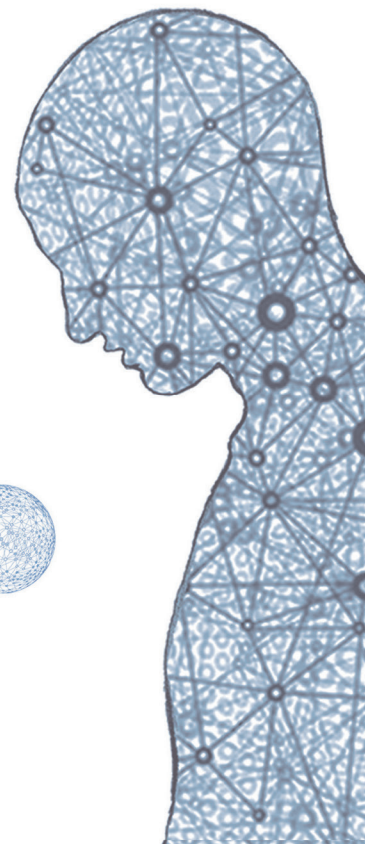
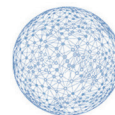
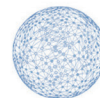
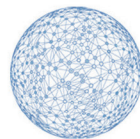
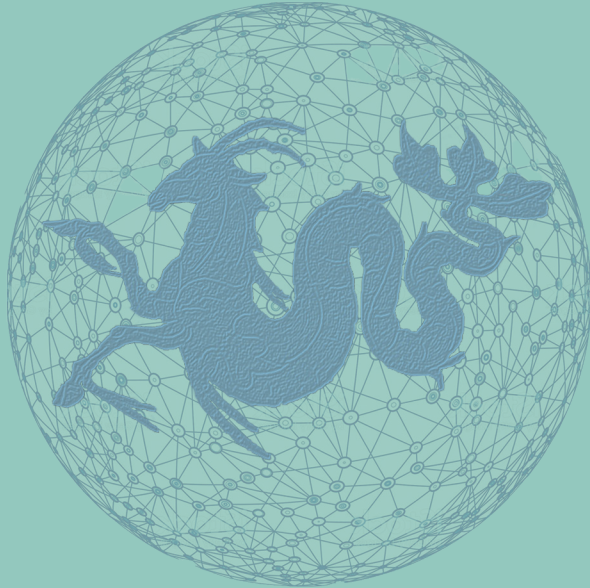




entre **MITOS**
Libros de artista





entre **MITOS**
Libros de artista

Proyecto y comisariado:
Gema Navarro Goig

Biblioteca Central Universitat Politècnica de València

Del 12 de enero al 9 de abril de 2018

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Comisariado

Gema Navarro Goig

Diseño catálogo

Gema Navarro Goig

Maquetación

Daniel Garijo Gertrudix

Textos

Elías Chumillas Jiménez, José Manuel Losada, Mercedes Aguirre, Jesús Lázaro Docio, José Emilio Antón y Gema Navarro Goig

Edita

Editorial Universitat Politècnica de València, 2018

Ref.: 6464_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-672-6

Entre mitos

La exposición de obras reseñadas en este catálogo gira en torno a uno de los legados culturales que mejor definen y representan a nuestra especie: El mito.

Este concepto, ampliamente utilizado por el arte y la literatura, se aborda aquí a partir de una selección de libros creados por artistas de reconocido prestigio, a nivel nacional e internacional, con una destacada presencia del grupo de investigación LAMP (El libro de artista como materialización del pensamiento), profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València y de la Universidad de Palermo.

Se trata de libros especiales no tanto por su contenido, pues ya hemos señalado el carácter recurrente del mito en la literatura, sino por su planteamiento y también por su forma. Aquí el libro se concibe como soporte de una obra de arte, donde la imagen desplaza al texto, donde la diosa madre, las entidades celestes, las deidades del mar, de la lluvia y de los cursos fluviales, las fuerzas telúricas, las divinidades grecolatinas, semitas, egipcias o nórdicas se manifiestan, ante todo y sobre todo, al trasluz del canon estético.

La encuadernación se torna singular, atípica, a menudo exótica, permitiendo a los libros mostrar dimensiones y posturas cuanto menos poco convencionales. Se experimenta sobre una amplia variedad de técnicas en torno al grabado, al dibujo, a la pintura y al collage. Y por supuesto se utiliza el papel como elemento base (artesano, calco, japonés, teñido), pero también la tela estucada, el lienzo o la madera.

A primera vista puede sorprender la presencia de una exposición de estas características en la biblioteca de una universidad politécnica cuyas colecciones bibliográficas se orientan necesariamente hacia temas relacionados con las ciencias puras y las ingenierías. Sin embargo, esta sensación desaparece de inmediato si consideramos la muestra como una invitación al descubrimiento a partir del juego de contraluces entre el libro de artista, el libro tradicional en papel y el libro electrónico, pero sobre todo si la interpretamos como un estímulo hacia la reflexión crítica al contraponer el ámbito de la razón objetiva con esa vasta región de lo imaginario que constituye la esencia propia del mito.

Gema Navarro Goig, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y creadora ella misma de una de las piezas incorporadas al catálogo, ha reunido y organizado esta muestra abierta al público entre los días 12 de enero y 9 de abril de 2018 en la Sala Carmesina de la Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València.

Valencia, a 26 de febrero de 2018

Elías Chumillas Jiménez

Director de la Biblioteca de la Universitat Politècnica de València

Sin personaje no hay mito

José Manuel Losada¹

No son pocos los investigadores y, en su estela, alumnos, periodistas y políticos que utilizan de manera indistinta los conceptos mito, símbolo, tipo, prototipo, arquetipo, figura, tema, cuento, leyenda... El camino inverso es, por desgracia, habitual: los investigadores nutren su léxico a partir de los conceptos de políticos, periodistas, alumnos, etc.

Esta mezcla de conceptos incluye habitualmente al personaje: figuras simbólicas y arquetípicas, estrellas del cine y *celebrities*, ídolos deportivos y musicales pasan por mitos hasta tornar imposible una comunicación fundada en criterios científicos de, permanencia, universalidad y precisión. Estas páginas procuran arrojar un poco de luz en la materia.

Para descartar toda duda sobre la terminología de base, tomaré como definición de personaje la “encarnación narrativa bajo la forma de seres humanos (masculinos o femeninos, históricos o de ficción), capaces de dar cuerpo a instancias o fuerzas generadoras de conflictos y/o de aventuras”².

Sobre la base de la Mitocrítica Cultural, partiré de la primera ley relativa al personaje y al mito: “no hay mito sin personaje” afirmación que presupone el carácter erróneo de la formulación inversa: “no hay personaje sin mito” y de su derivada: “no todo personaje es mítico”.

Esta ley no es incompatible con una segunda: “todo puede ser objeto de mitificación” (un personaje histórico, un pueblo, una nación, incluso un animal o un objeto), pero *solo* en determinadas condiciones y por un tiempo determinado.

Dada su importancia para el caso que ahora nos ocupa, en lo tocante a los animales y los objetos, esta segunda ley se precisa como sigue en una tercera ley: “un animal o un objeto son susceptibles de mitificación a condición de referir directamente a un personaje mítico”.

Estas tres leyes parecen obvias, pero podremos constatar que las verdades de Perogrullo no gozan del asentimiento general. Por mi parte, pienso que el galimatías sobre mito y personaje procede, en buena medida, de la ignorancia o el desprecio de estas leyes. La exposición artística nos ofrece una oportunidad de oro para dilucidar las cuestiones principales sobre el personaje de ficción mítico por excelencia o, por hablar con propiedad, sencillamente el “personaje mítico” (“prosopomito”).

¹ José Manuel Losada es catedrático de universidad, fundador y editor de *Amaltea. Revista de Mitocrítica* (<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/index>), presidente de *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica* (<http://www.asteria-association.org/>), y anima diversos proyectos de investigación en mitocrítica del Ministerio de Ciencia e Innovación y de la Comunidad de Madrid. <http://josemanuellosada.com>

² Javier del Prado, 2015, p. 77.

1. El protagonista de una exposición

Año tras año, amigos, comisarios o impresores me solicitan un texto para introducir tal o cual exposición de arte relacionada con la mitología. Ocasión tras ocasión, observo que la inmensa mayoría de los trabajos presentados versan, casi por completo, sobre los personajes mitológicos. En lugar de acostumbrarme, una y otra vez me asombro de la necesidad que sentimos de encarnar los mitos en personas de ficción, en personajes: nos admiramos ante el mundo, pero el ser humano nos fascina.

Esta circunstancia me confirma, de nuevo, en mi definición de mito: relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios *personales* con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales.

De intento he resaltado, en cursiva, el adjetivo más “sustancial” para nuestro caso: como a continuación veremos, sin personaje no hay mito. Baste un paseo por las obras de esta exposición actual —y vayan, por adelantado, mis felicitaciones a mi buena amiga Gema Goig, que la ha comisionado con talento y tenacidad encomiables—.

Sin duda alguna, debido a nuestra tradición, los referentes míticos más abundantes provienen de la inmensa cultura grecorromana, crucial para el desarrollo de la humanidad en el estado que conocemos.

Como si de un recorrido se tratara, haré una breve enumeración descriptiva de los personajes mitológicos a los que las producciones aquí expuestas refieren.

I.— Para el mundo clásico, la mitología comprendía, principalmente, el conjunto de dioses, en cuyo honor se erigieron numerosos edificios; no significa otra cosa el término “templo de los dioses” (ναός πάνθειον, *templum deorum*). Hoy destacan tres construcciones denominadas “panteón”: las de Roma, París y Lisboa³. Debido a un proceso metonímico se ha producido un desplazamiento semántico del monumento que contiene las estatuas “de los dioses” al conjunto de los dioses⁴. Entre los personajes divinos de la exposición encontramos los siguientes:

a) Minerva, antigua diosa etrusca, posteriormente confundida con la Atenea helénica y sus atributos: la guerra, pero, sobre todo, el pensamiento elevado. Muy pronto es asociada a Júpiter y Juno, con quienes forma la tríada capitolina, esto es, las tres divinidades veneradas en el templo del Capitolio o centro religioso de la ciudad romana⁵.

3 Paradojas de la vida: mientras el panteón romano fue edificado en honor de los dioses antiguos y hoy alberga una iglesia cristiana, el francés y el portugués lo fueron para el culto de santos cristianos y hoy están dedicados al “culto” profano.

4 De ahí el título que Aida Furnica ha elegido para su obra.

5 Véase la obra de Dolores Fernández.

b) Artemisa (la Diana itálica) nace de Zeus y Leto, permanece virgen y eternamente joven. Se conoce como la “dama de las fieras” —gusta de recorrer bosques y selvas, cumbres y cimas, en búsqueda de presas que asaetea con sus flechas—, pero también de los partos: apenas nace, ayuda a su madre a dar a luz a su hermano Apolo...⁶

c) No son menos importantes las divinidades “oscuras”. Érebo, al igual que su hermana Nigte (la “noche”, Νύξ), nace del Caos originario; cuando ambos se separan, él pasa a personificar las tinieblas de los Infiernos y su hermana las de la tierra. Ambos se oponen a Helios (el sol), divinidad solar por antonomasia, hermano de Eos (la aurora) y Selene (la luna, Σελήνη, derivado de σέλας, “brillo”)⁷.

d) Perséphone, al principio llamada Core (“doncella”, κόρη), la Proserpina de los romanos. Esta hija de Deméter y Zeus, se convierte, tras su rapto por Hades, en la reina de los Infiernos, donde permanece desde el otoño y de donde regresa en primavera: es una divinidad eminentemente ctónica o telúrica⁸.

e) Diversas obras de la exposición no se limitan a un único dios, sino a varios tomados en su conjunto, como observamos en las piezas “Dioses grecorromanos”⁹, las “Constelaciones mitológicas”¹⁰ y los “Mitos en los jardines de Aranjuez”¹¹.

II.— El mundo clásico era un mundo anfibia, capaz de vivir simultáneamente en el mundo de los dioses y en el nuestro. Por eso no reparaba en narrar la interacción de dioses y humanos, o de divinidades menores (ninfas, sátiros) y humanos. De hecho, si la mitología nos interesa, es porque nos incumbe: no atañe solo a los dioses, también y sobre todo a los hombres, a la relación entre los inmortales y los mortales; la *Ilíada* y la *Odisea* son incomprensibles sin el trasiego de dioses y humanos entre los mundos natural y sobrenatural¹². Entre los personajes humanos de la exposición encontramos los siguientes:

a) Sísifo, hijo del dios Eolo y Enárete, es conocido por sus múltiples artimañas, entre las que destaca la excusa que pone a Hades para regresar al mundo de los vivos (su esposa no ha celebrado los funerales debidos), pero más aún por su eterna condena,

6 Véase la obra de Kaulip Álvarez.

7 Véase la obra de Carmen Bellido.

8 Véase la obra de Delel Tangour.

9 Véase la obra de Luis Mayo.

10 Véase la obra de Elisa de la Torre.

11 Véase la obra de Macarena Moreno.

12 Véase la obra de Santiago Delgado y Sylvain Mâlet.

determinada por los dioses para evitar nuevos ardides (transportar eternamente, en el Tártaro, una piedra desde el valle hasta una colina)¹³.

b) Ariadna, hija de Minos, rey de Creta, y de Pasífae, hija de Helio (nieta, por tanto, de dioses), debe su renombre a la ayuda que presta a Teseo para salir con vida del famoso Laberinto tras matar al Minotauro: según las versiones, el héroe la abandona en Naxos y Dioniso la esposa¹⁴.

c) Penélope, hija del rey espartano Icario y la náyade Peribea (es decir, una ninfa de corrientes de agua dulce), ha quedado como la esposa fiel y paciente. Día tras día rechaza las insistentes propuestas de sus pretendientes, cuya espera dilata con la excusa de no tomar esposo hasta haber tejido el sudario de su suegro Laertes (que cada noche se ocupa en destejer en secreto), hasta que finalmente regresa Ulises¹⁵.

d) ¿Es la metamorfosis un mito? Sí, igual que el Eterno Retorno¹⁶, a condición de que le asignemos personajes.

— De la ascendencia de Tiresias desconocemos todo: los adivinos importan porque, sin ver nada, lo ven todo. Acierta al designar que debe reinar en Tebas el descifrador de enigmas, y al desvelar quién goza más en la cópula; para su desgracia, pues la revelación es causa de su androginia¹⁷.

— Galateas hay dos: la amante de Acis, el pastor víctima de los celos de Polifemo, y cuya sangre Poseidón transforma en río, y la mujer de Pigmalión, que Afrodita vivifica a partir de su más perfecta estatua: una metamorfosis inversa¹⁸.

— Cipariso es apenas conocido, a pesar de haber dado su nombre al árbol del duelo (κυπάρισσος, *cupressus*) en el que Apolo le transforma para llorar eternamente la muerte, por inadvertencia, de su ciervo domesticado¹⁹.

13 Véase la obra de Antonio Alcaraz.

14 Véanse las obras de Blanca Rosa Pastor, Gema Goig, José Emilio Antón y Manuel A. Junco.

15 Véanse las obras de Lola Pascual y Pablo López Raso.

16 Véase la obra de M^a del Socorro Morac. Para el hombre arcaico, cualquier acto presente ha sido anteriormente vivido por otro que no era hombre: lo que él hace ya ha sido hecho y volverá a serlo (cf. Mircea Eliade, 1969, p. 15). Es sintomático que un filósofo tan antimítico como Nietzsche se vea obligado a designar el Eterno Retorno como "*circulus vitiosus deus*".

