, en Schelling, la mitología es el basamento de la imaginación. Es «la materia eterna de la que surgen tan maravillosa, tan diversamente, todas las formas». Schelling es el primer pensador de estas páginas con querencia por la eternidad (el último será Unamuno). Dejemos pasar eso. Schelling entiende que el gran paradigma de lo mítico-clásico terminó con la caída de Roma (y que aun en Roma se ejecutó una copia más o menos sin vida, es decir, formalista, del mundo griego). El cristianismo, según Schelling, instauro una nueva intuición de la vida. Según él, en la

nueva teología y filosofía no cabe la mitología-clásica (en ese sentido, es el primer paso de la modernidad). No obstante, es un hecho que hay arte después de la mitología pagana. ¿Qué hacer?

Si, de acuerdo con sus palabras de más arriba, el mito es el suelo o *Boden* que pisa toda creación de la poesía, entendida en su sentido más amplio de artes y letras, ¿en qué se funda éste? La respuesta de Schelling, de nuevo, no despeja todas mis dudas. Derrumbado ya el vasto edificio compartido de los mitos, los sacrificios, rapsodos y ofrendas, el *mito-profundo*, según Schelling, *se funda en la subjetividad*. Ahora mismo no nos importa por qué Schelling considera que mitología y cristianismo son incompatibles (habría que matizar esto), lo fundamental es que el primer paso, como he dicho, a la modernidad pasa por la subjetivización de la teología. Lo moderno destruye la idea de mitologías epocales, compuestas a lo largo de los siglos, por generaciones, si bien, diría, modestamente, que los mitos de Cthulhu o de Marvel tienen algo de todo esto. Lo moderno, según Schelling, comienza con Dante.

Sabemos que a comienzos de 1800 Schelling (impresionado por la recentísima lectura de Lucrecio) estudió la *Comedia*. Ahí encontró su poema total. Este es su paradigma: un sujeto creador se coloca a sí mismo de protagonista, resume el mundo, en todas sus ramas y saberes, y lo expresa en tercetos encadenados. Lo fundamental aquí es que Dante emplea los materiales de su vida para erigir esta obra del futuro.

En la *Comedia* las vivencias históricas, personales, así como los conocimientos teóricos de un solo hombre a principios del siglo XIV constituyen lo dantesco. Según Schelling, de nuevo, es esto un acontecimiento transgresor nunca superado por la era cristiana hasta su siglo XIX. Desconozco qué pensaría hoy. Me lo pregunto varias veces en este libro.

Parece como si la «mitología del futuro» que él quería entrever en Occidente pasara por avivar la llama dantesca. *La naturaleza de las cosas*, de Lucrecio, y obras posteriores, celebradas en su época, como los grandes modernos, desde *El Quijote* a las *Elegías romanas* y el *Wilhelm Meister* de Goethe, en sus diversos géneros,

representaban esta idea de un mundo autónomo, que hace del día a día y de la historia la nueva materia de la poesía. Pero nunca con la misma fuerza que Alighieri. La obra de Lucrecio ocupa por cierto un puesto curioso aquí, moderna en esencia, mitología subjetiva y no tradicional (a pesar de sus puntuales invocaciones a Venus, «*aeneadum genetrix*») pero escrita en los tiempos del paganismo. En cualquier caso, Dante es único. Es más, si el arte moderno ha de aspirar a ser único, Dante es, según cree Schelling, lo más único de todo: algo sin género. La mitología, si es moderna, se pasa al lado de la singularidad. Ahora parece más sencillo que algo que aspire a ser singular pretenda ser, y no significar, pues es lo común y general lo que significa más claramente.

Contemporáneamente al curso de Jena, Schelling publica un artículo titulado «Dante en su relación con la filosofía», en el *Kritisches Journal der Philosophie* (que edita con su entonces amigo Hegel, en Tubinga, en 1803), donde reincide en la misma idea. En realidad, volveremos a este texto en un «disparate» del Capítulo III. Por el momento, nos interesa que para Schelling la *Comedia* inaugura la mitología de la subjetividad (aunque curiosamente rehúye el término «símbolo»).

El amor de Beatriz Portinari en Florencia, la muerte de Beatriz, el exilio, los paisajes de la Toscana, la soberbia, la lujuria de los poetas del *Dolce stil nuovo* y la funesta violencia onnipresente que rodearon su vida son transmutados en un tiempo sin tiempo que espera al Juicio Final. En este sentido, la mitología dantesca invierte la clásica, donde todo ocurre en un pasado remoto pero se hace presente. Dante *remotiza* su realidad más inmediata, sus personajes repiten, sus figuras esperan. Dante sublima su ámbito florentino, lo mitifica al menos desde que encuentra a Beatriz en la *Vida nueva*, lo hipostasía. Desde fuera de Dante, podremos decir que aquel encuentro con la chica de nueve años es un azar. Sólo desde Dante es necesario, providencial. A partir de este amor problemático Dante construye su obra total: conocidos, enemigos, gente que conoce de oídas, como Paolo y Francesca, monstruos, ángeles y poetas rivales componen su bestiario. Dante, la mente de Dante, representa, en el mundo moderno, el

paradigma mitológico de Schelling: Dante, la historia interna de su autogeneración, es una suerte de cosmogonía. ¿No es nuestra historia, vista desde dentro, una suerte de cosmogonía?

