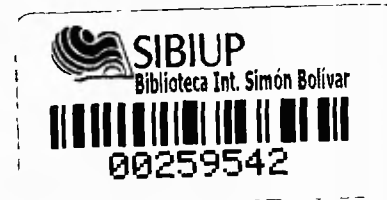


Universidad de Panamá

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POST GRADO



PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LENGUA Y LITERATURA
ESPAÑOLA EN EL NIVEL SUPERIOR

El mito como código de la literatura.

Rafael Ruiloba Caparroso
Cédula 8-161-1563

**Tesis presentada como uno de los requisitos para optar al grado de magister en
Lengua y Literatura en el Nivel Superior**

Panamá, República de Panamá

S7

Panamá, 8 de julio de 2008

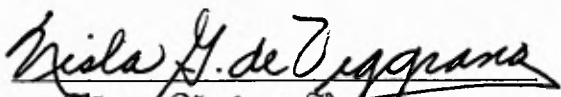
24 MAY 2010

Doctor
FILIBERTO MORALES
Director de Postgrado
Vicerrectoría de Investigación y Postgrado
Universidad de Panamá
E S D

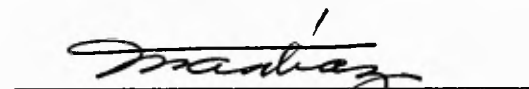
Señor Director

La Comisión Académica de la Maestría en Lengua y Literatura Española para el Nivel Superior, **APRUEBA** el proyecto de tesis, "*El Mito como código de la literatura*" presentado por el Profesor Rafael Ruiloba CIP N° 8-161-156, estudiante de la Maestría en Lengua y Literatura Española para el Nivel Superior

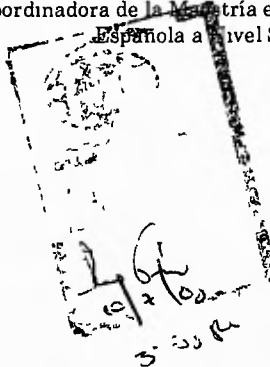
POR LA COMISIÓN,


Mgtr. Gisela de Vergara
Profesora de la Maestría en Lengua y Literatura Española a Nivel Superior


Mgtr. Margarita Vásquez
Profesora de la Maestría en Lengua y Literatura Española a Nivel Superior


Dra. Maida A. Díaz
Coordinadora de la Maestría en Lengua y Literatura Española a Nivel Superior

cc Prof Rafael Ruiloba



Obsequio del Autor

176

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA EN EL NIVEL
SUPERIOR

ACTA DE SUSTENTACIÓN

A partir de las 2:00 a.m. del miércoles 14 de octubre, se realizó la sesión de sustentación de la Tesis de Maestría. A continuación se presenta la información correspondiente al estudiante, al jurado y a la calificación:

Nombre del Estudiante: **RAFAEL RUILOBA** Cédula No 8-161-1563
 Grado al que aspira: **Magíster en Lengua y Literatura Española en el Nivel Superior**

Título de la Tesis: **“El Mito como Código de la Literatura”**

Miembros	Calificación	
	En número	En letra
a) Dra. Isis Tejeira	(Presidente) <u>100</u>	<u>A</u>
b) Dra. Matilde Graell	(Miembro) <u>100</u>	<u>A</u>
c) Dr. Tomas González	(Miembro) <u>100</u>	<u>A</u>
	NOTA FINAL PROMEDIO <u>100</u>	<u>A</u>

Observaciones del Jurado: *Recomendamos que esta Tesis: El mito como Código de la Literatura, sea publicada y que se le considere como motivo de inspiración a los interesados y especialistas del tema literario. El valor de este trabajo podría ser trascendental en la medida en que se dé a conocer universalmente.*

Fecha de Sustentación: 14 de octubre de 2009

Firma de los Miembros del Jurado:

a) [Firma] b) [Firma] c) [Firma]

[Firma] Representante de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado

[Firma] Coordinador de la Maestría en Lengua y Literatura Española en el Nivel Superior

FECHA: 14-X-09

NOTA:

Todas las copias deben llevar firmas originales y el original de este formulario debe remitirse a la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado, la que a su vez las enviará a la Secretaría General para la debida inscripción de la calificación.

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA EN EL NIVEL
SUPERIOR

EVALUACIÓN DEL TRABAJO DE GRADUACIÓN

Nombre del Estudiante: **RAFAEL RUILOBA**

Cédula No 8-161-1563

Título de la Tesis "El Mito como Código de la Literatura"

Fecha: 14 de Octubre de 2009

CRITERIOS	I. TRABAJO ESCRITO POSIBLE (70%)	OBTENIDO
a.- Contenido	25	<u>25</u>
b.- Originalidad	10	<u>10</u>
c.- Dominio del tema	10	<u>10</u>
d.- Redacción	10	<u>10</u>
e.- Importancia del tema	5	<u>5</u>
f.- Literatura consultada	5	<u>5</u>
g.- Ilustraciones	<u>5</u>	<u>5</u>
	70	<u>70</u>

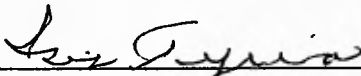
CRITERIOS	II. EXPOSICIÓN ORAL DEL TEMA POSIBLE (20%)	OBTENIDO
a.- Presentación del contenido	10	<u>10</u>
b.- Claridad de exposición	2	<u>2</u>
c.- Ayudas visuales	2	<u>2</u>
d.- Dicción	2	<u>2</u>
e.- Seguridad	2	<u>2</u>
f.- Uso del tiempo	<u>2</u>	<u>2</u>
	20	<u>20</u>