17 Véase la obra de Carmen Grau.

18 Véase la obra de Julio Zacchrisson.

19 Véase la obra de Carmen Pallarés.

— Siete son las hijas de Atlas, forzado a cargar con los cielos sobre sus espaldas tras ser derrotado en la titanomaquia; Orión aprovecha esta debilidad para perseguir a sus siete hijas, las Pléyades, que Zeus metamorfosea, primero en palomas y después en la constelación que lleva su nombre²⁰.

— La náyade Dafne obtiene de su padre, el río Peneo, ser transformada en laurel (que eso significa su nombre, Δάφνη, en griego) justo antes de que la alcance el lujurioso Apolo, quien, melancólico, instituye la perennidad de sus hojas, con las que desde entonces aparece coronado²¹.

— En lugar de cambiar la forma de un mortal, los dioses también pueden mutar ellos mismos puntualmente, cual es el caso de Zeus, que se convierte en lluvia de oro para acceder a Dánae, hija de Acrisio, rey de Argos, recluida en una torre de bronce: el oráculo de Delfos había profetizado que Acrisio moriría a manos de su nieto, si Dánae llegara a concebir²².

III.— A estas promiscuidades teándricas se añade otra particularmente grave: la monstruosa. Los primeros monstruos proceden del panteón preolímpico; los más tardíos, de la unión de seres divinos y humanos con animales (de ahí las bestialidades y, por analogía, los bestiarios²³). Más abajo el lector leerá algunas observaciones sobre el carácter mítico de los monstruos; antes puede contemplar algunos ejemplares en diversas producciones de la exposición²⁴. Entre ellos Medusa es emblemática. Forcis y Ceto, dos arcaicas divinidades monstruosas marinas, engendran a Esteno, Euríale y Medusa, las tres Gorgonas (Γοργώ, “terrible”), de las cuales solo la tercera (Μέδουσα, “guardiana”), provista de serpientes por cabellos, dientes de jabalí, cuello escamoso y manos bronceas, es mortal y sucumbe, a pesar de su capacidad para petrificar a quienes la observan, ante la espada del bien pertrechado Perseo²⁵. Una de las “heroicidades” de este personaje, hijo de la cautiva Dánae, fue la muerte accidental de su abuelo Acrisio: los oráculos no fallan.

IV.— Por supuesto, hay otros panteones. De una u otra manera, nuestra cultura se nutre también de otras mitologías: la egipcia, la púnica, la germánica y la precolombina²⁶.

20 Véase la obra de Carolina Maestro.

21 Véase la obra de Rafael García Tejero.

22 Véase la obra de Marta Aguilar.

23 Véase la obra de François Maréchal.

24 Véanse las obras de Marta Sanz y Silvana Blasbalg.

25 Véase la obra de Rufino de Mingo.

26 Véanse, respectivamente, las obras de Mariano Maestro, José Manuel Guillén Ramón, Vivian Asapche y Gudrun Ewert. Púnica es la lengua hablada, tras la decadencia de Tiro, capital fenicia, en la zona de influencia de Cartago, donde se adoraba a la diosa Tanit (la fenicia Astarté), consorte de Baal.

V.— Me gustaría, pero tras horas de reflexión no lo he logrado, encontrar el mito en algunas de las creaciones expuestas²⁷. Las jornadas de la exposición serán un momento idóneo para cambiar impresiones y, si es preciso, de opinión.

Esta última circunstancia y, de modo general, la exposición en su conjunto, me invitan a una reflexión que viene de antaño: la identidad del mito en función del personaje que lo anima.

2. De la personificación al prosopomito

Personificación es la figura retórica mediante la cual un ser inanimado (idea, animal u objeto) adquiere, en la ficción, el estatuto de un personaje. Quintiliano la trata por extenso en su sección de “Las figuras de sentido”, tras las figuras del “fingimiento” (*simulatio*) y la “exclamación” (*exclamatio*). Si ambas son adecuadas para acrecentar los sentimientos del lector o del auditor, afirma el de Calahorra, “aún de más audacia y [...] de más pulmones son las ficciones de personas, que se denominan prosopopeyas; porque no solo dan admirable variedad al discurso, sino también incitante viveza”²⁸. Cuando, en la tragedia *Phèdre* de Racine, Hippolyte exclama a Aricie: “Argos nos tiende los brazos y Esparta nos llama”²⁹, el héroe se refiere, por sinécdoque, a los hombres de Argos y Esparta, ciudades que de este modo son personificadas y, en efecto, parecen mostrarse dispuestas a venir en ayuda de los dos amantes.

Como afirma Quintiliano, “aún está permitido en este género de expresión hacer salir a los dioses del cielo y a los del averno”³⁰. Si esta personificación se aplica a un mito, estamos ante un “mitologismo”³¹. Tal es el caso de la “*Profecía del Tajo*” de Fray Luis de León, donde el río, ante el estupro de Rodrigo con la Cava, exclama: “Y ya siento el bramido / de Marte, de furor y ardor ceñido” (oda xi): el Tajo anuncia, por metáfora de la guerra con el dios latino, la invasión musulmana de la Península. Tal es también el caso de la fábula “*La vieille et les deux servantes*”, de La Fontaine, donde leemos: “Apenas Tetis alcanzaba a Febo el de cabello dorado...”³², donde el mar y el sol adquieren vida bajo sus respectivas denominaciones mitológicas, como confirma este verso posterior: “Apenas la Aurora, como digo, ascendía en su carro...”³³. Este empleo de la “expresión ficticia, tomada de la Mitología, para suplantar la

27 Véanse las obras de Emilio Morales, Eva Hiernaux y Paloma Peláez.

28 “*Illa adhuc audaciora et maiorum [...] laterum, fictiones personarum, quae προσωποποιαι dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant*”, Quintiliano, ix, ii, 29, ed. Ortega Carmona, t. iii, p. 309.

29 “*Argos nous tend les bras, et Sparte nous appelle*”, v, 1, v. 1366; ed. Collinet, t. ii, p. 331.

30 “*...quin deducere deos in hoc genere dicendi et ínferos excitare concessum est*”, ix, ii, 31; *op. cit.*, p. 309.

31 Fontanier, 1977, p. 120.

32 “*Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés...*”, v. 6, ed. Darmon & Gruffat, 2002, p. 166.

33 “*Dès que l’Aurore, dis-je, en son char remontait...*”, v. 10, *ibid.*

expresión sencilla y común, en palabras de Fontanier³⁴, viene permitido por la analogía, culturalmente admitida, entre el mar y la titánida Tetis (Τηθύς), por un lado, y el astro y Febo —forma latina del griego Φοῖβος, “brillante”, epíteto de Apolo, aquí asimilado a otra divinidad solar, Helios—, por otro: cada mañana, conduciendo el carro de la Aurora, Helios surge por el país de los Indios y recorre una ruta estrecha a través del cielo, hasta llegar al Océano, donde se bañan sus caballos cansados³⁵. En ambos casos, Fray Luis y La Fontaine recurren a una especie de banco de datos para designar una idea (la guerra) o un objeto (el mar, el sol) que sus lectores reconocen con facilidad.

El término “mitologismo”, hoy obsoleto, no indica exactamente el concepto que aquí estudiamos y que se ha convertido, junto a la trascendencia, la cosmogonía y la escatología, en punta de lanza de la Mitocrítica Cultural: el personaje mítico propiamente dicho, es decir, el actor o destinatario de aventuras míticas extraordinarias con dimensión trascendente que remiten a una cosmogonía o escatología, el personaje mítico enfrentado con la trascendencia, cuyas aplicaciones culturales posteriores (antropológicas, económicas, sociales, políticas, etc.) son importantes pero dependientes, en buena medida, de la ideología del receptor. Es preciso utilizar un término que designe, incluso en su misma composición, este personaje que nace ya mito *in nuce*, en la mente del escritor o del artista en general, diferente del personaje histórico mitificado por el artista o por la sociedad, y diferente también de su propio relato mitológico. Aquí utilizaré el neologismo “prosopomito” (προσωπο-μῦθος).

Diferente de los personajes históricos mitificados: en efecto, el mito aparece desde el primer momento como lo que es, un individuo ficticio con “rostro”, “faz” o “figura” (πρόσ-ωπον), es decir, un personaje (no una persona). Los personajes o individuos ficticios con dimensión mítica son “prosopomitos”. El proceso es sumamente sencillo: surgen en la mente del escritor o del artista como mitos; de su concepción a su expresión solo hay un paso. El proceso de los personajes históricos mitificados es, en cambio, más complejo: una persona, un animal o un objeto reales deben convertirse primeramente en personajes o individuos ficticios antes de adquirir dimensión mítica; veremos, además, que las condiciones y las consecuencias de esta mitificación son distintas de las que afectan a los prosopomitos.

Es obvio, por otra parte, que mito, relato mítico y prosopomito son diferentes: el mito de Antígona (cuya estructura depende de unos mitemas determinados) difiere de tal o cual relato de Antígona (Sófocles, Cocteau, Anouilh...) y del personaje de Antígona (en tal o cual relato).

Por definición, los prosopomitos tienen apariencia de personaje. No obstante, comprenden también un grupo de mitos con apariencia de cosas o de monstruos. A estos últimos, particularmente importantes para nuestro análisis, los denominaré “teratomitos”.

34 *“expression fictive, empruntée de la Mythologie pour tenir lieu de l’expression simple et commune”, op. cit., p. 120.*

35 Cf. Grimal, “Hélios”, 1951, p. 183-184.

Formo este neologismo a partir de la teratología (τέρατο-λογία), ciencia de las anomalías en la organización anatómica de los seres vivos, tradicionalmente asimilada al estudio de los monstruos; τέρας designa un signo, particularmente espantoso, enviado por los dioses, y, por extensión, una cosa monstruosa y, particularmente, un monstruo: de ahí el “teratomito” o monstruo mítico (τέρατο-μῦθος).

No estoy pensando en animales que dialogan con los dioses, cual es el caso de las abejas en la célebre fábula de Esopo. Recuérdese: irritadas contra los hombres que les arrebatában la miel, piden a Zeus fuerza para atacar a los ladrones con el aguijón; el olímpico, enfadado por su perversidad, resuelve que sus picaduras les acarreen la muerte³⁶. La anécdota es ingeniosa, pero las abejas aquí no son personajes míticos, sino animales dotados, por modo de ficción, de voz humana, esto es, personificados. El único prosopomito de la fábula esópica es Zeus. La facultad de la palabra, aun en la ficción, no otorga el estatuto mítico a un animal.

Los teratomitos son monstruos, es decir, animales de ficción con apariencia parcialmente humana: los Centauros, Cerbero, Medusa, Esfinge, las Sirenas, los Sátiros... Los de origen grecorromano proceden de la relación sexual de un mortal con un objeto (los centauros nacieron de la unión entre Ixión y una nube en forma de la diosa Hera), de dos monstruos (Quimera, Cerbero, Ortos, Esfinge y la Hidra de Lerna nacieron de la unión de Tifón y Equidna) o del castigo de una divinidad (la joven y pretenciosa Medusa ante Atenea). Observemos que, debido a su teratogénesis, todos son engendros con características propias de animales (a los que se aplica generalmente la fuerza, la velocidad, la crueldad...) y de humanos (a los que se aplica generalmente un aspecto inteligente, moral, emocional o morfológico: la astucia, la bondad, la compasión, la forma...). De aquí se desgajan un punto muy importante para nuestro estudio: la facultad o apariencia humana de los teratomitos según los casos (su inteligencia, su moral, su emoción, su morfología) permite que, en ocasiones, los teratomitos adquieran estatuto de prosopomitos, por ejemplo, la Esfinge ante Edipo.

Animal mítico, el monstruo posee una simbología que la terminología durandiana calificaría de “diairética”, esto es, susceptible de división, de separación y, por esto mismo, inclinada a la oposición, a la lucha continua contra el hombre³⁷. Mitad hombre y mitad animal, mitad luz y mitad tinieblas, el Minotauro que abate Teseo con un hacha doble (*labrys*) es indisoluble del laberinto: un hombre con cabeza de toro es tan monstruoso como es extraña una construcción elevada para la pérdida de quienes en ella penetran; monstruo y edificación están estrechamente emparentados. No faltan excepciones a esta regla: el centauro Quirón, sabio, benefactor y tutor de numerosos héroes (Peleo, Aquiles, Jasón, Asclepio...).

Representación analógica, el monstruo es susceptible de aplicación retórica: la Hidra de Lerna cuyas cabezas brotan de nuevo sin cesar puede evocar, por metáfora, la fatalidad, la incapacidad humana de afrontar con esperanza una lucha contra las fuerzas de la sociedad o de la naturaleza. Esto se aplica también a los monstruos medievales, modernos y contemporáneos. En la línea de King Kong (gorila gigante epónimo de la película de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) y del Rhedosaurus que se

36 “Las abejas y Zeus”, ed. Bádenas de la Peña y López Facal, nº 163, p. 113-114.
37 Vid. Durand, 1960 & 1992, p. 178.

introduce por las calles de Nueva York (*The Beast from 20 000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953), Ishirō Honda crea Godzilla para su film homónimo (1954). Despertado por ensayos nucleares, el monstruo destruye Tokio y retorna al mar. Otras veinte películas recrean las vicisitudes de este monstruo. Imposible no ver en la saga el ansia ecológica y el miedo de Japón traumatizado por la psicosis nuclear. Preguntado por la primera producción sesenta años antes, Gareth Edwards, director del último *remake* (*Godzilla*, 2014), contesta:

Al principio, era una metáfora obvia de Hiroshima y Nagasaki. Para mí, es el punto principal de la ciencia ficción y la fantasía. Apparentemente solo se trata de un monstruo gigante, pero debajo hay o puede haber algo más —una capa inferior con un sentido metafórico que puedes adoptar o desechar.

*Originally, it was a blatant metaphor for Hiroshima and Nagasaki. For me, it's the whole point of science fiction and fantasy. On the surface level they're about something very literal like a giant monster, but there's always something, or can be something – a layer underneath that has a metaphorical meaning that you can choose to leave or take*³⁸.

Este monstruo, que combina la morfología de criaturas reales pero antediluvianas (un Tyrannosaurus, un Iguanodon y un Stegosaurus), tiene un torso humano: ¿estamos ante un prosopomito?

En honor a la verdad, el carácter mítico de esta criatura no está exento de discusión. Como argumentos a favor observamos que remite a una cosmogonía y a una escatología: por un lado, la presencia de este monstruo ancestral retrotrae la humanidad a un tiempo previo a su existencia; por otro, su aparición socaba los pilares de la sociedad posindustrial, confrontando al hombre con los peligros de la autodestrucción última. Como argumentos en contra observamos su homogeneidad biofísica: más allá de consideraciones metafóricas de orden moral (algunos lo consideran como encarnación del mal), su origen, presencia y final son reducibles a los mismos de las mujeres y los hombres con los que se enfrenta. Godzilla es una especie de anfibio entre dos tiempos y dos espacios, pero, a diferencia de los teratomitos arriba mencionados (Esfinge, Ortos, Cerbero...), no remite a ninguna trascendencia. No se debe, por lo tanto, excluir su pertenencia al mundo de la fantasía y, más concretamente, como afirma Gareth Edwards, de la ciencia ficción.