Así, la mitología clásica da paso a la mitología de la subjetividad, de la intimidad (tan íntimo en caso de Dante que los especialistas desconocen algunas referencias de su obra magna). En su abigarrada mezcla de estilos (que en *De vulgari eloquentia* II, 4. 6 es precisamente lo que Dante llama «comedia») Dante construye alegorías (de nuevo, formas concretas que representan teorías generales) y también... símbolos: en su mundo Beatriz Portinari *no significa* sólo la «Verdad revelada», sino que también es. O sea, Beatriz es un absoluto en el mundo Dante. No hay arte sin obsesión.

En el apartado §39 del mentado curso de la Universidad de Jena dice el joven Schelling: «la mitología termina donde empieza la alegoría», y añade que la alegoría es la «extinción de todo espíritu poético». Por esto, podemos concluir que Beatriz o cualquier parte del mundo mitológico dantesco no se reducen al mensaje, pues los mensajes tienen, necesariamente, un valor externo y alegórico. El valor interno es, en cambio, el camino de la auténtica poesía. Hoy en día diríamos que Dante «inmortalizó» a Beatriz: pero la mortalidad como tal es para nosotros secundaria. Lo sustancial aquí es que el poeta dotó a una contingencia de su vida de auténtico significado (Schelling defiende en sus lecciones que su término «símbolo», es decir, «*Sinnbild*» viene a significar, etimológicamente, «imagen con significado»). En el mundo de Dante, Ugolino y Beatriz sólo se pueden concebir como existiendo. Es decir, son la raíz o fuente de la que obtenemos su intuición del mundo. Dante no ofrendó sacrificios para todos estos seres, pero da lo mismo. Dante *estetiza* o eleva su sórdido mundo en torno proyectando sobre él estados de ánimo y cualidades indefinibles. ¡Tan indefinibles son, que tenemos que llamarlos *dantescos*, a falta de un nombre común! Cuanto más original es el poeta, más indefinibles son sus estados de ánimo, más relativos a su mundo son. En Dante el terror será variado y sutil, y sobre todo dantesco. Si tú estás de acuerdo, en el caso de Dante, lector, es lo de menos. Pon el nombre de un genio que te guste, lo mismo da.

Cada rasgo, cualidad, cada personaje o sonido sería como un astro que orbita en torno del centro, aquella misteriosa intuición del mundo que no nos explica nada fuera de sí, sólo nos barroquiza, añadiendo nuevas partículas, complicándonos la vida. Esto ocurrirá con Poe, con Cronenberg, con todos los grandes poetas. En cierto modo, si nos emocionan o, mejor, si existe la posibilidad de que los poetas nos emocionen es precisamente porque estamos recubiertos de otras costras, tú y yo, lector postpagano sin mitología universal o nacional. El arte postpagano, y acaso postcristiano, apuntala zonas e imágenes, es decir, un *microcosmos autorreferencial* sobre los propios hombros de cada cual.

Nuestra vivencia del mundo, más o menos sofisticada, más o menos jocunda, contiene también escenas que quizá no suenan o riman, que quizá son pobres, desgastadas, descoloridas en comparación con otros mundos morales, intelectuales e imaginarios, pero que contemplamos o nos recitamos a nosotros mismos en silencio en los largos domingos del descanso o de la melancolía.

Me repito cuando digo que si el más rudo de los hombres contempla su pasado como algo hecho, entonces es un artista que se contempla a sí mismo en sus cuadros. Acaso, desinteresado por la música o las artes, sólo contemplará eso este hipotético ser imaginativo a lo largo de su sobria existencia: si resulta que este «examen de conciencia» no es moral, y tampoco conceptual, sólo podrá de ser estético. Los sofisticados guardarán el descubrimiento de un color, una indefinible sensación de lo siniestro, de tal olor, tal obra de arte, los mundanos en cambio un indefinible sentimiento de alegría junto a una playa muy concreta durante una semana o alguna lamentable escena de despedida, alguna acción decisiva o alguna otra memoria. Tales posibilidades, que habrían de compartir el atributo doble de lo irrepetible y de lo recuperable, podrían ser el suelo de nuestros mitos, el emocionante basamento de nuestra humilde poesía de andar por casa, hecha de azar, hecha de necesidad, hecha de destino.