III. DOMINIO DE LA ESPECIALIDAD (Preguntas y Respuestas) POSIBLE (10%)	<u>20</u>
---	-----------

PORCENTAJE OBTENIDO POR PREGUNTAS

1.- _____ 2.- _____ 3.- _____ 4.- _____
 5.- _____ 6.- _____ 7.- _____ 8.- _____

TOTAL DE PUNTOS OBTENIDOS	<u>10</u>
GRAN TOTAL DE PUNTOS	<u>100</u>


 Dra. Isis Tejeira
 Firma del Jurado Calificador

Sumario

La investigación es descriptiva, cualitativa, basada en una epistemología fenomenológica, y un marco teórico semiótico como parte de los modelos de investigación cualitativa. Este es un estudio para describir la relación que existe entre la literatura y los mitos. Es relevante porque los mitos aportan al discurso de la literatura valores universales. Por lo que el mito tiene una función en la apreciación y elaboración de una obra literaria. En diversos contextos socio culturales, se ha revalorado como material de la cultura, en general, y de la literatura en particular. **El mito es uno de los fenómenos culturales que más directamente influyen sobre el pensamiento del hombre y su conciencia.** Los temas mitológicos no dejan de atraer a los literatos, ya sea por que los utilizan para que sus obras sean nuevas versiones de los viejos mitos en contextos nuevos o para contextualizar sus nuevos discursos con un contenido de universalidad mítica, de tal manera que el mito es fuente del humanismo en la literatura, y contiene un anhelo de universalidad, por lo que la ejemplaridad del mito se mantiene animando la creación literaria moderna, por lo que es importante entender el significado de tales experiencias. En la literatura se expresan los arquetipos de la mitología. Se ha podido observar que obras literarias exitosas se han basado en el mito o en sus valores. Por lo que es pertinente analizar la relación entre mito y literatura en una muestra no aleatoria para describir cómo se codifica el mito cuando pasa al discurso literario. Es probable que éste no cumpla el papel de los mitos en la antigüedad, pero muchas de sus funciones han pasado a la literatura. Por eso es necesario que el mito sea estudiado para comprender su relación con las obras literarias. La investigación cualitativa que iniciamos pretende analizar el mito como código literario, tal cual está concebida la teoría del código en el Tratado de Semiótica General de Umberto Eco porque este marco conceptual no ha sido refutado todavía y sigue siendo un instrumento útil para el análisis hermenéutico de los lenguajes, entre los que se encuentran los discursos literarios. Los textos que forman la muestra no aleatoria serán analizados como parte de la muestra dirigida para determinar su relación con el mito. El número de casos supera con creces el mínimo de una investigación cualitativa, son los que podemos manejar de forma realista. De esta manera logramos el entendimiento de los fenómenos relativos al mito y su relación con la literatura, uno de los principales fenómenos de la cultura contemporánea, para responder a las preguntas de investigación dejadas por las teorías sobre el tema para lograr así una saturación de categorías, que nos permita discutir sobre la naturaleza del fenómeno bajo análisis, en distintos géneros literarios y en distintas perspectivas teóricas, las cuales siguen siendo de gran utilidad para la descripción científica de un fenómeno en particular, porque no han sido refutadas, y la sistematización de hechos y observaciones que la preceden tienen un valor teórico dentro del pensamiento científico, ya que la relación entre la literatura y el mito es un fenómeno cultural que opera como matriz estética de la creación.

Contents

The research is descriptive, qualitative, based on a phenomenological epistemology, and semiotic theoretical framework as part of qualitative research models. This is a study to describe the relationship between literature and myth. It is relevant because the myths contribute to the discourse of literature universal values. So the myth has a role in the appreciation and development of a literary work. In various socio-cultural contexts, have been revalued as material culture in general and literature in particular. The myth is a cultural phenomena that most directly affect human thought and conscience. The mythological themes no longer attract the literati, either by using them for their works are new versions of old myths in new contexts or to contextualize their new addresses containing mythic universality, so that the myth is a source of humanism in literature, and contains a longing for universality, so exemplary of the myth remains encouraging modern literary creation, so it is important to understand the meaning of such experiences. Expressed in literature archetypes of mythology. These have shown that successful literary works have been based on myth or on their values. So it is appropriate to analyze the relationship between myth and literature in a non-random sample to describe how the myth is encrypted as it passes the literary discourse. It is likely that it does not fulfill the role of myths in antiquity, but many functions have gone into literature. Therefore it is necessary that the myth is studied to understand their relationship with literary works. Qualitative research that analyzes the myth began as a literary code, as it is conceived the theory of code in the General Treaty of Semiotics by Umberto Eco because this framework has not yet been disproved and remains a useful tool for analyzing hermeneutic languages, among which are the literary discourses. The texts that form the non-random sample will be analyzed as part of the sample aimed to determine its relation to myth. The number of cases far exceeds the minimum qualitative research, are what we can realistically handle. In this way we achieve the understanding of phenomena related to myth and its relationship to literature, one of the main phenomena of contemporary culture, to respond to the questions left by the research theories on the subject, thereby achieving saturation of categories, allowing us to speculate upon the nature of the phenomenon under analysis, in different literary genres and in different theoretical perspectives, which are still very useful for the scientific description of a particular phenomenon, because they have not been refuted, and systematizing facts and observations that precede it have a theoretical value in scientific thinking, because the relationship between literature and myth is a cultural phenomenon that operates as aesthetic matrix of creation.

Índice

Introducción	2
---------------------------	---

Capítulo 1

Marco teórico

El mito como código de la literatura.....	38
1- El mito es un símbolo.....	40
2- El mito expresa una verdad.....	43
3 - El mito es un relato.....	45
3.1- El mito es un relato sagrado.	46
3.2- La armazón del relato mítico.....	47
3.3 El plano semántico.....	48
4 – Los temas del mito.....	48
5 - La falta teológica.	52
6 –El mitema de la hamartia.....	53
7- El mitema de la verdad como valor sagrado.....	55
8. El valor Universal de la verdad moral	56
9- La paradoja de la verdad.....	56
10-La verdad y el arquetipo.....	58
11- Arquetipos del mito relacionados con la verdad....	59
11.1- El tiempo mítico.....	59
11.2- Los complejos.....	60
11.3 - La envidia.....	62
11.4-La venganza.....	63

11.5- El Complejo de Edipo-----	65
11.6 –El Complejo de Electra-----	67
11 7 – El Complejo de Casandra.-----	67
11.-8- El Complejo de Tersites-----	67
11.9 -El Narcisismo.-----	68
11.10- Conductas esquizofrénicas.-----	68

Capítulo 2

Análisis semióticos de relatos míticos.

Caso 1 Belerfonte

Y el Problema de la verdad en el mito del héroe-----	73
El mito de Belerfonte y el arquetipo del héroe-----	82
Caso 2. El mito de Sísifo. -----	85

Caso 3. El Mito del amor, Alegorías, símbolos

y Arquetipos-----	90
3.1 Hipólito. -----	92
3.2. El amor y la Muerte en el relato mítico de Admeto Y Alcestes.-----	95
3.3 La función de la mitología griega-----	96
Caso 4. El relato mítico de Susana, la casta-----	104

Capítulo 3

Relaciones entre mito y poesía.