3. La dimensión trascendente del personaje mítico

Además de ser actor o destinatario de aventuras y de carecer de historia real, el prosopomito debe presentar una dimensión trascendente y remitir a una cosmogonía o a una escatología. El personaje mítico de ficción —que carece de referente real— vive en dos mundos reales —“reales” en el universo de la ficción—, hasta entonces separados y absolutamente diferentes, lo que denomino la heterogeneidad biofísica del mito. No se trata, por lo tanto, de trascendencia subjetiva existencial, objetiva intelectual u ontológica real, sino de trascendencia en cualquiera de las acepciones propugnadas por la Mitocrítica Cultural: mítica, cósmica o fantástica.

Dado que dedico un capítulo completo a la trascendencia mítica, aquí me centraré en el prosopomito como personaje que vive “realmente” (siempre dentro del universo de la ficción) una historia donde entran en contacto dos mundos ontológicamente tan diferentes como reales; dicho de otro modo: abordaré la dimensión trascendente del personaje mítico, frontalmente diversa de la dimensión inmanente del personaje histórico mitificado. Lo haré a partir de tres textos sobre el mito de Antígona.

3.1. Αντιγόνη (Antígona, Sófocles)

Los Siete contra Tebas (467 a.C.), tercera tragedia de Esquilo en su trilogía sobre la materia tebana (la transgresión de Layo y la historia de Edipo), se centra en la discusión entre los habitantes de la ciudad sobre la amenaza del ejército enemigo y se resuelve en la muerte recíproca de los príncipes hermanos Eteocles y Polinices. En la versión de que hoy disponemos, un heraldo anuncia que el cuerpo de Eteocles tiene derecho a los funerales negados al de Polinices, destinado a quedar insepulto. Antígona, la hermana de ambos, manifiesta, sin embargo, su intención de desafiar el edicto. En la *Antígona* de Sófocles (c. 442 a.C.), el decreto de Creonte, que prohíbe los honores fúnebres a Polinices y abandona su cuerpo a las alimañas, provoca, en dos ocasiones, la desobediencia de Antígona. El rey, temeroso de que este gesto desate la anarquía, la condena a morir sepultada en una caverna; cuando se arrepiente de sus órdenes, es tarde: Antígona ya se ha ahorcado. En *Las Fenicias* de Eurípides (c. 410 a.C.), a pesar de la prohibición de Creonte, Antígona honra el cuerpo de Polinices y acompaña en su exilio a su padre Edipo.

El texto base de nuestro estudio es la tragedia de Sófocles, que se ha impuesto —en lo que a Antígona se refiere— como paradigma de este personaje mítico, desde la representación de la tragedia hasta nuestros días. No en vano es comúnmente admitido que la conclusión de *Los Siete contra Tebas* no figuraba en el original y fue añadida tras una representación de la pieza de Sófocles. En cuanto a *Las Fenicias*, aunque fiel a la tradición que ya se había configurado, el papel de Antígona es considerablemente menor.

¿Cómo interpretar el relato mítico de Antígona?

En primer lugar, el texto sugiere una interpretación textual segura: el relato realza el despotismo de Creonte —que niega la sepultura a los muertos y sepulta a la viva— y la piedad heroica de Antígona —que no vive sino por los muertos e ignora a los vivos—: su actitud supone una crítica acerba contra el tirano por antonomasia. Dicho de manera categórica: Creonte y Antígona ilustran el conflicto entre la razón de Estado y la conciencia individual, entre las leyes escritas y las leyes no escritas, o, hilando fino, entre una religión familiar, puramente privada, centrada sobre el hogar doméstico y el culto a los muertos, y una religión pública, donde los dioses tutelares de la ciudad tienden a confundirse con los valores supremos del Estado³⁹.

En segundo lugar, el texto apunta a un referente geográfico-histórico (la ciudad de Tebas, fundada, según Heródoto, 1 600 años antes de su tiempo, esto es, al menos 2 000 años a.C.⁴⁰). Queda así introducido en la “historia”, es decir, susceptible de interpretaciones históricas, tanto las relativas a su época antigua (dieciséis siglos antes de Heródoto) como al momento de su representación trágica (historiador y dramaturgo son casi coetáneos). Así, p. ej., el soberano ilustraría, frente a la ciudadana, los peligros que podría originar el absolutismo de Pericles, gobernador situado entre una generación religiosa, estricta, y otra generación, orgullosa, independiente⁴¹.

Por lo tanto, según la crítica más difundida, un relato mítico suscita una primera interpretación textual (en este caso, antropológico-social y político-religiosa sobre las gestas de sus protagonistas) y una segunda interpretación histórica (en este caso, monitoria sobre el cruento desenlace que puede resultar de la tiranía del líder ateniense).

Pero estos acercamientos, sin duda interesantes, quedan incompletos, al menos para la Mitocrítica Cultural, según la cual el relato mítico siempre está abierto a la trascendencia. Porque la Mitocrítica Cultural es, en primer lugar, *mitocrítica*, prioriza la identificación del mito; porque es *cultural*, privilegia, en segundo lugar, la dimensión cultural del mito, tanto en su tiempo como en el nuestro. Este orden del proceso debe ser respetado. Por encima de las hermenéuticas relativas a la cultura contemporánea de la crítica (antropológicas, sociales, políticas, religiosas...) y a la historia contemporánea del texto, prevalece siempre la hermenéutica relativa a la mitología contemporánea al texto en su cultura; solo entonces (no antes) es posible proceder satisfactoriamente a la hermenéutica relativa a nuestra mitología en nuestra cultura; de lo contrario, no hay mitocrítica que valga.

Al igual que todo relato mítico, el de Antígona contiene la interacción entre dioses y hombres, es decir, una serie de acontecimientos extraordinarios: 1º.- las indicaciones del oráculo de Delfos y los consejos de Atenea a Cadmo, que construye la ciudad de Tebas con ayuda de los gigantes⁴²; 2º.- la muerte violenta de Lábdaco a manos de las bacantes por oponerse a sus rituales⁴³; 3º.- la maldición de Layo por seducir al joven Crisipo, hijo de su anfitrión Pélope, y las consiguientes revelaciones del oráculo de

39 Vid. Vernant, ii, p. 1098.

40 ii, 145, 4, ed. Godley.

41 Vid. Trousson, 1964, p. 30.

42 Vid. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, libro iii, 4, 1, ed. García Moreno, 1993, p. 136.

43 Vid. *Biblioteca mitológica*, iii, 5, 5, ed. García Moreno, p. 143, n. 37.

Delfos sobre los peligros de engendrar un hijo, vástago que, no obstante, nace de la unión de Layo con Yocasta, ora voluntaria, ora involuntaria, según las fuentes⁴⁴; 4º.- la admonición del oráculo de Delfos a Edipo para que no regrese a su patria (Tebas, no Corinto, como él cree), pues asesinará a su padre y se unirá a su madre⁴⁵; 5º.- el envío a Tebas de la Esfinge devoradora por Hera, la subsiguiente calamidad que asola la ciudad y su liberación por Edipo tras acertar en su respuesta al enigma⁴⁶; 6.- la condición impuesta por el oráculo de la ciudad para erradicar la peste de la ciudad (es decir, la expulsión del monarca incestuoso, o su encarcelamiento, según Eurípides), que acarrea la maldición de Edipo sobre sus dos hijos⁴⁷.

De intento he obviado los aspectos anecdóticos (la literalidad de las profecías, el combate de Edipo con su padre, el modo como queda ciego, etc.), para realzar como conviene el asunto importante: en estos seis acontecimientos extraordinarios los dioses actúan en el mundo de los humanos. Esta interacción no es, de ninguna manera, anecdótica: siempre implica tensión descomunal y siempre deja huellas indelebles. Pensemos, por ejemplo, en la maldición que Tántalo o Pélope atrajeron sobre su estirpe, el primero por divulgar entre los mortales los secretos de los dioses, distribuir entre sus amigos la ambrosía y servir en una bandeja a los Olímpicos —con objeto de poner a prueba sus poderes adivinatorios— a su propio hijo Pélope durante un festín; el segundo por negarse a pagar a Mítilo, hijo de Hermes y cochero de Enómao, la recompensa prometida por su ayuda en la conquista de su esposa Hipodamía, y por precipitarlo al mar⁴⁸: las desgracias de los Tantálidas o Pelópidas (Atreo, Agamenón, Orestes, Ifigenia y Electra, por un lado, Tiestes y Egisto, por otro) no tienen otro origen.

Nunca se incidirá lo suficiente en la importancia de esta huella que une entre sí a los personajes de una misma estirpe. En su texto *Quelques réflexions sur les "Lettres persanes"* (1754), Montesquieu desvelaba que las cartas de su novela epistolar guardaban entre sí “una cadena secreta y, de algún modo, desconocida”⁴⁹. Con mayor razón se puede aplicar la metáfora a la ligazón entre los personajes míticos pertenecientes a un mismo linaje: cada uno de ellos es un eslabón de una cadena no hecha de hierro sino de ventura o, más habitualmente, desventura. El cumplimiento de los oráculos y las maldiciones no es, en definitiva, sino un refrendo de la íntima unión entre los eslabones de una misma genealogía.

Una comparación biológica nos servirá de imagen sobre el peso de la “genética mítica”. Un individuo puede transmitir a sus descendientes un ADN compuesto de genes dañados (habitualmente, porque han sido sometidos a procesos de mutación o de reorganización); esta degeneración se manifiesta en un defecto que empeora su calidad de vida (el fenotipo como expresión del alelo del gen deletéreo), pero puede provocar, incluso, su muerte (el fenotipo como expresión del alelo del gen letal). De igual ma-

44 Vid. *Biblioteca mitológica*, iii, 5, 7, ed. García Moreno, p. 145, Diodoro, *Biblioteca histórica*, iv, 64, 1, ed. 1855, t. i, p. 236 y Eurípides, *Las Fenicias*, v. 10-20, ed. Labiano, 2000, p. 99.

45 Vid. *Biblioteca mitológica*, iii, 5, 7, *Biblioteca histórica*, libro iv, 64, 2 y *Las Fenicias*, v. 32-45.

46 Vid. *Biblioteca mitológica*, iii, 5, 8, *Biblioteca histórica*, iv, 64, 3-4 y *Las Fenicias*, v. 50-55.

47 Vid. *Biblioteca mitológica*, iii, 5, 9 y *Las Fenicias*, v. 60-70.

48 Vid. *Biblioteca mitológica*, *Epítome* ii, 1 y 8 respectivamente, ed. García Moreno, p. 200.

49 “une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue”, ed. Starobinski, p. 44.

nera, toda interacción (voluntaria o involuntaria) de un personaje con la divinidad puede implicar tanto el cambio del *modus vivendi* del personaje como su muerte. Por seguir la comparación, el cambio puede ser parcial (como el fenotipo de los genes deletéreos) o total (como el fenotipo de los genes letales). Cambio parcial o formal: Edipo ciego; cambio total o sustancial: Antígona muerta.

Retomemos el mito de Antígona, último eslabón de la estirpe tebana: en ella se concentran los genes —buenos y nocivos— de todos sus antepasados. De Ares y Cadmo hereda la fuerza de acometer acciones gigantescas, es una heroína. Aquí acaban sus ascendentes positivos: los demás son tóxicos. Los regalos que su antepasada Harmonía recibiera en la boda con Cadmo (un peplo de Atenea y un collar de Hefastos) entrañaban la maldición mortal sobre quienes los poseyeran. Ahí comenzaron los infortunios de sus descendientes. Layo y Edipo podrían argüir en su descargo el carácter involuntario de sus respectivas infracciones, esto es, su ignorancia en la desobediencia material a los oráculos: el primero había procurado evitar la descendencia no uniéndose a Yocasta —pero no pudo impedirlo debido a su estado de ebriedad—, y el segundo había procurado evitar el regreso a su patria huyendo de Corinto y tomando el camino de Tebas —pero ignoraba que esta ciudad era, precisamente, su patria⁵⁰. Pero, al igual que los jueces humanos, los dioses no saben de intenciones (*“De internis non iudicat prætor”*), de ahí que ambos héroes contrajeran deudas de sangre, que solo se pagan con sangre y que, según el decálogo mitológico, acarrearán la desventura de toda la estirpe: no es otra la razón del recíproco fratricidio entre Eteocles y Polinices; no es otra tampoco la del heroísmo suicida de Antígona.

Esta interpretación trascendente no rechaza en absoluto la textual, sino que la resitúa en el horizonte, más completo, de las relaciones entre dioses y hombres (es una interpretación “teándrica”). Así, Antígona ilustra el conflicto entre la lógica del Estado, la lógica del individuo y la lógica divina, entre las leyes escritas, las leyes no escritas (o de la conciencia) y las leyes divinas. Su vida, reivindicación y muerte dramatizan la incompatibilidad nuclear entre Estado, individuo y dioses.

Tampoco esta interpretación trascendente rechaza la histórica, sino que la resitúa en la perspectiva, más englobante, de un tiempo y un lugar en parte iguales y en parte distintos de los nuestros: es una perspectiva cronotópica particular, característica del mito. Así, más allá de la interpretación histórica sobre el origen de las ciudades (2 000 a.C.) o sobre los peligros del absolutismo (s. v a.C.), el marco espacio-temporal es mítico: para los griegos en tiempos de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los sucesos de estos personajes míticos (Cadmo, Layo, Yocasta, Edipo, Creonte, Hemón, Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona) se desarrollan en un espacio y en un tiempo absolutamente distintos de los contemporáneos: *in illo loco e in illo tempore*; en un espacio y un tiempo míticos, esto es: absolutos y sagrados.

De todo esto resulta el orden de interpretaciones requeridas por la Mitocrítica Cultural sobre cualquier texto centrado en un personaje mítico:

1º Análisis conducente a una interpretación textual (filológica, lingüística, retórica...).

2º Análisis conducente a una interpretación geográfico-histórica.

3º Análisis conducente a una interpretación mitológica. Esta última, a su vez, arroja nueva luz sobre los análisis previos y con frecuencia exige un reajuste de las interpretaciones textual y geográfico-histórica.

4º Análisis conducente a una interpretación cultural, dividido en dos fases:

a) El relativo al momento que vio nacer el mito.

b) El relativo a nuestro propio tiempo.

5º Refrendo de estos análisis por otros textos relativos al mito en semejantes y diversas literaturas y artes a lo largo del tiempo y el espacio.

De modo que la interpretación trascendental añade un 3^{er} paso a la tradicional interpretación literaria y artística de los textos. Esta interpretación propiamente mitológica no anula ni la 1ª (textual) ni la 2ª (geográfico-histórica), tampoco se solapa a ellas, sino que las complementa, las enriquece, las perfecciona. Solo después de estos tres pasos el mitocrítico puede proceder al 4º paso de su análisis (la interpretación cultural, en sus dos fases), que deberá ser sancionado por otros textos míticos en una auténtica literatura general y comparada (5º paso).

En el caso que ahora nos atañe, esta hermenéutica debe refrendarla o recusarla la serie *ad infinitum* de relatos sobre el mito de Antígona. Traeré aquí dos casos paradigmáticos de nuestra cultura contemporánea.

3.2. Antígona (Cocteau)

Estrenada el 20 de diciembre de 1922, la pieza *Antígona* de Cocteau propone una representación “a vista de pájaro”⁵¹, es decir, desprovista de los hermosos detalles de la tragedia griega, pero surtida de otros rasgos no menos atractivos. La “contracción” del modelo sofocleo (p. 11) realza de modo esquemático, y, por tanto, menos sutil, un carácter de la protagonista más pronunciado en su palabra y resuelto en su acción⁵².

El texto nos remite a una lectura antropológica y social evidente: frente a un gobernador garante de las leyes de la patria y el orden, la protagonista opone las de la sangre (p. 35); pero, lo hace desde una óptica particular. En efecto, la consanguinidad de

51 “à vol d’oiseau”, Prefacio, 1948, p. 9.