Marco Conceptual-----	108
Caso 1. El Poema Patria y el mito del poema imperfecto-----	112
Caso 2. Tres poemas de Homero Icaza Sánchez-----	120
El Mito de Prometeo: Una travesía de los signos.-----	126
Caso 3. Un poema de Leopoldo Marechal-----	132
Caso 4 . Dos poemas de Rene Menard-----	137
Caso 5 Federico García Lorca Y el mito de las siete mujeres del arcoiris.-----	146
Caso 6. El mito del eterno retorno en el arte poética de Borges-----	162

Capítulo 4.

Relaciones entre mito y cuento.

Estudio de caso. Rogelio Sinán y el Sueño de Serafín del Carmen-----	174
Estudio de Caso 2. Luvina de Juan Rulfo-----	190
Estudio de caso 3. Ema Zuns de Borges.-----	201

Capítulo 5

El mito del héroe en la Novela Neorrealista hispanoamericana----	216
Marco conceptual -----	217
Caso 1 Canal Zone de Demetrio Aguilera Malta o la hipóbole de la ciudad Inmoral -----	220
Caso 2 El Compadre de Carlos Droguet o el mito de los vencidos --	226
Caso 3 , Raza de Bronce o la versión indigenista del mito del héroe. -----	228
Caso 4 Las funciones del mito en los clandestinos de Cesar Candanedo.-----	233

Capítulo 6

Mito Y texto teatral

Caso 1 Antígona de de Jean Cocteau -----	241
Conclusiones -----	264
Bibliografía General . -----	278

“ Aquel que crea que puede vivir sin mitos o ajenos a ellos como desarraigado, no tiene ningún vínculo con el pasado, ni con la vida ancestral de la que su propia persona es una continuación, ni con la sociedad humana contemporánea ”
C G. Jung

Introducción

El trabajo de investigación que proponemos es descriptivo, cualitativo, basado en una epistemología fenomenológica, y un marco teórico hermenéutica o semiótica como parte de los modelos de investigación cualitativa; no obstante no descartamos utilizar elementos de la investigación cuantitativa como modelos mixtos de investigación. Este es un estudio para describir la relación que existe entre la literatura y los mitos. Es relevante porque los mitos aportan al discurso de la literatura valores universales. Por lo que el mito tiene una función en la apreciación y elaboración de una obra literaria. En diversos contextos socio culturales, se ha revalorado como material de la cultura en general y de la literatura en particular. El mito aporta a la literatura una resurrección narrativa que expresa la facultad primitiva de satisfacer profundas necesidades religiosas y ansias morales.

Grandes escritores le han adscrito al mito una función relevante en la literatura moderna porque ellos dan sentido a la existencia. Además propician una búsqueda de la identidad, ofrecen a la literatura valores universales y aportan un hábito sagrado. Ofrecen a la literatura una verdad eterna en contraste con una verdad empírica. Por lo que es conveniente analizar cómo se emplea el mito en los diversos discursos que conforman la literatura, razón por la cual es pertinente saber cómo se estructura la codificación que da paso a la relación entre el mito y la literatura. Por eso debemos preguntarnos si el mito nos permite una mejor interpretación de la literatura o una estética como idiolecto de obra para escribir.

Por ahora la principal justificación que tenemos es el concepto de que sin la comprensión del mito no se puede estudiar de manera adecuada la literatura, sobre todo la contemporánea. Es probable que ésta cumpla el papel de los mitos en la antigüedad o que la literatura se proponga como una gran catarsis mítica en la vida moderna. Por eso es necesario comprender su relación con la literatura.

El mito es uno de los fenómenos culturales que más directamente influyen sobre el pensamiento del hombre y su conciencia. Los temas mitológicos no dejan de atraer a los literatos, ya sea por que los utilizan para que sus obras sean nuevas versiones de los viejos mitos en contextos nuevos o para contextualizar sus nuevos discursos con un contenido de universalidad mítica, de tal manera que el mito es fuente del humanismo en la literatura, y contiene un anhelo de universalidad por lo que la ejemplaridad del mito clásico se mantiene animando la creación literaria moderna, por lo que es importante entender el significado de tales experiencias. Hay una gran cantidad de estudios etnográficos que analizan el mito y además existen teorías estructuralistas, no refutadas sobre el mismo, pero debemos precisar, que si bien es cierto, estas teorías sirven como marco de referencia, pues una cosa es el mito y otra cosa es la literatura.

Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace vivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones, a imperativos de orden social e incluso a exigencias prácticas." .
(p. e. Malinowski, 1930 ¹) por lo tanto es importante saber cómo el mito

¹ Bronislaw Malinovsky (1926) El **Mito en la Psicología Primitiva**. (Losada, Buenos Aires Argentina 1958)

convierte a la literatura en una realidad original. sucedida en Ilo tempore, pero escrita en la modernidad.

En la literatura se expresan los arquetipos de la mitología. Se ha podido observar que obras literarias exitosas se han basado en el mito o en sus valores. Por lo que es pertinente analizar la relación entre mito y literatura en una muestra no aleatoria para describir cómo se codifica el mito cuando pasa al discurso literario. Es probable que éste no cumpla el papel de los mitos en la antigüedad, pero muchas de sus funciones han pasado a la literatura. Por eso es necesario que el mito sea estudiado para comprender su relación con las obras literarias.

El estudio del mito es importante como sistema convencional de la literatura, a tal grado que en la reforma de los planes de estudios de la Escuela de Español se incluyó una materia para estudiar la relación entre mito y literatura. La comunicación literaria funciona en torno a una escritura, la cual es el resultado de variadas codificaciones entre las que se encuentran las formas del género literario, los recursos prosódicos, retóricos, narrativos, sintácticos, semánticos, codificados a partir de un idiolecto estético y los elementos extra textuales en los que se manifiestan y se contextualizan los diversos valores, ideológicos propios de la visión del mundo que anima al texto literario.

En este caso existen obras que organizan estos elementos con la retórica del mito, de tal manera que se codifica y se decodifica como valor específico del discurso mítico, en términos sintácticos, semánticos y pragmáticos para expresarse en los textos literarios. Queremos saber cuáles son los sentidos del mito cuando se expresa dentro de la literatura.