52 *Vid.* Poignault, 2002, p. 137 y Bañuls & Crespo, 2008, p. 286.

segundo grado presenta aquí idénticos contornos a los del precedente griego, donde la fraternidad —la sororidad, más precisamente— adquiere preeminencia respecto a la filiación y la maternidad. En la pieza de Sófocles leemos:

...porque nunca jamás, ni por mis hijos, si hubiera llegado a ser madre; ni por mi marido, su cadáver se hubiese estado pudriendo, habría emprendido tal trabajo en contra de las leyes de la ciudad. ¿Y por qué razón digo esto? Marido, en verdad, si el mío moría, otro podría tener, y también hijos de otro varón, si me privaba del que tuviera. Pero encerrados ya en el infierno mi madre y mi padre, no es posible que pueda nacerme un hermano⁵³.

οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἄν, εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν,
οὔτ' εἰ πόσις μοι καθανῶν ἐτήκετο,
βίᾳ πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἂν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν,
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον,
μητρὸς δ' ἐν Ἰαίδου καὶ πατρὸς κεκευθότοιιν
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ
νόμῳ Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ᾧ κασίγνητον κάρᾳ⁵⁴.

Y en la pieza francesa:

Porque yo nunca habría hecho tal esfuerzo por unos hijos o un marido. Cualquiera puede sustituir a un marido. Se puede concebir otro hijo. Pero, si nuestros padres han muerto, ya no puedo esperar nuevos hermanos.

Car jamais je n'aurais fait cet effort mortel pour des enfants ou un époux. Un époux, un autre peut le remplacer. Un fils, on peut en concevoir un autre. Mais comme nos parents sont morts, je ne pouvais espérer des frères nouveaux⁵⁵.

53 V. 900 sq., ed. Alemany, p. 653.

54 Ed. Storr, v. 905-915.

55 1948, p. 45.

La conducta de esta heroína tiende al extremismo y, por ende, a la anarquía. Como ocurría en la obra de Sófocles, donde la preferencia del amor fraterno sobre las leyes de la patria era considerada por Creonte como desorden e impiedad (también para el Sócrates del *Critón*, 51a-c), las leyes que esta mujer se atreve a invocar (las “leyes de Júpiter”, las “leyes de la sangre”⁵⁶) son, para el monarca, encarnación del desorden; Antígona es una “anarquista”⁵⁷. Hasta aquí, de modo resumido, la interpretación textual (1^{er} paso de la Mitocrítica Cultural).

La pieza es susceptible de una interpretación histórica relativa al momento de su representación, sin duda: Francia acaba de salir de la *Grande Guerre* y se impone un control férreo de todas las instituciones para la reconstrucción de los desgarros militares. Sin embargo, las implicaciones histórico-políticas de la reciente contienda no parecen pesar sobremanera sobre una obra cuyo significado es, eminentemente, literario: la intención de Cocteau parece inscribirse en la estela de los textos eminentemente poéticos sobre Antígona. La dedicatoria a M^{lle} Génica Atanasiou, toma no sin ironía, el contrapié de las palabras de Barrès:

Lloro a Antígona y dejo que se muera.

Es que no soy un poeta. Que los poetas se ocupen de Antígona. Tal es el papel benéfico de esos amantes.

Je pleure Antigone et la laisse périr.

*C'est que je ne suis pas un poète. Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ces êtres amoureux*⁵⁸.

Este texto, elocuentemente extraído de *Le Voyage de Sparte*⁵⁹, no esconde la simpatía y el disgusto que el Presidente de la Ligue des Patriotes experimenta de modo simultáneo por Antígona. Frente a la “autoridad legítima” de Créon, la joven “representa la virtud y el heroísmo”; sin embargo, concluye Barrès,

las circunstancias en las que el héroe es útil al Estado son raras. Habitualmente, este género de personaje es un peligro público.

*[...j'ai appris combien était] rares les circonstances où le héros est utile à l'État. Pour l'ordinaire, ce genre de personnage est un péril public*⁶⁰.

Frente a esta interpretación histórico-política del escritor republicano y tradicionalista, Cocteau exalta los extremos heroicos a los que conduce la vocación del poeta; su película *Le Sang d'un Poète* (1932) es un ejemplo evocador.

56 *“Elle parle de lois de Jupiter, de lois du sang”*, 1948, p. 29 y 35.

57 *“Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble”*, p. 35.

58 P. 8.

59 1906, p. 110-111.

60 *Ibid.*, p. 111.

Hasta aquí, también de modo resumido, la interpretación geográfico-histórica, en este caso cargada de política (2º paso de la Mitocrítica Cultural). Pero, como va dicho, la Mitocrítica Cultural exige también una lectura abierta a la trascendencia (aun cuando sea para negarla): el mito propiamente dicho permite que el relato transite entre el mundo natural y el mundo sobrenatural; los personajes míticos, que frecuentan ambos, son los anfibios del universo.

Esta navegación mítica es posible gracias a los invariantes míticos o, como los denominó Lévi-Strauss, las “grandes unidades constitutivas”⁶¹. A la teoría del antropólogo la Mitocrítica Cultural añade aquí dos apuntes sobre los mitemas:

1ª— El número de mitemas en un relato mítico ha de ser múltiple: no existe ningún relato de este tipo provisto de un solo mitema. Así como, en fonología, al menos un rasgo distintivo es necesario para diferenciar unos fonemas de otros, en mitocrítica, entre todos los mitemas presentes en un relato, al menos uno de ellos confiere al mito en cuestión la carga pertinente que lo determina y distingue de otros mitos. Entre todos los mitemas de un relato, uno es el que lo informa con su pertinencia.

2ª— La función de los mitemas consiste en dotar de forma mítica al relato, es decir, cubrirlo de trascendencia. Sin esta trascendencia, el relato no pasa de ser un relato, ciertamente susceptible de clasificación dentro de un género literario, pero nunca dentro de una categoría que, en su caso, establece conexiones entre el mundo natural y el mundo sobrenatural⁶². Ahora estamos en condiciones de proceder al 3º paso de la lectura mitocrítica.

Decía arriba que una Mitocrítica Cultural exige desentrañar, más allá de las hermenéuticas culturales e históricas, la dimensión trascendente tejida por los hilos de los acontecimientos extraordinarios (interacciones teándricas) que tensan las fibras más íntimas de los héroes y las estigmatizan con señales indelebles. Por demás, cuando estos acontecimientos son cruentos, los miembros involucrados quedan irremisiblemente ligados entre sí mediante una cadena invisible que solo se rompe con la muerte: ellos son los eslabones.

Retornando al texto de Cocteau, Antígona se reconoce, desde su primera frase, marcada por el destino al igual que sus antepasados: acarrea la “plaga de la herencia de Edipo”⁶³. El Coro se encarga, más adelante, de recordarlo al monarca: “La fatalidad se ha cebado con esta familia. En la casa de los Labdácidas veo desventuras nuevas que se suman a las antiguas”⁶⁴. Y, cerca del final, un mensajero rememora el origen del pueblo tebano: “conciudadanos de Cadmo...”⁶⁵. Así, la dimensión trascendente del mito entronca con la maldición de la estirpe labdácida (aquellos presentes de boda que recibiera Harmonía), y cristaliza en la voluntad

61 *“grosses unités constitutives”,* 1958, p. 241.

62 Para la teoría sobre los mitemas desde la Mitocrítica Cultural, véase más abajo “Mito y mitemas”.

63 *“fléau de l’héritage d’Edipe”,* p. 13 y 43.

64 *La fatalité s’est mise sur cette famille. Dans la maison des Labdacides je vois des malheurs neufs qui s’entassent sur les vieux,* p. 34.

65 *“concitoyens de Cadmus...”,* p. 51.

inmarcesible de posibilitar, incluso a costa de la vida, el tránsito de un espíritu (Polinices) al otro mundo: esos son, y no otros, respectivamente, los mitemas general y particular del mito de Antígona.

Importa retomar nuestro método: la interpretación trascendente debe coadyuvar a la crítica textual. En efecto, último eslabón de la cadena maldita, la protagonista se yergue con su gesto como heroína afirmativa. En los relatos míticos, la actualización de los mitemas coloca a los personajes en condiciones tan arduas que acaba decantando, entre ellos, al héroe: en la concepción trágica del mito, la maldición solo se cierne sobre quien es capaz de contradecirla para, seguidamente, sucumbir, dejando así un ejemplo de coraje y valentía. Para el advenimiento del héroe, no basta con la contrariedad: también se precisa su temple, del que Antígona —descendiente del olímpico Ares y el edificador Cadmo— constituye un paradigma universal. Entre las seis categorías de héroe establecidas por Carlyle (dios, profeta, poeta, sacerdote, escritor y rey), la infanta Antígona, hija de reyes, solo halla acomodo en la sexta, “resumen de todas las formas de heroísmo”, por su fortaleza y dignidad⁶⁶. No es heroína por someterse pasivamente a la maldición heredada, sino por enfrentarse a ella aun a sabiendas del desenlace letal: “he actuado en virtud de este principio”⁶⁷. Ahí se cifra la paradójica libertad del héroe trágico.

Antígona es libre porque se opone al poderoso por antonomasia (Créon), sacando fuerzas de flaqueza para defender al débil por antonomasia (Polinices muerto), en nombre del fuerte por antonomasia (Júpiter). Su gesto es, como en Sófocles, inequívoco, pero sus palabras también. Aquí reside una de las diferencias textuales entre las piezas helena y francesa: en la fuerza, producto de su esquematismo verbal adoptado por Cocteau, con la que expone sus razones. “A vista de pájaro” (así dice el dramaturgo que sobrevuela, en avión, los textos de Grecia⁶⁸), el espectador se torna miope e hipermétrope a un tiempo: pierde en los detalles lo que gana en amplitud. Frente a la decidida ambigüedad de la pieza sofóclea, donde ambos protagonistas juegan con la terminología —sobre todo la de la ley, “νομός”⁶⁹— e incluso confunden al espectador sobre la contrariedad que afronta Antígona⁷⁰, la concentración de Cocteau —manifiesta no solo en la menor extensión del texto, sino también en las numerosas réplicas— deja al desnudo el pensamiento de la heroína, como en este diálogo malhumorado:

CREONTE

¿Conocías mi prohibición?

ANTÍGONA

66 Ed. Cardona, p. 275.

67 “*c'est en vertu de ce principe que j'ai agi*”, p. 45.

68 “*C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. [...] À vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent*”, Prefacio, p. 9.

69 *Vid.* Vernant, ii, p. 1098.

70 Ed. Storr, v. 450-460 y ed. Alemany, p. 636-637.

Sí. Era pública.

CREONTE

Y te has atrevido a transgredirla.

ANTÍGONA

Júpiter no había promulgado esa prohibición. Tampoco la justicia impone leyes de ese tipo; y nunca pensé que tu decreto pudiera privilegiar el capricho de un hombre sobre la regla de los inmortales, sobre las leyes que no están escritas y que nada borra. No existen ni desde hoy ni desde ayer. Son de siempre. Nadie sabe de cuándo son. ¿Iba yo a desobedecer a mis dioses, por miedo a los pensamientos de un hombre? Sabía que la muerte me esperaba al final. Moriré joven; mejor. Hubiera sido una desgracia dejar a mi hermano sin sepultura. Lo demás me da igual.

CRÉON

Tu connaissais ma défense ?

ANTIGONE

Oui. Elle était publique.

CRÉON

Et tu as eu l'audace de passer outre.

ANTIGONE

Jupiter n'avait pas promulgué cette défense. La justice non plus n'impose pas des lois de ce genre ; et je ne croyais pas que ton décret pût faire prévaloir le caprice d'un homme sur la règle des immortels, sur ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface. Elles n'existent ni d'aujourd'hui, ni d'hier. Elles sont de toujours. Personne ne sait d'où elles datent. Devais-je donc, par crainte de la pensée d'un homme, désobéir à mes dieux ? Je savais la mort au bout de mon acte. Je mourrai jeune ; tant mieux. Le malheur était de laisser mon frère sans tombe. Le reste m'est égal⁷¹.

Frente al argumento discutible del leguleyo Creonte —Polinices es un traidor porque se ha rebelado contra su pueblo—, Antígona no esgrime el derecho de su hermano a reclamar el trono de Tebas: ella se sitúa en “un absoluto moral”⁷². No tiene tiempo y expone sin tapujos su razón trascendente, “la regla de los inmortales” (“*la règle des immortels*”), razón dogmática que choca frontalmente con la razón relativa de su tío. Frente a las disquisiciones legales, Antígona presenta una moral punzante y abrupta, desprovista de los matices de una conversación pausada: tiene prisa por morir (“*Je mourrai jeune ; tant mieux*”).

El heroísmo de Antígona no es físico sino moral, de una moralidad rayana en el estoicismo y el espiritualismo. Su oposición al decreto del monarca tebano nace tanto de su desprecio a amoldarse a una conducta adocenada como de su aprecio a identificarse con la opción ejemplar; sus libaciones sobre el cadáver de un hombre reputado por “maldito” la distancian de su pueblo, como heroína, al tiempo que la acercan al destino de su estirpe maldita, como personaje mítico.

3.3. Antígona (Anouilh)

Esta pieza propone una Antígona caprichosa, una Ismene contemporizadora, un Hemón enamorado y un Creonte lábil. Su carácter provocador debe mucho a la volubilidad del rey, consciente de su mediocridad y dispuesto a cualquier injusticia (desde la prevaricación a la crueldad) para mantener el orden en la ciudad y, consiguientemente, sus privilegios y su autoridad.

La interpretación del texto se presenta rica y variada. Frente a los razonamientos de Ismene (“¡Intenta comprender, al menos!”⁷³) y Creonte (“¿Lo comprendes?”⁷⁴), Antígona rehúsa toda comprensión y componenda (“No quiero tener razón”, “No quiero comprender”⁷⁵). Aparentemente privada de la facultad singular de los humanos (está “loca”⁷⁶), Antígona pierde el prestigio del que gozaba ante los demás. Pero la coherencia real de su discurso, unida al coraje y la tenacidad de su temple, cambian las tornas: convertida en el centro de la historia, los demás giran a su alrededor como satélites atraídos por su acción y su palabra. Todos, y los espectadores con ellos, asisten al remolino vertiginoso de preparativos que Antígona dispone para el momento de su muerte: chantajea afectivamente a su hermana Ismene para que se retire a dormir, a la nodriza para que cuide de la perra en su ausencia y a Hemón para que enmudezca cuando le desvele su propósito, acorrala dialécticamente a su tío hasta obligarle a admitir su cobardía y deja en evidencia al pueblo representado en el Guardia Real. Antígona se yergue así como personaje de progreso frente al conservadurismo político, representado aquí por las argucias de Creonte, reo de su cargo, y, feliz innovación de Anouilh, las inocentes confesiones del guardia, personificación del “funcionario” (p. 110), únicamente interesado en su placer, sus derechos

72 “*un absolu moral*”, Poignault, 2002, p. 130.

73 “*Essaie de comprendre, au moins*”, 2008, p. 25.

74 “*Est-ce que tu le comprends, cela ?*”, p. 82.

75 “*Je ne veux pas avoir raison*”, p. 25; “*Je ne veux pas comprendre*”, p. 82.

76 “*folle*”, p. 23 y 36.

sindicales, su salario, su enriquecimiento —aun a costa de corruptelas: el anillo de Antígona a cambio de la misiva para Hemón (p. 113)—, su vil seguridad, en fin.

A esta interpretación de la pieza puede sumarse una histórica del momento de su representación. Puesta en escena en el París de la ocupación nazi (febrero de 1944), la obra presenta una ambigüedad incuestionable. De un lado, la pieza justificaría la voluntad del monarca por mantener el orden establecido: Lacan la llamó “pequeña Antígona fascista”⁷⁷; ¿connivencia con el nazismo? De otro lado, la pieza realzaría el gesto de la joven por preservar su propia identidad: una parte del público vio en la joven viril un símbolo del “espíritu de resistencia”⁷⁸; ¿apología de la Resistencia? De otro lado, incluso, la pieza resaltaría la situación del hombre abocado a un mundo absurdo: frente a las revelaciones de Creonte (ambos hermanos eran unos crápulas), Antígona se queda sin razones para actuar: “Creonte tenía razón, es terrible, ahora, al lado de este hombre [el Guardia], ya no sé por qué muero. Tengo miedo...”⁷⁹; ¿adhesión implícita al existencialismo naciente? De otro lado, en fin, la pieza apoyaría una tesis de autoafirmación abstracta: cuando su tío le pregunta por los motivos de su desobediencia, la joven responde: “Por nadie. Por mí”⁸⁰; ¿indiferentismo egoísta? Como de costumbre, toda interpretación es rehén de las ideologías; seamos prudentes, más si observamos, cual es el caso, que estas interpretaciones “culturales” han quemado las etapas preliminares; sobre todo, han ignorado la dimensión mítica del texto.

La Mitocrítica Cultural, que debe considerar estas y otras interpretaciones, no puede clausurarse en ellas. Tras las dimensiones textual, histórica e ideológica (antropológica, social, política...), debe descubrir la sobrenatural que todo relato mítico esconde: ahí se encuentra el nexo con la trascendencia mítica, cósmica o fantástica, la cosmogonía o la escatología absolutas, ora particulares, ora universales, relativas al elemento fundamental y fundante del texto: el personaje mítico. Aquí lo abordaré a partir de un interesante artículo firmado por Andrew Hunwick⁸¹.

El crítico ha recurrido a una documentación impresionante sobre la recepción de la obra por el público y la crítica, tanto de la época de su representación como con posterioridad. Esta información le conduce a dos discusiones fundamentales sobre la pieza.

1ª discusión: ¿Es *Antigone* una tragedia, y su heroína, un personaje trágico? Por un lado se encuentran los argumentos a favor del estatuto trágico de la pieza y la protagonista —en consonancia con afirmaciones de Anouilh (p. 294) y con criterios del cánón trágico (p. 295)—, por otro, los argumentos en contra de dicho estatuto —presencia de elementos “anti-trágicos” (las reflexiones del Coro “sobre la naturaleza de la tragedia y la ilusión del espectáculo”, p. 292) y persistencia de la heroína en su “rebelión absurda y vana” (p. 296)—. Hunwick sugiere que ni la pieza ni la protagonista son trágicas..., a menos que se le apliquen los parámetros de

77 “*petite Antigone fasciste*”, Lacan, 1986, p. 293.

78 “*esprit de résistance*”, Bañuls & Crespo, 2008, p. 304.

79 “*Et Créon avait raison, c’est terrible, maintenant, à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs. J’ai peur...*”, p. 115.

80 “*Pour personne. Pour moi*”, p. 73.

81 “*Tragédie et dramaturgie: les ambiguïtés dans l’Antigone d’Anouilh*”, 1996.

la tragedia “moderna” —sustitución del fatalismo griego por “la voluntad libre del protagonista” (Brunetière), fusión de “lo imposible a lo necesario” (Vladimir Jankélévitch), “afirmación de la libertad en la muerte” (Sartre), “síntesis de la libertad y la necesidad” (Camus)—. De ser una tragedia “moderna”, su representación debería provocar una catarsis en los espectadores; sin embargo, subraya el crítico, todos los espectadores y los críticos encuestados confiesan haber experimentado una “irritación”. Ante esta contradicción, Hunwick procede al estudio del segundo debate.

2ª discusión. ¿Por qué, ante esta obra “trágica”, el espectador siente enfado en lugar de la esperada aflicción que debería seguirse de su representación? Para solventar esta incoherencia con el género de la tragedia, Hunwick recurre al concepto de ambigüedad trágica:

Parece que nuestro descontento puede deberse no tanto al desenlace desgraciado del conflicto trágico como a la ambigüedad de la puesta en escena de este mismo conflicto.

*Il semble que notre mécontentement puisse relever non pas du dénouement malheureux du conflit tragique, mais d'une autre ambiguïté, celle de la mise en œuvre du conflit même*⁸².

Según este crítico, la pieza está sembrada de ambigüedades voluntarias, las numerosas avanzadas por la crítica anterior —comportamiento simultáneamente adulto e infantil de Antígona, infructuosidad de los argumentos de Creonte para desprestigiar a los hermanos fallecidos, etc.— y la que él mismo propone como fundamental —p. ej., la confusión dramática suscitada en el espectador sobre la heroína (personaje) y la artista (persona real que, a juzgar por el prólogo, sufre realmente la fatalidad)—. Este y semejantes equívocos convierten *Antigone* en una “tragedia de la ambigüedad”, desprovista de verosimilitud:

De ahí que el espectador, que ignora qué ocurre, se encuentra incómodo. Por una parte le invitan a participar en un conflicto humano; por otra, su concentración se dispersa bruscamente justo cuando le recuerdan que todo es obra de la imaginación⁸³.

La teoría de Hunwick no carece de fundamento; explicaría, en parte, las irritaciones de los espectadores frente al estrepitoso fracaso de Creonte por domeñar a su sobrina, es decir, de un monarca envejecido incapaz de desarmar los argumentos de “la rebelión torpe y fútil de una adolescente cabezota” (p. 310).

82 *Ibid.*, p. 300-301.

83 “Il en résulte que le spectateur, ne sachant guère où en sont les choses, se trouve mal dans son assiette. Tantôt il est invité à participer à un conflit humain ; tantôt, sa concentration est brusquement rompue, alors qu’il lui est rappelé que ce qui se passe n’est, en fin de compte, qu’un ouvrage de l’imagination”, p. 310.

No hay duda de que el expediente de una tragedia ambigua tiene un peso considerable, pero no agota la cuestión: una vez más, la crítica ha olvidado que una tragedia estructurada en torno a un mito exige una mitocrítica.

¿Por qué se produce esta ambigüedad? ¿Solo porque una actriz, en lugar de actuar como personaje dentro de la ficción, en ocasiones se vea obligada a actuar como persona? ¿Solo porque el razonamiento cabal de un rey no doblega la voluntad de una joven obstinada en morir? ¿No será también porque el respeto al mito implica una actuación incoherente con los razonamientos humanos, pero coherente con los "razonamientos" divinos? ¿No será, en definitiva, porque los intentos de Creonte por romper la cadena de maldiciones se revelan impotentes ante la decisión de Antígona por afirmarse como el último eslabón de esa cadena forjada realmente de realidades malditas?

Curiosamente, Hunwick no rentabiliza los argumentos que él mismo cita a favor de la inclusión del elemento sobrenatural —la fuerza exterior al personaje trágico⁸⁴ y la confrontación de este personaje con los dioses⁸⁵— y, lo que es peor, no los reproduce con fidelidad —de H. Gouhier únicamente menta la relación entre tragedia y libertad (p. 297), pero omite la relación, no menos importante, entre tragedia y trascendencia⁸⁶—.

Frente a la lógica de la inmanencia, se observa una especie de alergia a llamar a las cosas por su nombre. Un pintor, un escultor, un músico pueden hablar de la eternidad, pero ningún crítico de arte o literatura se atreverá a nombrarla. En consecuencia, la interpretación de los textos se resiente. Para explicar por completo una ambigüedad antropológica y psicológica de una tragedia se recurre solo a la mecánica superficial del texto, pero se evita aludir a su mecánica medular, la que explica fehacientemente que Antígona no ceda a los requerimientos de su tío por la simple razón de que ni puede ni quiere: una fuerza trascendente a ella la impele no solo a burlarse del mundo, sino a ser coherente con su destino.

Esto lo ha visto y comprendido Anouilh. De acuerdo con la mentalidad inmanente de su época y con las circunstancias históricas de la representación, la divinidad, ausente en los argumentos de los personajes, está implícitamente presente a lo largo de toda la tragedia: mueve los hilos y explica, en última instancia, junto a otras razones alegadas, la ambigüedad de una heroína edípica⁸⁷ que opta, libremente, por correr decididamente hacia su propia aniquilación. Pero aceptar la efectividad de esta razón exigiría admitir la paradoja del misterio...

Ignoro si estas páginas han ayudado a convencer al artista, al visitante y, de modo general, al lector, a percatarse de la importancia del personaje en el mito. Al menos deseo que sirvan para discriminar, entre los relatos y las obras de arte con los que nos topamos y siempre en función de criterios coherentes, contrastables y permanentes, los míticos de los que no lo son.

Madrid, 26 de mayo de 2017

84 T. Malachi, p. 295.

85 I. Omesco, p. 298.

86 H. Gouhier, 1997, p. 33-47.

87 "¡Edípita!" ("Petite Édipe!", p. 74), la insulta su tío.

Bibliografía

Textos

- Anouilh, Jean, *Antigone*, La Table Ronde, "La petite vermillon", 2008.
- Barrès, Maurice, *Le Voyage de Sparte*, Émile-Paul, 1906.
- Cicerón, *De Legibus*, ed. Georges de Plinval, Les Belles Lettres, 1959. <http://www.perseus.tufts.edu/>
- Cocteau, Jean, *Antigone. Suivi de "Les Mariés de la Tour Eiffel"*, Gallimard, "Folio", 1948.
- Diodoro de Sicilia, *Bibliothecæ historicæ quæ supersunt, ex nova recensione Ludovici Dindorfii. Graece et Latine*, Ambrosio Fermin Didot, 1855, t. i.
- Esopo, *Fábulas*, intr. Carlos García Gual, ed. P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Gredos, "Biblioteca Gredos", 1982.
- Eurípides, *Tragedias*, ed. Juan Antonio López Férez (t. i) y Juan Miguel Labiano (t. ii-iii), Cátedra, "Letras universales", 1998-2000, 3 vols.
- La Fontaine, *Fables*, ed. Jean-Charles Darmon & Sabine Gruffat, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche Classique, 2002.
- Molière, *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, ed. Georges Couton, Gallimard, "Folio", 1973.
- Montesquieu, *Lettres persanes*, ed. Jean Starobinski, Gallimard, "Folio", 1973.
- Platón, *Plato in Twelve Volumes*, intr. W.R.M. Lamb, tr. Harold North Fowler, Cambridge, MA, Harvard University Press & Londres, William Heinemann Ltd., 1966, 12 vols. <http://www.perseus.tufts.edu/>
- Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, ed. Julia García Moreno, Alianza Editorial, "Clásicos de Grecia y Roma", 1993.
- Quintiliano, *De institutione oratoria*, ed. F.-G. Pottier, Bertrand Pottier, 1812, t. 2.
- *Quintilien et Pline Le Jeune*, dir. Nisard, J.J. Dubochet, 1842.
- *Obra completa*, ed. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1997-2001, 5 vols.
- Racine, Jean, *Théâtre complet*, ed. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, "Folio classique", 1983, 2 vols.
- Sófocles, *Obras completas*, tr. José Alemany Bolufer, Buenos Aires, El Ateneo, 1957.
- *Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*, ed. & tr. F. Storr, Londres & New York, William Heinemann Ltd. & The Macmillan Company, 1913, t. I. <http://www.perseus.tufts.edu>

Crítica

- BAÑÜLS OLLER, José V. & Patricia CRESPO ALCALÁ, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante Editori, 2008.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002, 5 vols.
- CARLYLE, Thomas, *Los héroes*, ed. Francisco Luis Cardona, Bruguera, 1967.
- DABEZIES, André, *Le Mythe de Faust*, Armand Colin, 1972.
- DEL PRADO, Javier, "Mitos y crisis de mitos: un problema de conceptos y de terminología", *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*, ed. José Manuel Losada & Antonella Lipscomb, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- DURAND, Gilbert: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1960 & 1992.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, "Folio / Essais", 1963.
- *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, nueva ed., Gallimard, 1969.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, "Champs", 1977.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Vrin, 1997.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1951.
- HUNWICK, Andrew, "Tragédie et dramaturgie: les ambiguïtés dans l'*Antigone* d'Anouilh", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 96 (2,1996), p. 290-312.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse. 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, 1986.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Mariano, "Factores determinantes en la construcción del mito del artista", sesión de *Acis. Grupo de investigación de mitocrítica* (9 junio 2010: <https://www.ucm.es/acis>).
- POIGNAULT, Rémy, "Antigone", *Dictionnaire des mythes féminins*, dir. Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 2002.
- TROUSSON, Raymond, "La philosophie du pouvoir dans l'*Antigone* de Sophocle", *Revue des Études Grecques*, 77, 364-365 (1964), p. 23-33.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, en *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, Éditions du Seuil, 2007, 2 vols.

Entre mitos. Libros de artista

Esta exposición nos introduce en el mundo de los mitos de una manera muy especial: a través de una serie de libros de artista. De esta forma nos encontramos con algunos de los mitos llamados clásicos, originados en Grecia y adaptados por los romanos, que fueron los causantes de su difusión posterior por toda Europa. Son los mitos que nos resultan más conocidos, que se han conservado por su valor simbólico y por su contenido imperecedero, reescritos una y otra vez por poetas, novelistas y dramaturgos a la vez que reinventados por pintores y escultores. Algunos ejemplos de estos mitos clásicos han sido una presencia constante en la historia del arte: las historias de Teseo y el Minotauro, de Polifemo y Galatea o de Apolo y Dafne, los personajes de Narciso, Hércules o Paris. La obra del poeta Ovidio *Las Metamorfosis* sirvió para introducir los mitos en nuestra cultura occidental, ya desde la Edad Media y el Renacimiento, y de esta forma han tenido una larga vida en sus numerosas representaciones artísticas a lo largo de los siglos. En estos mitos hay dioses, monstruos y seres fabulosos, pero también seres humanos con las pasiones, contradicciones y dudas que afectan a todo ser humano. Incluso los dioses se comportan a menudo con los mismos sentimientos que los hombres. También plantean dilemas muy humanos: ¿Debe Orestes ser castigado por matar a su madre en venganza por la muerte de su padre? ¿Es correcto que Antígona obedezca las leyes divinas que ordenan honrar a los muertos en lugar de las leyes impuestas por el soberano de la ciudad? Los mitos nos hacen reflexionar en estos y en otros muchos casos y nos ayudan a comprendernos a nosotros mismos.

Todos los pueblos han creado mitos: unos explican la creación del mundo, otros, el origen del hombre o la difusión de la agricultura, otros hablan de la vida después de la muerte. Muchos mitos comparten temas y esquemas narrativos, desde Grecia a Japón, desde los países nórdicos a Egipto. Sin embargo, también muestran cómo las características del lugar donde se originaron están presentes de alguna manera para diferenciarlos. Un mito que explica el origen de los colores en el mundo sólo ha podido nacer en los países escandinavos donde el blanco de la nieve es el único color que domina el paisaje hasta la llegada de la primavera. Los mitos griegos, por el contrario, fueron imaginados bajo el sol del Mediterráneo, en los paisajes de Grecia, en sus montañas y sus islas, donde el mar está siempre presente, ese mar poblado de monstruos que acechaban a los navegantes. La imaginación humana se expresa, pues, de maneras muy diversas.