La investigación cualitativa que iniciamos pretende analizar el mito como código literario, tal cual está concebida la teoría del código en el Tratado de Semiótica

General de Umberto Eco porque este marco conceptual no ha sido refutado todavía y sigue siendo un instrumento útil para el análisis hermenéutico de los lenguajes, entre los que se encuentran los discursos literarios. Los textos que forman la muestra no aleatoria serán analizados como parte de la muestra dirigida para determinar su relación con el mito.

Debemos indicar que en este proyecto agregamos una lista previa en el estudio de casos porque es una exigencia de la comisión, a pesar de que creemos como dice Sampieri que “El tamaño de la muestra no se fija a priori” (p.e. Sampieri, 2006²) En primera instancia tenemos una muestra por género, poesía, cuento, ensayo, teatro, la novela Una muestra de novelas neorrealistas de la literatura hispanoamericana Canal Zone, de Demetrio Aguilera Malta y Raza de Bronce de Alcidez Argüedas de Bolivia, Murámonos Federico de Joaquín Gutiérrez de Costa Rica. El mito en Antígona de Jean Cocteau La Orestíada de Jean Paul Sastre, cuentos de Juan Rulfo, *Luvina* Nuestro análisis será la descripción semiótica de las estructuras sintáctico-semánticas y pragmáticas de los textos, de acuerdo a las necesidades explicativas de los objetivos y las hipótesis, de tal forma que nos permitan describir el uso del mito como código en distintos géneros literarios. Eso implica la sistematización de teorías no refutadas del mito, el análisis de los mismos para tener un marco de referencia de su código, para compararlos con la literatura. Después podemos compararlos con el mito clásico o no y hacer una triangulación por medio de un código entre la teoría sobre el mito y los hechos literarios.

La investigación, por ser cualitativa, las variables no son controladas, ni manipuladas (p.e. Sampieri p 2006) porque ya fueron utilizadas por los autores en el proceso de escritura de los textos, ende la descripción cualitativa es lo que se impone en este proyecto. Este número de casos lo podemos manejar de forma realista. De esta

² Roberto Hernandez Sampieri, Mc wraw Hill México 2006

manera lograremos el entendimiento de los fenómenos relativos al mito y la literatura para responder a las preguntas de investigación y lograr así una saturación de categorías, que nos permita discurrir sobre la naturaleza del fenómeno bajo análisis en distintos géneros literarios y en distintas perspectivas.

Planeamiento del problema.

Según Sampieri (p e 2006) ³⁴Uno de los aspectos usados para plantear la el problema de la investigación cualitativa es en relación con la deficiencia en el conocimiento del problema y también es una forma de identificar conceptos esenciales para la investigación. **Ende en este investigación se tratarán los problemas cruzados; los del mito y los de la literatura.**

Antecedentes.

No conocemos antecedentes sobre estudios que establezcan la relación del mito como código de la literatura en los textos elegidos en esta muestra no aleatoria. Conocemos estudios que equiparan literatura y mito, la utilización psicológica y psicoanalítica del mito, por tanto esta es una investigación considerada como exploratoria y descriptiva con respecto a ellos o tal vez podamos explicar y contextualizar diferencias y similitudes entre nuestros resultados y el conocimiento teórico existente (p, e Sampieri 2006) Ende los antecedentes no agregan nada a la investigación.

Por otra parte, podemos decir que existen estudios sobre la función del mito en la literatura como es el caso de Jacob Burchardt (p e 1898)⁵ en la que considera que la tragedia es el resultado de una modificación del mito, el cual funciona como sustrato; *el peor ejemplo de modificación descarada de un mito es el de Orestes de Eurípides*. Su ideal es que literatura y mito deben coincidir. Furio Jessi en su libro **Mito**. (p e Furio

³ Sampieri (p e 2006)

⁴ Sampieri (p e 2006)

⁵ Jacob Burchardt (1899) Historia de la Cultura Griega Iberia Barcelona España 1947 tomo III

Jessi 1972 ⁶) no ve diferencia entre literatura y mito por lo que asume que los textos del teatro griego son míticos. Con este antecedente podemos plantearnos el siguiente problema: **¿Coincide el mito con la literatura?** Para responder debemos **comparar el discurso del mito con el discurso literario.**

El antropólogo norteamericano James Clifft ⁷ señala que Los Surrealistas en su estética literaria empezaron a buscar la universalidad del hombre ya sea que fuera accesible en sueños, fetiches o en la mentalidad primitiva descrita por el antropólogo Lévi Brhul o Marcel Mauss con su **Teoría general sobre la magia** (1902) Ensayo sobre los Dones (1923) Esta es la primera apertura del hombre al mito, más allá de una experiencia motivada por lo grotesco. El cubista Carl Einstein postula la necesidad de una nueva mentalidad etnográfica (Clifft op ci p 164) ⁸Esto indica que la nueva estética del Surrealismo busca universalidad en el mito desde la perspectiva antropológica. Se trata de un surrealismo etnográfico. Roger Callois le da continuidad a esta corriente y dentro del Surrealismo Publica textos sobre **El hombre y lo sagrado** (1939) que pronto derivaron en la búsqueda no del conocimiento del hombre sino del humanismo. Tenemos entonces que una de las escuelas literarias que más influyó en la literatura contemporánea postula una relación con el mito como una forma de humanismo. ¿Será esta la perspectiva para estudiar la relación entre literatura y mito?