Pero nosotros también en nuestra cultura actual hemos ido creando mitos, dando a ciertos personajes o a ciertos temas el valor de símbolos: así hablamos del mito de Don Juan, o de Jack el Destripador o de Frankenstein como figuras míticas. Y aún más cerca de nosotros, hay personajes célebres que no proceden de la literatura sino de la cultura popular de los que decimos que se han convertido en mito: Elvis Presley y Marilyn Monroe serían unos de los muchos ejemplos. En este caso ya no son mitos transmitidos a través de narraciones, sino a través de imágenes repetidas que transmiten determinadas ideas: de belleza, de fama. En definitiva, hay mitos de hoy y de siempre. Los mitos hablan de nosotros, de nuestro propio mundo y en esta exposición salen a nuestro

encuentro desde las páginas de estos libros de artista. En ellos nos encontramos con algunos de los personajes que ya he mencionado, como Cupido o Dafne; con ejemplos de diosas representativas del panteón clásico: Artemis (Diana) o Atenea (Minerva); con mujeres acuáticas: las Sirenas que, en su origen griego, fueron imaginadas como criaturas híbridas con parte de mujer y parte de ave y posteriormente recreadas como mujeres-pezu y, al mismo tiempo, las Ondinas y las Selkies, procedentes de las tradiciones folklóricas de otros pueblos pero que comparten con las Sirenas su poder seductor. Estos son solo algunos ejemplos que muestran la cualidad que tienen los mitos de transformarse y de pervivir.

Mercedes Aguirre Castro

El infinito en una hoja de papel

Cuando el arte se convierte en libro. Cuando el libro se convierte en arte

*Vamos sonámbulos
en el oficio ciego, cautelosos y silenciosos, no brilla
el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no
somos augures de nada, no abrimos
las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie, necio
sería que lloráramos.*

Fragmento del poema «Numinoso» del poeta chileno Gonzalo Rojas (1916-2011)

Quiero pensar que esta exposición se convierte en un acto creativo de los artistas que participan, asociado al deseo de dar forma a una idea, una emoción, un sueño..., de hacer tangible, lo intangible, de acercarse a la posibilidad del ser humano de crear, de transformar ..., de usar su voluntad, tal vez para manifestar su poder, ... de mostrar la esencia mágica de un objeto ... o de una palabra. Tal vez con el sueño de llegar al secreto y la magia de la inspiración, llorando y sufriendo en silencio su ausencia, doliéndose por alcanzar ese viento inspirador, a veces clandestino ...

Pero siempre con un deseo inevitable, con una necesidad de respirar arte y de llegar a tocar, aunque sea con la punta de sus dedos, el Arte.

Esta muestra del libro de artista crea un universo simbólico propio cuya lectura desde la temática mitológica contiene parte de una verdad: la visión que el artista tiene del mito; nos comunica no la apariencia del tema, sino un significado oculto y sugerente que será probablemente diferente al que nos dicta nuestra razón y nuestra consciencia.

Al entender el Arte como una forma de lenguaje, descubrimos la capacidad que tiene de aunar a todas las disciplinas que el ser humano es capaz de desarrollar... El Arte ha podido transmitirnos la idea que tiene el propio artista del mundo que le rodea, de

sus incógnitas y laberintos... Y lo ha hecho utilizando diferentes plataformas, desde las primeras manifestaciones prehistóricas, asociadas a un lenguaje visual o las tablillas de escritura cuneiforme de la antigua Mesopotamia, hasta la actual plataforma digital.

Y qué mejor unión y punto de encuentro entre las artes visuales y la palabra que el libro...

El libro de artista no como arte mimético sino como exaltación de la inspiración y la numinosidad ⁸⁸del artista; de poseer el numen occidental o la fuerza del maná de las culturas polinesia o del sureste asiático. (Entendemos numen, mana, manitú, maná, ...como todo aquello que irradie fuerza y poder, y que desgraciadamente ha sido utilizado por los jefes religiosos y políticos para fomentar la desigualdad social y humana)

La búsqueda del mana o maná (don o fuerza sobrenatural que diríamos en occidente) es la búsqueda del artista y su sueño de poseer la fuerza de crear. Pero a veces, cuando algunos piensan que lo han alcanzado, ese deseo se oscurece. Es entonces, al ser reconocido su estatus de poder artístico, cuando pretenden convertir su don en tabú. Y se sienten intocables, diferentes y alejados del resto de los mortales, cegados por creer que han comido del maná, del manjar hebreo-cristiano o de la ambrosía de los dioses griegos....

El libro de artista simbolizaría la fuerza y el poder interno del propio objeto creado por el artista que se lo transfiere o que nosotros le asignamos. Afortunadamente no como un tabú que no se puede tocar (pese a que estos objetos están protegidos por una vitrina) sino como símbolo de la fuerza creativa que todos portamos. En definitiva, de nuestra capacidad creadora.

En este sentido la responsabilidad que asume el artista es enorme. Recordemos que a partir del Helenismo es cuando se establece el paralelismo entre poetas y artistas visuales, aplicando criterios creativos, espirituales, incluso divinos. El artista debe hacerse digno como ser humano para asumir tales atributos. No puede obviar su responsabilidad y la repercusión de su mensaje hacia la sociedad en la que vive y con la que decide comunicarse... o incomunicarse. Su creación o recreación se convierte en signo con un importante valor semiótico porque, siguiendo a Mukarovsky⁸⁹, el valor semiótico de la obra de arte está determinado por su condición social:

La creación artística es signo precisamente porque responde a requisitos impuestos o aceptados en una sociedad, y necesarios para el intercambio entre los individuos, entre las producciones artísticas y las restantes manifestaciones culturales -filosóficas, políticas, científicas, económicas, ...—entre las que se establecen también múltiples y recíprocas relaciones.

88 Lo Sagrado y Místico en las danzas de Medio Oriente". Tesina de graduación de Sandra Patricia Torres (2007). MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA ANALÍTICA CON ESPECIALIZACIÓN EN ARTETERAPIA

89 MUKAROVSKY, J., "La denominación poética y la función estética de la lengua", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* [1975], ed. de Jordi Llovet, Barcelona, 1977, pp. 35-43. "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria", en *Arte y Semiología*, ed. de S. Martín Fiz, Madrid, 1971, pp. 31-73

La belleza, más que una «realidad sustantiva» o un «horizonte de conceptos y valores sensiblemente representados», es el «producto de un conjunto de relaciones»; no posee, por lo tanto, un carácter estático sino fluido y variable: es un producto cultural, una institución antropológica.

Desde esta visión, el libro se transforma en objeto artístico, en materia en la que el artista reflejará visualmente su idea creativa, convirtiéndose así en un nuevo género expresivo.

El libro, que siempre ha dado prioridad al lenguaje escrito, al transformarse en libro de artista, se convierte en el soporte que prioriza el lenguaje visual y sensitivo. Sufre una metamorfosis para convertirse en objeto plástico y conceptual, creado como símbolo del mestizaje de las artes y la creación que rechaza dicotomías tradicionales y formalismos, para convertirse en una experiencia estética en la que arte e intelecto se unen al conocimiento y *la emoción desde la experiencia y la experimentación artística*.

En el caso que nos ocupa, el libro de artista es capaz, desde el mito, de paliar la angustia que vive el ser humano al enfrentarse a lo irracional, a lo esencial y a las preguntas existenciales que le han inquietado desde sus orígenes. Se convierte en un ejercicio, un juego de comunicar ideas y conceptos que recibimos primero desde nuestra capacidad perceptiva y sensorial, y que, tras filtrarla con nuestra reflexión y crítica, nos llevará al conocimiento. Podremos así disfrutar de una belleza visible, una belleza material o matérica (natural) y una belleza conceptual.

Todas estas bellezas unidas bajo el mestizaje de las artes.

El libro de artista se convierte así en actividad simbólica que discute y rechaza dicotomías tradicionales tales como la experiencia estética y la experiencia artística, el arte y el intelecto, el conocimiento y la emoción. Asume la capacidad para explicar al ser humano y para definir a una sociedad. Desde el mito se propone releer, reinterpretar el comportamiento humano y su capacidad creadora como lenguaje plástico y la vida como imagen-palabra para abordar temas más universales como la civilización, la cultura y la espiritualidad, inspirándose en la mitología. Considerando las obras de arte no como simples visiones del mundo, sino como universos propios que ordenan y articulan valores que, por su procedencia numinosa (don o fuerza sobrenatural), exigen para su comprensión una referencia última al mito oculto.

El mito como tema

La palabra «mito» deriva del griego mythos, que significa «palabra» o «historia». Un mito, tendrá un significado diferente según quien realice su lectura. Esa es precisamente una de las funciones del mito: consagrar la ambigüedad y la contradicción.

Ambigüedad que unge a la propia palabra «mito» que será interpretada según la utilice un filólogo, un antropólogo, un filósofo, un teólogo, un artista, ...

Pero la contradicción y ambigüedad que representa el mito se funden en la idea de los contrarios-complementarios en donde realidad e irrealidad se unen y se confunden porque no pueden existir la una sin la otra a través de diferentes mecanismos.

Este proceso mental no es sino el germen del propio proceso creativo .

La obra de arte queda así ligada a una visión del mundo, pero desde un universo propio que sigue las reglas de la creación y que por tanto está vinculado a la deidad, a la divinidad, a lo sagrado. A la luminosa capacidad de reflejar y acercarnos a la presencia de la fascinante creación y sus misterios. Como una luz desde la conciencia de la oscuridad que ilumina nuestra ignorancia y los límites de nuestra razón y consciencia.

Libro de artista y modernidad

Si repasamos la trayectoria del libro de artista, podemos remitirnos a la colaboración entre Manet y Mallarmé en su publicación *L'après midi d'un faune*. Esta colaboración entre pintor y poeta nos habla de toda una cascada de uniones entre el mundo del libro y el artista que van abriendo paso a la modernidad. Editores como Vollard, Kahnweiler, Yliadz, Maeght y Skira, que producirán la obra de Picasso, Matisse, Miró, Viera da Silva, Dalí y una larga cadena de artistas importantes que desarrollarán ese espacio de colaboración entre el libro y las artes plásticas.

Desde la vinculación del libro como objeto en sí mismo dentro de las experiencias dadaístas y surrealistas (recordemos en los años treinta del siglo pasado a Georges Hugnier y al libro como objeto surrealista y por supuesto a *La mariée mise au nu par ses celibataires même* o *La caja verde de Duchamp*) hasta el libro como creación visual nacida de la mano del artista alemán Dieter Roth, se ha especulado mucho sobre la definición del libro de artista.

La principal característica del libro de artista es la intencionalidad del propio creador de utilizar el soporte, la forma de libro para expresar su propio concepto e idea plástica, su propia creación visual, táctil o sensitiva. Cualquier establecimiento de reglas, límites o tipologías sobre el libro de artista nos serían útiles sólo como ejercicio reflexivo y cognitivo. Pero sólo servirían para envarar, cercar y encorsetar una creación cuya vocación es representar la absoluta libertad creadora y el respeto al deseo e intencionalidad del artista de comunicar su idea o concepto. Su infinito en una hoja de papel.

Me gusta recordar como antecedentes la obra de William Blake, Alfred Jarry o los aguafuertes de Goya.

Pero no podemos olvidar el precedente de los libros rusos en la época de las vanguardias históricas con referencias simbolistas, cubofuturistas, suprematistas y productivistas. Son libros creados exclusivamente por artistas con el deseo de ser difundidos popularmente desde su sencillez conceptual y en los que la relación palabra e imagen, su diseño y dirección artística, están marcados por la experimentación y la modernidad. Creaciones que en algunos casos se muestran próximas al juego y la experimentación dadaísta. Muchos son los artistas que participaron en los diferentes lenguajes y grupos vanguardistas y que no son nombrados como antecedentes por motivos de espacio. Lo importante es la deuda del libro de artista con las vanguardias históricas y su a veces contradictorio deseo de democratizar el arte y sacarlo de los museos tradicionales donde finalmente quedaron encarcelados y desactivados de sus pretensiones subversivas.

Lo cierto, siguiendo los estudios de referencia de Anne Moeglin-Delcroix , es que el libro de artista surge con el conceptualismo y con Marcel Broothaers a la cabeza, gracias a las pautas teóricas del estructuralismo.

Twenty six Gasolina Stations de Ed Ruscha, creado en 1962, fue un bookwork pionero. Este año fue el inicio de los grandes pioneros del libro de artista. Destacar también a Dieter Roth, Daniel Spoerri o Ben Vautier quienes interpretan la obra del artista desde su esencia comunicativa y como una necesidad de expresión de lo genuinamente humano.

Desde este momento el libro se convierte en continente y contenido a la vez, en el medio que también forma parte del mensaje. El libro de artista conforma un todo en el que cabe cualquier forma de expresión con la intención de crear arte sin olvidar su deseo divulgativo, su afán de llegar al máximo número de receptores, su vocación de difusión popular. En definitiva, su finalidad de romper con la creación artística como signo y símbolo de una élite que fundamenta su poder diferenciador por su capacidad de acceso a la obra del artista. Este código genético del libro de artista no debe ser olvidado por los creadores para no volver a excluir a los grupos sociales que no pueden acceder a la alta cultura y mucho menos poder disfrutar de una obra de arte asequible a sus posibilidades, democratizando el arte.

Pero, al situar los libros en vitrinas, si bien entendiendo la finalidad práctica protectora, la obra pierde su esencia y no puede llegar al receptor en su totalidad sensitiva. Tan solo lo hará visualmente.

En este sentido la obra de arte cumple su maldición de terminar expuesta en un museo con lo que cualquier mensaje crítico, subversivo, reflexivo o incitador a la reflexión queda neutralizado. Este hecho es la condena que sufren los artistas que desde las vanguardias han intentado romper con el encarcelamiento del arte en los museos. Desde el momento que se incorporan al tradicional museo muere su vocación de difusión popular y el arte queda en propiedad de los grupos sociales más elitistas. El artista se aleja de gran parte del público y huye de su comprensión, quedando él mismo cautivo de las élites dominadoras de la cultura y encerrado en un espacio que anula en gran medida su mensaje crítico.

Para terminar esta reflexión quiero pensar que esta exposición ayuda a consagrar el libro de artista como un género en sí mismo y que sobre todo nos habla de la necesidad del artista, de su deseo de buscar más la esencia que la existencia. De ser un reflejo que oriente a

nuestra sociedad y cultura por otros derroteros que no sean el de seguir adorando al «becerro de oro» que representa este período de neoliberalismo deshumanizado que tiraniza y oscurece nuestro corazón...

¿Serán las lágrimas del arte las que limpien nuestro corazón embarrado, afectado de cardiopatía económica, demasiado cargado de materia económica? Cuando la utilidad de lo que nos parece inútil nos libre de la tiranía de los mercados que socializan pérdidas y privatizan beneficios; cuando el pecado de la deshumanización de las cifras, de lo cuantitativo frente a lo cualitativo, desaparezca; cuando vivamos la finalidad del arte por el arte, de la sabiduría y el conocimiento por el mero placer y la necesidad de sentirnos más enriquecidos como seres humanos..., entonces seremos libres de la inmediata y pasajera felicidad de la codicia que nos provoca el tener más que la permanente dignidad humana que nos ofrece la cultura del ser. Tener frente a ser.

Porque cada lágrima que derrama el artista por lograr la deseada transformación de la materia, y culminar ésta en creación, le acerca un poco más a la pureza de lo genuinamente humano: el Arte.