Luis Diez del Corral (p e 1957) ⁹ trata de establecer, con el enfoque filológico en boga, que existe un uso generalizado del mito, sin embargo su noción de la literatura queda circunscrita a la lírica (Rilke Valeri Elliot) y cuando estudia la tragedia moderna menciona a Anouilh, pero termina explicando a Sófocles. No incluye textos narrativos. El trabajo de Diez del Corral es un precedente no superado, en cuanto

⁶ FURIO Jessi Mito y Literatura Labor, Barcelona, 1976 (p e Furio Jessi 1972

⁷ James Clifft libro **Dilemas de la Cultura**, (Gedisa Barcelona España, 1995 p 153

⁸ (Clifft op ci p 164)

⁹ Luis Diez del Corral 1957 La función del mito clásico Gredos Madrid 1957

a que las investigaciones posteriores se han centrado en, la senda que él ha dejado, como mito y literatura del italiano Furio Jessi, que amplía la interpretación de Diez del Corral. Los trabajos posteriores viven de sus virtudes y de sus limitaciones

En esta misma línea de interpretación el escritor germano Bedda Alleman (p, e 1973) ¹⁰ completa la versión de Diez del Corral equiparando los poemas como si fueran mitos cuando analiza un poema de Hölderling. Con este antecedente planteamos la siguiente pregunta ¿**La tragedia moderna es mítica?** Ernest Cassirer (p,e 1949) tiene un estudio Mito y lenguaje¹¹, donde pone en evidencia el origen de los mitos y su relación con las palabras griegas, pero no es un estudio sobre mito y literatura y mucho menos trata de ver al mito como un código de la literatura, más bien explica el mito como el resultado de una codificación de la lengua en un contexto histórico Furio Jessi (p e 1972) continúa con la tradición inaugurada por Diez del Corral (p, e 1957) y estudia varios aspectos de la obra de César Pavese y Apuleyo junto con los factores míticos religiosos en la poesía de Rilke; por otra parte Jessi al igual que Diez del Corral identifica el mito en los discursos literarios y los interpreta como mitos George Dumezil (1959¹²) estudia la epopeya India del Mahabharata e iguala mito y epopeya, en este caso en particular, pero esto es comprensible en la medida en que la epopeya es una forma del mito. Queda abierto el problema de si la relación intertextual entre el mito original y el texto poético que lo usa son equiparables y si existe cómo se da esta relación; por lo que no podemos prever a priori un código de interpretación y análisis aplicado a la relación mito literatura. Por otra parte recoge la polémica entre si el mito es un símbolo de lo psicológico individual o si son arquetipos como dice Vladimir Propp, y concluye que el mito es un lenguaje de la colectividad porque tiene un fin moral. El problema para esta investigación será ¿tiene el uso del mito en la literatura un

¹⁰ Bedda Alleman (1973) Literatura y Reflexión Editorial Alfa Buenos Aires Argentina 1975

¹¹ Ernest Cassirer (1949) Mito y Lenguaje Buenos Aires Argentina 1989

¹² George Dumezil 1967 Mito y Epopeya Seix Barral México 1986 (1959

fin moral o por el contrario como sostiene el psiquiatra Rollo May tiene una función psicológica individual?

Jean Marie Domenech (1967) ¹³explora los valores míticos en la historia desde la revolución francesa hasta la segunda guerra mundial. Al igual que el enfoque de Corrales de 1957 describe como los valores trágicos se presentan por medio del mito en los escritores existencialistas Camus y Sarte, Beckett Ionesco, pero no hace un análisis de los textos, sin embargo destaca que el problema *del mito en la modernidad es como un enigma abierto, como fatalidad del absurdo y la pasión vana que hay en la revuelta de los inocentes en un mundo donde la muerte se ha industrializado* Significa que la vuelta al mito es el resultado de la tragedia de la historia moderna, lo que hace que la sociedad necesite reencontrarse con lo humano y redefinir sus prioridades morales ¿Podemos confirmar esto en las muestras elegidas a priori.

Por lo tanto es importante para esta investigación conocer el problema del mito como problema antropológico, para luego analizar su articulación en la literatura Pero existe un problema, qué es el mito en si. hay distintas teorías que tratan de explicar este fenómeno unas más generales que otras, con mayor grado de verificabilidad y lo más importante hay sistemas o mitologías más conocidas que otras, más usadas que otras en la literatura.

Rober Graves (p e 1959) ¹⁴ en Los Mitos Griegos parte de referencias históricas para explicar el origen del mito, por ejemplo dice que los sátiros eran miembros de una tribu cuyo totem era la cabra y los centauros miembros de la tribu cuyo tótem era el caballo, lo cual es un innegable criterio valido para conocer el origen del mito, pero en esta caso nosotros no queremos ver el origen del mito, sino analizar la relación del mito con la literatura, la cual es controvertida por distintas teorías, fragmentos de teorías y

¹³ Jean Marie Domenech (1967) El retorno de lo trágico Barcelona España.1969

¹⁴ Rober Graves (p e 1959)

por afirmaciones validadas solo por el criterio de autoridad. En todo caso sus relatos míticos originales serán un marco de referencia para compararlos con el uso literario en caso de que el mito utilizado provenga de la mitología clásica. Para nosotros el problema no es probar la religiosidad del mito, sino saber qué aspectos del pensamiento religioso propio del mito hereda la literatura y cómo el mito hace que la literatura exprese en nuestro tiempo *los valores y principios acaecidos en el tiempos de los orígenes*, no queremos describir el origen o el uso religioso del mito, queremos comprender sus valores en relación con la literatura.

Contraria a esta idea está la tesis de Roger Callois (1932¹⁵) quien sostiene que el *valor del mito es en la sociedad moderna, no es histórico, sino que es de orden estético*. Lo cual es distinto a la tesis de Malinowski centrado en el problema histórico. Por otra parte Renne Girard¹⁶ considera que el texto literario es equiparable con el mito el cual es el receptor de complejos y estructuras de la mente.

El mito se refiere a la quinta esencia de la experiencia humana. Otro caso parecido es el de Ernest Cassirer¹⁷ quien estudió el mito, como un fenómeno exclusivo del lenguaje simbólico, por lo que es susceptible de ser interpretado en función de *las imágenes, los símbolos y los arquetipos*: esta es una perspectiva teórica vigente, que incorporamos a esta descripción del problema que existe en la relación mito y literatura. ¿Tendrán las muestras literarias elegidas expresiones del arquetipo mítico, para validar una relación entre mito y literatura? Por ejemplo nos preguntamos si el arquetipo de la venganza, originado en el mito se mantiene vigente en las muestras literarias analizadas en la tesis

¹⁵ Roger Callois (1932) citado por James Clifford libro **Dilemas de la Cultura**, (Gedisa Barcelona España, 1995 p 164-