Jesús Lázaro Docio

Lo mitológico y los libros de artista

Siempre buscamos antecedentes que nos sirvan de motivación, de inspiración o de referencia para crear nuevas obras de arte y en este caso nuevos libros de artista. Los libros de artista son obras de arte realizadas por un artista visual, obras consideradas desde mediados del siglo pasado como un nuevo género de las Bellas Artes y que utilizan, como base para su creación, no solo el formato del libro predominante en la actualidad, sino todos los soportes que ha tenido la escritura a largo de la historia, desde las tablillas sumerias, que pasan por ser los primeros registros históricos, hasta los digitales que solo se pueden visualizar en nuestros modernos dispositivos electrónicos.

La combinación de esos soportes históricos con todas las técnicas artísticas y artesanales que se pueden utilizar, dan como resultado las infinitas posibilidades de los libros de artista. Naturalmente las temáticas a plasmar en ellos también son infinitas, pero en este caso en concreto, a esos soportes citados se les añade una temática intemporal: lo mitológico, en su amplio espectro, dando como resultado esta exposición en la que el mito se incorpora a los libros de artista.

La mitología universal se ha plasmado en obras sublimes: *El libro de los muertos egipcio*, *El códice de la guerra de Troya del XIV*, *Los Apocalipsis*, *los libros de horas*, *los bestiarios*, etc. Obras que en ediciones facsímiles se pueden admirar o conseguir ahora mismo.

Las referencias a la mitología engloba a todas las culturas de todas las épocas recopiladas en libros como *Los mitos griegos de Robert Graves* o *La mitología griega y romana* de Humbert, sin olvidarnos la rica mitología escandinava, azteca, etc., etc. Hace poco encontré el interesante *Diccionario de mitología vasca* de José Miguel de Barandiaran, que nos introduce en esta rica cultura ancestral.

Imágenes de mitos las encontramos en *El itinerario del éxtasis de Athanasius Kircher* con texto de Gómez de Liaño o en el *Museo hermético de Alquimia y mística* de Alexander Roob.

Los artistas visuales han incorporado los innumerables mitos existentes en libros de artista como *El universo está en la noche* de Juan Carlos Mestre, que muestra mitos de culturas indígenas americanas, o los *Bestiarios* de Rafael Alberti de 1991, o de Salvador Retama o las *Cajas bestiario* de Ángel Sanz.

También se encuentran en las obras de Brian Nissen: *Atlas of Atlantis o Códice Aztlán*; Elena Jiménez Moreno: *Ulises*; Megali Lara: *El fin del mundo*; Matilde Marín con *Mitos de la creación o la particular versión de los mitos mexicanos actuales en Lucha libre, tercera caída* de Felipe Ehrenberg.

También están los que recurren a mitos literarios como Wolf Vostell con su *Shakespeare-Hamlet* de 1979 o Eugènia Balcells con *Ophelia*, de 1997.

Buscando en el laberinto de Manolo Ayllón de 1989, y *Los Laberintos de signos* de José Freixanes de 1994 inciden en el apasionante tema de los laberintos.

Están, por último, los artistas que crean o recrean sus propios mitos como, Ehrenberg con *Codex Aeroscriptos Ehrenbergensis* o los imaginados por Zush/Evru en su dilatada experiencia con los libros de artista inventando su propio país, idioma y mitos en libros como: *Book of the Feathers* de 1978-79, *Nodrigo*, 1989, o *Amonks Diluvio* de 1992

Múltiples posibilidades de recrear mitos de todo tipo utilizando este nuevo soporte para la expresión plástica que da como resultado interesantes obras de arte con formato de libros de artista.

José Emilio Antón

Artista visual

Colección-Archivo Documental del Libro de Artista - Espacio A

El universo mítico contenido en un libro de artista

Podríamos pensar en el libro como un vehículo idóneo para la representación e interpretación de la universalidad del componente mítico, para materializar o subvertir los infinitos seres que lo integran. Es una cuestión planteada, un proyecto hecho realidad que ha dado lugar a la exposición «Entre mitos. Libros de artista».

Para empezar, conviene destacar que los vínculos son mayores que las diferencias o disparidades existentes entre ambos, lo que hace posible establecer un nexo entre el libro de artista y el mito en un aspecto determinante como es su naturaleza interdisciplinar. Nuevos modos de transmisión abarcan desde las aportaciones literarias hasta las diversas manifestaciones artísticas, y por tanto, ayudan a la trascendencia del mito en nuestra contemporaneidad, en la que es más fácil su divulgación y difusión. Los mitos se transforman, perpetuando una de sus características esenciales, el dinamismo y su adaptabilidad a diferentes lenguajes; bajo esta nueva recreación, los mitos son los protagonistas del libro de artista.

En cuanto a la propia definición, sistematización y, sobre todo, versatilidad inherente al libro de artista, es una cuestión a debatir. Al pertenecer a un ámbito plenamente diferenciado del libro convencional, resulta complejo en ocasiones definir sus límites. Ya no está presente una de sus características fundamentales: la difusión de un texto, de tal manera que se subvierte este rasgo y el libro de artista adquiere un carácter objetual. Las imágenes son esenciales y la maquetación no se atiene a reglas establecidas; es por ello que, en algunos casos, los elementos visuales trascienden los límites de la bidimensionalidad para explorar nuevos soportes en la esfera de lo tridimensional. Aspectos tan relevantes como la tactilidad, por la que nos sentimos impelidos a abrir y desplegar sus páginas para apreciar las diferentes texturas; el formato reducido, que los hace extraordinariamente manejables o la integración en él de otras formas artísticas como el diseño gráfico y las técnicas de grabado y estampación, son algunas de las señas de identidad del libro de artista. En este sentido, su conexión con el diseño y el grabado revaloriza aspectos como la tipografía, que puede convertirse en valor icónico; a su vez, la integración de técnicas gráficas, enlaza con la relación histórica del libro y los procedimientos del grabado, que secularmente eran el único modo de realizar las ilustraciones. Las barreras lingüísticas se disuelven en esta manera de entender el libro, la forma de comunicar es otra, lo icónico prevalece frente al lenguaje verbal.

El libro de artista surge como entidad propia en la segunda mitad del pasado siglo, en un contexto en el que los límites artísticos se amplían, asumiendo la integración y maridaje de nuevos procedimientos. Aunque menos conocido por el gran público que otras manifestaciones del arte, en las últimas décadas vive un momento de expansión progresivo, si bien es cierto que nunca ha dejado de tener un reconocimiento en los ámbitos del arte. A este respecto resultan significativas las palabras de Johanna Drucker en el comienzo de su libro *The Century of Artists' Books*: "No cabe duda de que el libro de artista se ha convertido en una forma de arte forjada en el siglo XX. En muchos sentidos, podría decirse que el libro de artista es la forma de arte fundamental del siglo XX. Los

libros de artista aparecen en todos los movimientos importantes dentro del arte y la literatura, y han supuesto un medio incomparable a la hora de realizar obras dentro de los muchos grupos de vanguardia, experimentales e independientes cuyas aportaciones han definido el perfil de la actividad artística del siglo XX". Son pues, múltiples las formas de expresión que forman parte de él y en esta exposición se puede contemplar una muestra, donde conviven procedimientos pictóricos, grabado, medios informáticos, escultura, dibujo, fotografía, libros intervenidos, o collage entre otros.

Actualmente, la capacidad de almacenaje de los soportes digitales permite reunir un gran número de documentos u obras en un soporte mínimo; este sorprendente avance tecnológico podría ser una amenaza para la supervivencia de los libros impresos. También, por la extraordinaria facilidad y rapidez de consulta que ofrecen los medios informáticos, se reduce el uso de libros especializados. Éste es un debate complejo, en el que se reivindica la necesidad del libro tangible, del libro tradicional y su derivación dentro del ámbito artístico, que puede estar perfectamente en conjunción con otros medios digitales y electrónicos

La génesis de esta muestra y su preparación dos años atrás -hubo una exposición anterior mucho más reducida en la Biblioteca María Zambrano de la UCM, en parte, una experiencia docente-, se fundamenta en el hecho de integrar dos grupos de investigación dentro de la Universidad Complutense, de los que formo parte: LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento y ACIS, Grupo de Investigación de mitocrítica y su extensión en el Proyecto de Investigación Acis&Galatea. Se trataba pues, de conectar ambas áreas de conocimiento e interrelacionarlas. En la exposición participan artistas de diferentes países, Argentina, Túnez, Perú, Panamá, Italia, Francia, Alemania y España, con una amplia trayectoria profesional. Dentro del ámbito docente, forman parte profesores de Bellas Artes de universidades como Valencia, Palermo y Madrid; en este último caso, pertenecen a los grupos de investigación mencionados y se hayan adscritos a diferentes centros universitarios de la Comunidad de Madrid.

Gema Navarro Goig

Catálogo de obras

Aida Furnica

Puerta abierta a la mitología hindú
Xilografía, collage, técnica mixta sobre papel Amate
Mito: Creación del universo y el Panteón de los Dioses



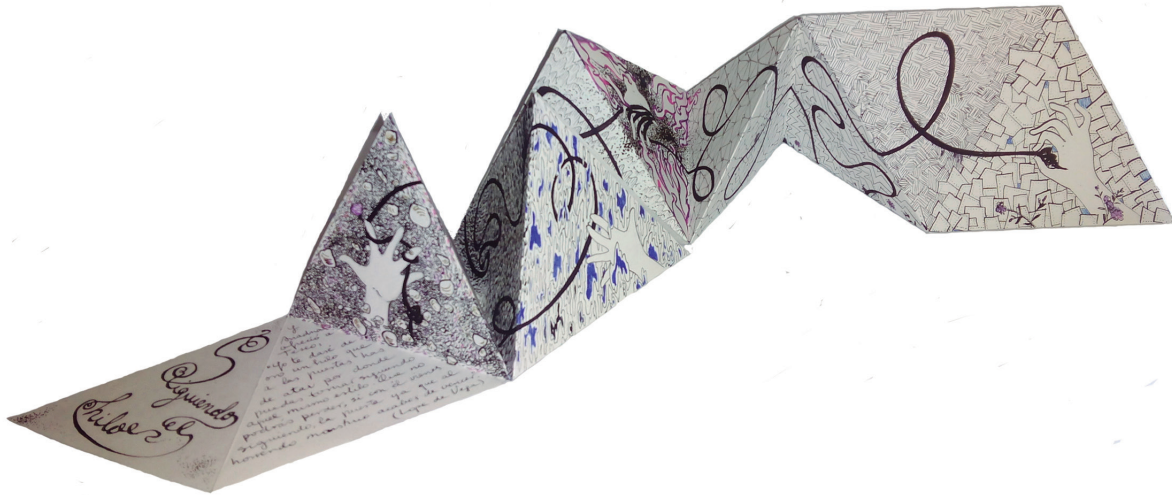
Antonio Alcaraz

Río Tinto. Minas
Fotolibro y seis fotograbados con serigrafía
Mito: Sísifo



Blanca Rosa Pastor

Siguiendo el hilo
Tinta china y lápices de colores
Mito: Ariadna



Carmen Grau

Tiresias

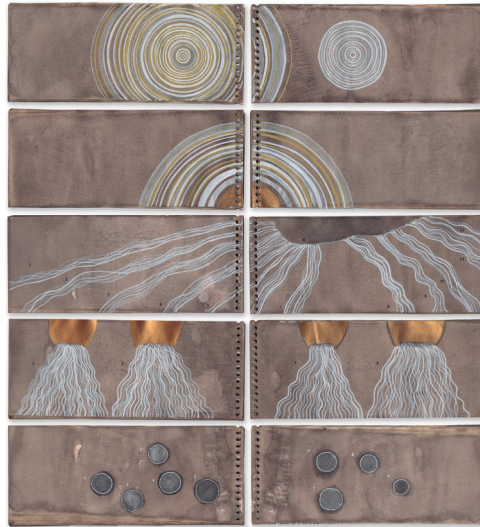
Grafito, cretas, acrílicos, collage y barnices

Mito: Tiresias



Carmen Hidalgo de Cisneros Wilckens

12 ríos desde el sur
Dibujo y pintura sobre papel teñido
Mito: mitos germánicos (Nueve mundos, La "sol", Embla y Ask)



Carmen Pallarés

Vino de ciprés

Botella de vino de Retsina, cuaderno ilustrado, manuscrito y letras adhesivas

Mito: Cipariso



Carolina Maestro

Las Pléyades
Lápiz, pastel y acrílico sobre cartulina
Mito: Las Pléyades



Delel Tangour

À l'ombre de l'or
Tirada fotográfica argéntica (analógica)
Mito: Perséfone



La Atenea del Círculo de Bellas Artes y Nancy Spero
Documentos varios, fotografía y dibujo sobre acetatos
Mito: Atenea



Elena Blanch

Constelaciones
Grabado en piedra
Mito: Constelaciones



Elisa de la Torre

Cosmos

Fotograbado en fotopolímero
Mito: Constelaciones mitológicas



Emilio Morales

La paloma Totem
Acuarela sobre papel artesano
Mito: La paloma como mito



Eva Hiernaux

Equus

Acuarela, collage, lápiz carbón
Mito: El caballo como figura mitológica



Francesca Genna

Atteone

Aguafuerte y caracteres tipográficos

Mito: Acteón



François Maréchal

Bestiario vertical
Xilografía
Mito: Bestiario

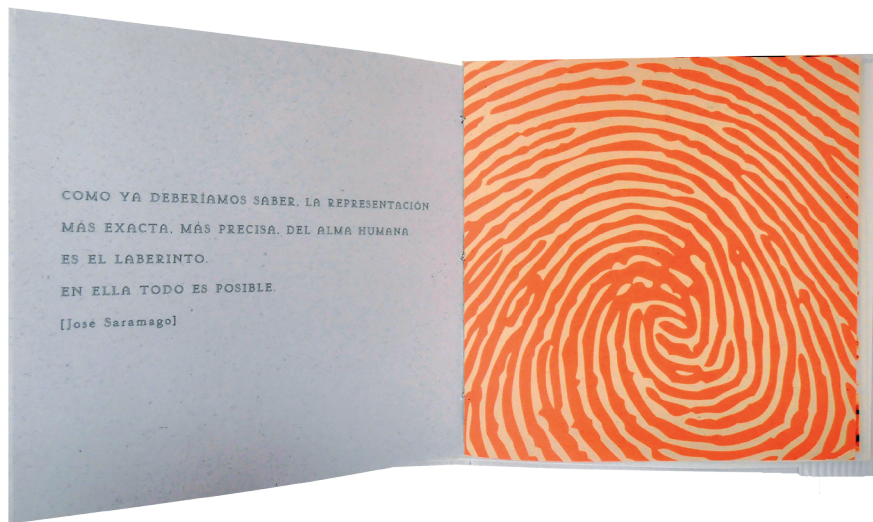


Gema Goig

Laberintos

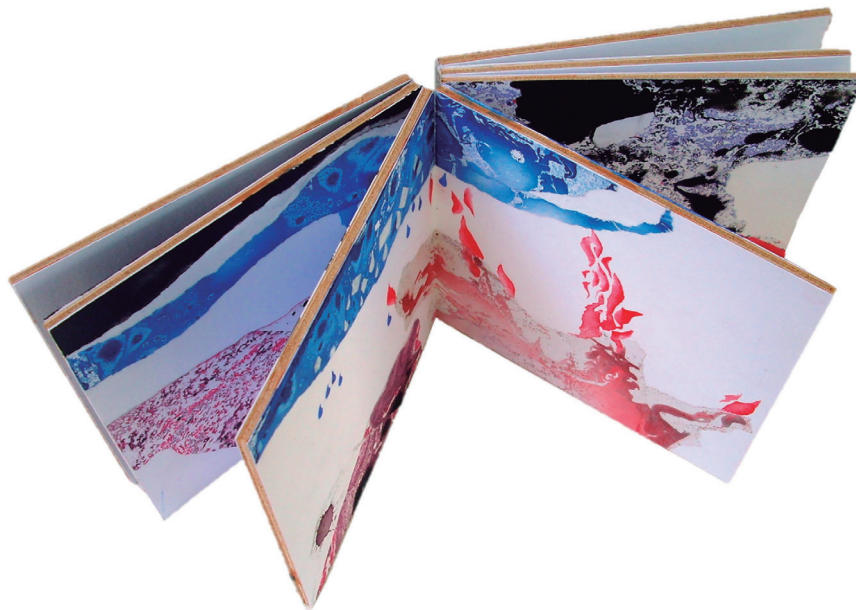
Fotopolímero, collagraph, impresión digital

Mito: El laberinto



Gudrun Ewert

El surgimiento del mundo
Collage y técnica mixta
Mito: Mitología nórdica y germánica



José Carlos Espinel

Caperucita Roja
Grabado digital, linograbado y litografía sobre fieltro
Mito: Caperucita Roja



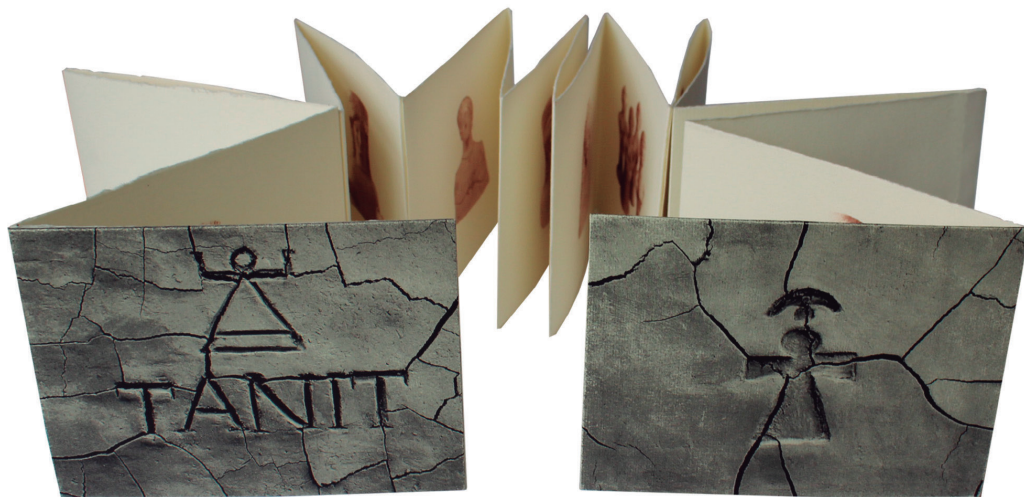
José Emilio Antón

Cerc
Incisiones, acuarela, acrílico y tinta
Mito: El laberinto



José Manuel Guillén Ramón

Tanit
Terracota, litografía
Mito: Tanit



Julio Zachrisson

Galatea
Aguafuerte y aguatinta
Mito: Galatea

LO QUE HICIMOS ENTRE ZACHRISSON Y YO
DEL CUENTO DE POLIFEMO Y GALATEA

... referida. *Polifemo, en Tragedia,*
Góngora

INTRODUCCION MAS O MENOS REFLEXIVA

Nto se lo que sucede con estos cuentos antiguos, contados por tanta gente en tan distintos tiempos, que poco a poco se van pegando de la realidad, hasta llegar a vivir y contar justamente lo contrario. No sé lo que sucede, pero quisiera a supecharlo, o con más exactitud. Entre historias entre deshechadas, pero como jamás se me ocurre referenciar sobre mi propia sospecha y sacarle conclusiones, la cosa quedó como estaba antes de empezar a sospechar, en decir, embalsamada.

En esto de Polifemo y Galatea se advierte fácilmente que las interpretaciones obediendo a un sentido y sus connotaciones clásicas de sometimiento, coerción e incertidumbre, son muy cuestionables en la decisión de alterar la verdad y en el modo de alterarla. La gente siempre tiende a sacar conclusiones de los hechos en lugar de sacar conclusiones. El hecho es que el relato entre un íbero y una medusa, más bien un mito, más bien un cuento, más bien un mito de canto subterráneo, es mucho más conveniente que el amor entre el íbero y la medusa, por cuanto favorece la demografía. Para que se llegue a admitir como cuento, aunque no podría, pero sí socialmente aceptable, la relación entre el varón andaluz y la diosa está, fue necesario el sometimiento de la historia, del concepto y de las primeras instituciones literarias. En el Mito del siglo VI antes de Cristo se podía aceptar a una reina sometida al matrimonio con un divo desconocido con la misma naturalidad y el mismo sentido que el amor entre un íbero y una medusa, más bien un mito, más bien un cuento, más bien un mito de canto subterráneo, es mucho más conveniente que el amor entre el íbero y la medusa, por cuanto favorece la demografía. Para que se llegue a admitir como cuento, aunque no podría, pero sí socialmente aceptable, la relación entre el varón andaluz y la diosa está, fue necesario el sometimiento de la historia, del concepto y de las primeras instituciones literarias.

En el Mito del siglo VI antes de Cristo se podía aceptar a una reina sometida al matrimonio con un divo desconocido con la misma naturalidad y el mismo sentido que el amor entre un íbero y una medusa, más bien un mito, más bien un cuento, más bien un mito de canto subterráneo, es mucho más conveniente que el amor entre el íbero y la medusa, por cuanto favorece la demografía. Para que se llegue a admitir como cuento, aunque no podría, pero sí socialmente aceptable, la relación entre el varón andaluz y la diosa está, fue necesario el sometimiento de la historia, del concepto y de las primeras instituciones literarias.

En el Mito del siglo VI antes de Cristo se podía aceptar a una reina sometida al matrimonio con un divo desconocido con la misma naturalidad y el mismo sentido que el amor entre un íbero y una medusa, más bien un mito, más bien un cuento, más bien un mito de canto subterráneo, es mucho más conveniente que el amor entre el íbero y la medusa, por cuanto favorece la demografía. Para que se llegue a admitir como cuento, aunque no podría, pero sí socialmente aceptable, la relación entre el varón andaluz y la diosa está, fue necesario el sometimiento de la historia, del concepto y de las primeras instituciones literarias.



Junco

Toro
Técnica digital (Illustrator)
Mito: Minotauro



Kaulip Álvarez

Libre (textos de María Coronado)
Cerámica y dibujo sobre papel
Mito: Artemisa

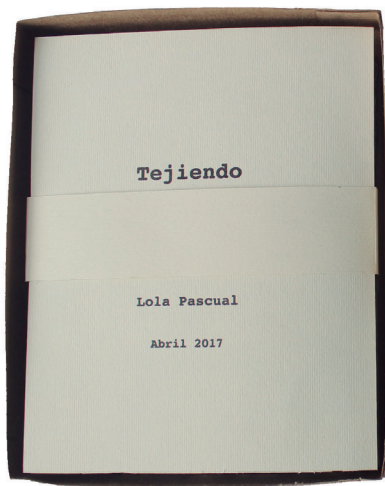


Lola Pascual

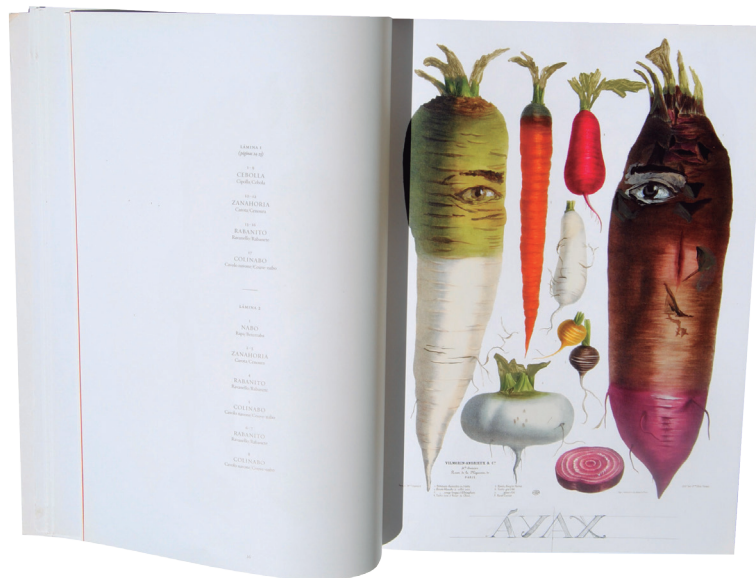
Tejiendo

Litografía intervenida con papel calco

Mito: Penélope



Del mitológico jardín
Intervención pictórica sobre libro existente
Mito: Dioses del Panteón grecorromano



Macarena moreno

Mitos que miran

Punta seca y técnica mixta (vela, tinta china y lápices acuarelables)

Mito: Narciso, Triptolemo, Cibeles, Apolo y Diana (Jardines de Aranjuez)



María del Carmen Bellido Márquez

Helios y Érebo: sombra y luz
Fotografía analógica en blanco y negro
Mitos: Helios y Érebo



M^a del Socorro Morac

El mito del eterno retorno

Técnica mixta

Mito: El mito del eterno retorno de Mircea Eliade



Mariano Maestro

El dios Kepri y otros mitos egipcios
Collage, ensamblaje, acrílicos, madera
Mitos: El dios Kepri y mitos egipcios



Marta Aguilar

La lluvia
Grafito y lápiz de color
Mito: Dánae



Marta Sanz

Pequeñas escenas: Carta Marina de Olaus Magnus
Transferencia sobre madera, aguafuerte y barniz blando iluminado a mano
Mito: Monstruos marinos de la Edad Media

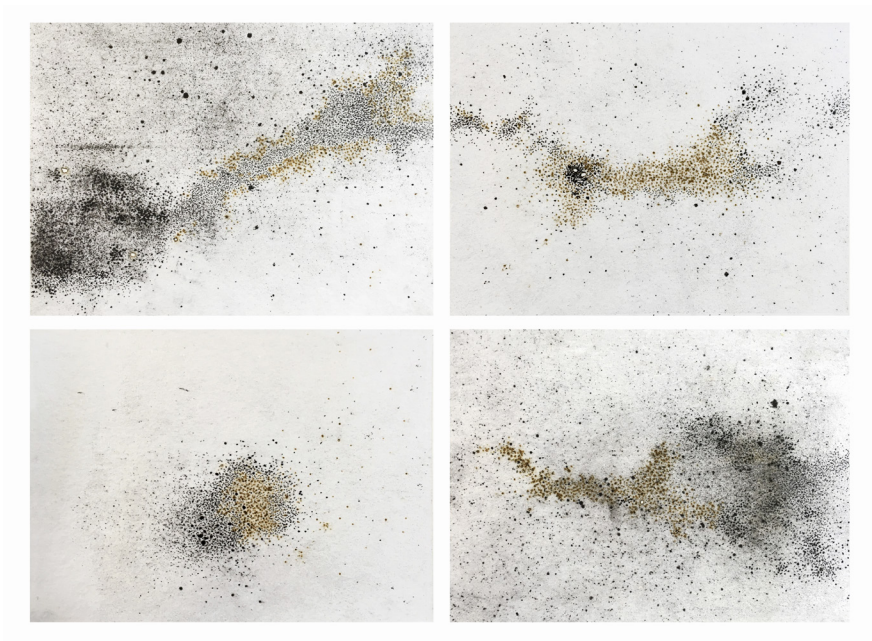


Mónica Oliva

Perseidas

Dibujo y quemados sobre papel japonés

Mito: Perseo



Pablo López Raso

Los relatos de Penélope
Pintura digital sobre fotografía con Ipad PRO, Apple Pencil y app Brushes Redux
Mito: Penélope



Paloma Peláez Bravo

Sombras au plein air

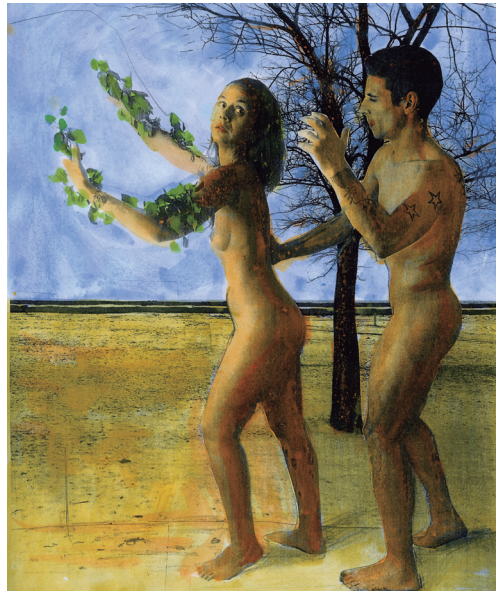
Grafito

Mito: Butades



Rafael García Tejero

Dafne
Técnica mixta transferida a porcelana
Mito: Dafne



Rosa Falcón Araña

La isla y su horizonte. Visión de un mito
Tinta china y grafito
Mito: El mito de la isla



Rosana Arroyo

La Señora (Diosa del Laberinto de las serpientes)
Xilografía, fotopolímeros, impresión digital
Mito: La Gran Diosa Madre



Rufino de Mingo

Medusa

Técnica mixta sobre lienzo

Mito: Medusa



Santiago Delgado

Ilíada

Xilografía e imágenes en tóner transferidas sobre pasta de papel prensado
Mito: Personajes mitológicos de La Iliada



Silvana Blasbalg

Monstruos

Grabado

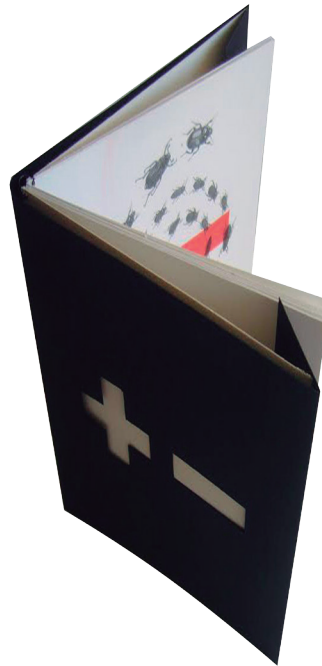
Mito: Seres monstruosos de los océanos y mares



Sylvain Mâlet

+ -

Acrílico, fotocopia sobre cartulina y lámina de metacrilato
Mito: Las dinámicas del mito



Vivian Asapche

Raza de piedra

Dibujo, acrílico y collage

Mito: Mitos de los indios Itza



Listado de artistas

Aida Furnica
Antonio Alcaraz
Blanca Rosa Pastor
Carmen Grau
Carmen Hidalgo de Cisneros Wilckens
Carmen Pallarés
Carolina Maestro
Delel Tangour
Dolores Fernández
Elena Blanch
Elisa de la Torre
Emilio Morales
Eva Hiernaux
Francesca Genna
François Maréchal
Gema Goig
Gudrun Ewert
José Carlos Espinel
José Emilio Antón
José Manuel Guillén Ramón
Julio Zachrisson
Junco

Kaulip Álvarez
Lola Pascual
Luis Mayo
Macarena Moreno
María del Carmen Bellido Márquez
María del Socorro Morac
Mariano Maestro
Marta Aguilar
Marta Sanz
Mónica Oliva
Pablo López Raso
Paloma Peláez Bravo
Rafael García Tejero
Rosa Falcón Araña
Rosana Arroyo
Rufino de Mingo
Santiago Delgado
Silvana Blasbalg
Sylvain Mâlet
Vivian Asapche



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

BIBLIOTECA I DOCUMENTACIÓ CIENTÍFICA