¹⁶ Renne Girard en **LE Violence et le Sacré** Bernard Grasset Paris 1972

¹⁷ CASIRER Ernest 1979 Mito y Lenguaje Buenos Aires Argentina. 1989

Carl Gustav Jung (1944)¹⁸ sostiene que las formas arquetípicas que originan al mito siguen vigentes en nuestra conciencia, a pasar del pensamiento racional o paralelas a él. Esto implica que preguntarse si estas formas arquetípicas se expresan en la literatura cuando utilizan el mito como código Según Giraard (1972)¹⁹ El mito es un indicio claro de la existencia de fuerzas psicológicas inconscientes que estructuran la personalidad, y le dan sentido coherente a la vida y son conocidas como arquetipos, las cuales son iguales en el hombre antiguo como en el hombre moderno. **Por eso el problema básico no resuelto para la literatura es que se hace necesaria describir en los textos literarios los valores del mito.** Esta realidad no refutada de la teoría de Jung justifica la vigencia de esta tesis. ¿Pero para qué le sirve al hombre actual el mito? Rollo May dice que para encontrar una salida a nuestra crisis de identidad, como ocurre en el mito de Edipo Esta es una hipótesis psicológica que nos permite preguntarnos ¿La universalidad del mito como forma del pensamiento humano se encuentra presente en la elaboración de las obras literarias con valores universales? ¿Los complejos descritos por los mitos se manifiestan en la literatura ¿Para qué nos sirven en el análisis literario la relación entre mito y literatura? ¿El mito sirve a la memoria colectiva porque el usuario del mito reelabora sus temas? ¿Esta reelaboración, da la posibilidad de crear una versión nueva del mismo relato mítico, adaptando sus valores a la nueva circunstancia y necesidades de la historia?

Joseph Cambell (1968)²⁰ le atribuye a los mitos cuatro funciones la primera función es la mística, que pone al individuo en relación con la dimensión sagrada del universo, es decir con los valores de la religión; la segunda ofrecer una imagen del

¹⁸ Carl Gustav Jung (1944) JUNG Los complejos y el inconciente Alianza Editorial España 1987

¹⁹ Giraard (1972) op cit

²⁰ Joseph Cambell (1950) Los Mitos y su impacto en el mundo actual Breviarios del Fondo De Cultura Económica 2003

universo adecuada al conocimiento y valores de una época; la tercera es dar validez a las normas de un orden moral específico; la cuarta es guiarlo hacia la salud espiritual

¿El problema planteado ahora es ¿Cumple el mito estas funciones al pasar a la literatura? o ¿Pueden ser las funciones del mito las funciones de la literatura? ¿Significa que la modernidad tiene una necesidad de mitos para articular la vida? Si es así entonces ¿Lo harán por medio de la literatura, ende no hay diferencia entre literatura y el mito o son dos cosas distintas que se conjugan en el relato literario?

Quizás el mito sea la verdadera reivindicación de la literatura, tesis postulada por los surrealistas franceses al tratar de darle sentido a la vida moderna, asumiendo por vía de la literatura las funciones del mito en la cultura, por eso consideramos pertinente incorporar en los antecedentes la tesis de Jean Poullon (1973)²¹ sobre el análisis de los mitos. Si ellos proporcionan una imagen del mundo, no es porque a través de ellos se vuelve manifiesto el funcionamiento natural de un pensamiento inconsciente que forma parte del mundo moderno.

En este contexto podemos añadir al planteamiento del problema ¿Si la función de la literatura moderna es igual a las funciones del mito, en ambos casos el relato debe proyectar imágenes y símbolos de estructuras mentales, como los complejos psicológicos, y los temas relativos a los valores morales propios del mito?

El psiquiatra Rollo May en (p. e 1998²²) asume la teoría de Adler en cuanto a que existen mitos personales, ya que éstos son parte de la estructura de la mente humana. Dice *los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia*. Para él mito y literatura son equiparables desde el punto de vista Psicológico.

²¹ Jean Poullon (1973) El Hombre Selección de Artículos de la Revista Francesa de Antropología Manantial 1986 p53

²² May Rollo 1987 *La necesidad del mito* Paidós, Barcelona España 1998

Rollo May sostiene que los mitos están relacionados con los valores morales y que dan respuesta a la ansiedad, a la culpabilidad y la depresión; y configuran un conjunto de valores para llenar de sentido nuestra vida, ende si esta es la función del mito, también debe serlo la de la literatura y este es un problema que debemos confirmar y verificar en la tesis que proponemos. El antropólogo Max Muller sostenía que hoy día existen mitos al igual que en los tiempos de Homero, solo que no los percibimos “ (p.e. Rollo, May, 1998²³) **tal vez una de los formas que no percibimos como mito sea la literatura.** Asumimos esto como un problema para verificar si las funciones del mito son las de la literatura. Como vemos en estos enfoques, sucede como plantea Sampieri (2006) Existe una deficiencia en el conocimiento del problema o no se ha indagado de forma cualitativa lo suficiente para esclarecerlo. Esto justifica la tesis cualitativa que proponemos ¿Cuáles son los códigos del mito y cómo se expresa el mito como código de la literatura?

Hipótesis de trabajo.

¿Es el mito un correlato de la literatura o se reiteran los temas míticos por medio de procedimientos intertextuales? ¿La vigencia del mito se manifiesta por medio de la literatura? ¿Coincide el texto mítico con el texto literario? ¿Están los arquetipos del mito en la literatura? ¿Por eso el problema básico es que se hace necesaria describir en los textos literarios los valores del mito? ¿Los complejos descritos por los mitos se manifiestan en la literatura? ¿De qué forma se ha desarrollado el tratamiento del mito clásico en los discursos literarios? ¿La reinterpretación de los mitos en los textos literarios busca satisfacer ansias morales y necesidades religiosas? ¿La relación del mito con los textos narrativos es una relación casual multivariada donde el relato desarrolla el problema moral dado entre la falta y la reparación de la falta, en el contraste entre lo sagrado y lo profano, entre la venganza purificadora y la justicia, entre la mentira y la verdad como valor sagrado? ¿Cumplen los discursos literarios la función mítica, para poner al individuo en relación con la dimensión sagrada del universo mítico? ¿La literatura da validez o las normas de un orden moral específico?

²³ Rollo, May, 1998

Metodología.

A Sistematizar las teorías no refutada sobre el mito como discurso, postular una teoría de los códigos del mito y verificar en el análisis de los mitos y los textos literarios, si el código de interpretación tiene vigencia y da cuenta de la relación mito literatura, para tener un contexto comparativo entre ambos discursos

Para sistematizar las teorías debemos definir qué es el mito

B Qué es el mito.

“Técnicamente se denomina mito a la narración de un suceso acaecido en un mundo anterior o distinto al orden presente en cuanto a su contenido se caracteriza por su significación religiosa o filosófica. Conexo al símbolo y a los arquetipos de los que con frecuencia es un desarrollo, el mito mantiene lazos muy profundos con el ritualismo religioso y con las manifestaciones orales unidas a éste (poesía, representación dramática, cuento popular etc) De ahí que el interés cada vez mayor que muchos estudiosos manifiestan por las raíces míticas de la literatura y en particular por las estructuras antropológicas, psicológicas y mitológicas, recurrentes o arquetípicas en el amplio y variado universo de la literariedad o mejor, de los imaginario “

²⁴ Angelo Marchese y Joaquín Forradillas (Milán 1978) Diccionario de Retórica Crítica y terminología literaria Editorial Ariel 1994 p269)

Como vemos el mito es un objeto multifacético estudiado por muchas teorías científicas por lo que trae aparejado varios problemas epistemológicos. el primero es determinar su validez, el grado de generalización de cada ciencia, el segundo es decidir cuál teoría unifica estos marcos teóricos y el tercero significa que cada ciencia integrada al marco teórico implica una serie de preguntas y problemas abiertos, que hay que resolver frente a la investigación. Ende la integración entre las ciencias y sus teorías vigentes, es útil para el estudio del mito por dos razones primero, amplía las perspectivas que nos permiten postular hipótesis sobre la realidad, por eso en esta investigación toda teoría no refutada es válida como una hipótesis para ser verificada, y la segunda porque puede darse el caso de que existan refutaciones parciales de las teorías, pero el resto de sus observaciones y postulados siguen siendo de gran utilidad para la descripción científica de un fenómeno en particular, porque no han sido refutadas, y la sistematización de hechos y observaciones que la preceden tienen un valor teórico dentro del pensamiento científico Por eso el marco teórico debe discernir la diferencia entre lo refutado y lo no refutado para integrar las teorías que nos permiten comprender mejor el tema estudiado Veamos diferencias y similitudes entre las teorías que estudian el mito En el caso de este estudio recurrimos a todas las teorías psicológicas vigentes, es decir, no refutadas del mito, solo así podemos lograr un marco teórico viable Por eso nuestro tercer movimiento epistemológico considera conveniente asumir aspectos parciales, de otras teorías sobre el mito, porque en la ciencia los hechos y los fenómenos, también adquieren valor de verdad en aspectos parciales no refutados; por eso la razón científica debe integrar diversos axiomas para realizar hipótesis, inferencias o caracterizaciones del objeto, de estudio Este es un valor agregado que hay en la necesidad de postular un marco teórico integrado para estudiar la relación entre mito y literatura.

Robert Graves, parte de referencias históricas para explicar el origen del mito, por ejemplo en ²⁵Los Mitos Griegos tomo I dice que *los sátiros eran miembros de una tribu cuyo totem era la cabra y los centauros miembros de la tribu cuyo totem era el caballo* (p 7) lo cual es importante para conocer el origen del mito, pero en este caso nosotros queremos ver la relación del mito con la literatura El aporte Graves es innegable en la medida en que reconstruye la versión original del mito, lo cual puede ser un punto de partida para diferenciar el mito de la versión literaria Según él, el mito debe verse a contrapelo de la religión y la historia. Nosotros lo vemos a contrapelo de la literatura. Por ejemplo: para Graves el mito de Belerofonte surge cuando los helenos invadieron Grecia y Asia Menor, al comienzo del segundo milenio antes de Cristo. El mito representa la sustitución de las diosas del lugar, cuyas sacerdotisas usaban una máscara de Gorgona. Su decapitación, o sea su conquista, se transforma en un mito, cuyo relato sintetiza la historia real, pero si analizamos el mito veremos que dice algo más que la referencia que lo origina, no obstante para nosotros lo que importa es la significación como relato mítico del héroe en su sentido funcional del mito como relato Esto es lo mismo que Levi Strauss dice del mito es una imagen del mundo inscrita, ya en la arquitectura del espíritu (1970) ²⁶ Nosotros queremos ver la estructura funcional de ese edificio espiritual en la literatura Por eso se necesita incorporar la teoría del etnógrafo o del antropólogo Pero en esta investigación buscamos la relación entre mito y literatura. Por lo que nos preguntamos cuál es el papel del mito en la literatura o si los textos literarios son equiparables a los mitos antiguos o son versiones modernas del mito

Definimos como hipótesis teórica que el mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene o que los mitos son patrones narrativos que dan significado a

²⁵ Robert Graves, Los Mitos Griegos Alianza Editorial madrid España 1985 tomo I

²⁶ (Levi Strauss y otros Estructuralismo Mito y Totemismo Nueva Visión Buenos Ares 1970 P 17

nuestra existencia. (²⁷Rollo May 1998) porque los mitos están relacionados con los valores morales y que dan respuesta a la ansiedad, a la culpabilidad y la depresión; ende, si esta es la función del mito, podemos preguntarnos entonces, si también lo es la función de la literatura: un indicio de las enfermedades de la conciencia, por eso nos preguntamos si la literatura equiparable al mito, en estos aspectos psicológicos o la literatura como arte es algo más, un reflejo de la condición humana por lo que apela al mito, no solo como instrumento cultural, sino como estructura arquetípica de conciencia humana. Para respondernos intentamos comprobarlo en el estudio de casos donde se verifique la relación teórica entre mito y literatura. Será cierto como dice el antropólogo Max Muller que hoy día existen mitos al igual que en los tiempos de Homero, solo que no los percibimos “ (Rollo May 1998) tal vez una de las formas que percibimos como mito sea la literatura ²⁸

Un problema epistemológico central para una investigación sobre un objeto multifacético como lo es el mito, es decidir cuál es la teoría que unifica a las demás teorías sobre su naturaleza, lo cual le otorga un nuevo marco de verificación a los hallazgos de teorías parciales no refutadas. Para resolverlo ampliamos el presupuesto que Emmanuel Kant propone en la *Crítica de la Razón*,²⁹ en cuanto que debe existir una superedición de las lógicas particulares a una lógica general. Para él esta “lógica” era la filosofía, para nosotros es la ciencia del lenguaje, denominada Semiótica, porque a diferencia de Kant sospechamos de la filosofía como interpretación a priori de la realidad.

Por ejemplo si tomamos el punto de vista de la antropología de lo sagrado postulada por Mircea Eliade en cuando que el mito, pertenece a “la sustancia de la vida espiritual” y su estudio pone en evidencia “las modalidades secretas del ser” debemos

²⁷ (²⁷Rollo May, *La necesidad del mito* Paidós España 1998 p 17

²⁸ Rollo may Op cit p 27)

²⁹ Kant Emmanuel *Crítica de la razón pura* Tomo II editorial Sopena Argentina p 104

verificarlo en los mitos y comprobar si esta función se da en la literatura al usar los mitos. Igual sucede si usamos la terminología de Jung para decir que el mito sería lo universalmente humano. Para Eliade el espíritu se vale de los símbolos para aprehender “la realidad de las últimas cosas” por lo que el mito es prueba de la naturaleza religiosa del hombre, será así en la literatura; será como dice Eliade que el mito es una antigua forma de conocimiento de sí mismo, y estudiarlo tiene sentido como una alternativa contra la desacralización del hombre moderno. Será verdad como dice Mircea Eliade que es en la historia de las religiones y no en la Psicología donde se encuentran *los verdaderos arquetipos*; por lo que los psicólogos y los críticos tan solo estudian variantes de estos arquetipos. Por eso la verdadera validez del mito debe estudiarse desde la antropología de las religiones, concluye Eliade (pe 1985) ³⁰ Y como el mito es nuestro objeto de estudio considerar que la religión es la única fuente que puede explicar el mito como hecho de la cultura es una hipótesis interesante, que no descartamos para verificarla en esta investigación.

Una teoría contraria, es la teoría de Carl Gustav Jung, quien no aceptó ningún valor de carácter religioso para el mito, como lo hace Eliade, ni aceptó que tuviese ningún valor asociado con los instintos, como lo hace Freud. Por lo que para él *Dios es una forma del arquetipo, que se han construido debido a las experiencias humanas a lo largo de tiempo*, “De esta forma la religión, vale decir la sumisión a la divinidad, “no es otra cosa que una proyección de los arquetipos del inconsciente, “ y nada tiene que ver, ni con lo sagrado, ni con los instintos” “Lo divino es lo universalmente humano.” ³¹ dice Jung (P e R Hostie 1990). Si asumimos postulados de esta teoría desarrollada sobre el mito lo hacemos para usar sus categorías como conceptos descriptivos. Lo que queremos es rescatar la teoría del arquetipo para nuestra hipótesis semiótica, para

³⁰ Mircea Eliade *Mito y Realidad* (Editorial Guadarrama Madrid España 1973) p 10

³¹ R Hostie *del Mito a la Religión*. Amorrortu Argentina p 126, 127

verificar en los textos si el uso del mito es religioso o es Psicológico o ambas a la vez. Por lo que hay verlo en su función como mensaje, literario Otra teoría divergente es el psicoanálisis freudiano dice que los mitos contienen indicios valiosos para explicar problemas psicológicos, lo que significa que los problemas de la conciencia de los hombres también se expresa en los mitos, como también lo hacen en la literatura Jung dice que efectivamente en los mitos se expresan los complejos, pero ocurrirá esto en la literatura Como vemos estos racionalismos científicos, si bien tratan el mismo tema, el mito lo hacen con distintas intenciones y concepciones Por lo que en esta investigación trataremos de adaptar sus conceptos y categorías para confirmar estas hipótesis teóricas y postular un código de interpretación de las relaciones entre el mito y la literatura.

De esta manera un marco teórico construido en correlación con otras ciencias, deja de ser una intuición de la realidad para ser un instrumento valioso en una física de los objetos, además, los resultados están sujetos a confirmación. No se trata de un acomodo ideológico por eclecticismo, sino de un conjunto de conceptos y observaciones no refutadas para evitar que toda descripción particular pierda significación científica al quedar encerrada en sí misma, al no correlacionarse Por otra parte se trata de generalizar en torno a lo particular, de dinamizar los absolutos, se trata de integrar lo específico con lo general, tal como lo postula Gaston Bachelard.

Por eso entre los objetivos de la tesis está postular una teoría sobre la codificación de la relación literatura y mito para verificarla en los análisis de la realidad De esta forma la función de la teoría es dotar al analista de una claridad operatoria. Esto nos diferencia de los que reducen la investigación al método. No hay método sin teoría científica actualizada. El estudio de casos se hace en el contexto del tamaño de las muestras comunes en los estudios cualitativos

“En los estudios cualitativos el tamaño de la muestra no es importante desde el punto de vista de una muestra probabilística. Pues el interés del investigador no es generalizar los resultados a una población más amplia por lo que se prefiere calidad en la muestra y no cantidad” (Sampieri 2006 Op cit p 562) ³² ³³ Por eso estudiamos casos relevantes y elegimos una cantidad que podemos manejar de forma realista. Por otra parte las teorías no refutadas son una hipótesis vigente de la realidad, la cual ha salido de una innumerable muestra de casos. Por lo tanto la muestra que elegimos supera con creces lo que el recomienda como modelo de investigación para el estudio de casos en profundidad que van de 6 a 10 ³⁴ casos (Sampieri 2006)

Debido a la diversidad teórica sobre el mito hay preguntas antropológicas abiertas en los estudios literarios ¿Cuál es la función del mito en la literatura? ¿Los complejos descritos por los mitos se manifiestan en la literatura? Entonces la literatura es equiparable al mito en su función cultural. En este mismo sentido los mitos son sueños públicos y los sueños son mitos privados, como dice Joseph Campbell (2003). Y por medio de ellos podemos conocer nuestro mundo interior. Este es el punto de vista de Jung. Campbell (Op cit p 248, 249) ³⁵ le atribuye a los mitos cuatro funciones: la función mística, que pone al individuo en relación con la dimensión sagrada del universo; la segunda ofrecer una imagen del universo adecuada al conocimiento y valores de una época; la tercera es dar validez o las normas de un orden moral específico, la cuarta es guiar al hombre hacia la salud espiritual. Pero estas también pueden ser las funciones de la literatura. Significa que la modernidad tiene una

³² Sampieri 2006 Op cit p 562)

³³ Roberto Hernandez Sampieri Metodología de la Investigación McGraw Hill Mexico 2006 p 562)

³⁴10 CAMPBELL Joseph 1950 Los Mitos y su impacto en el mundo actual Breviarios del Fondo De Cultura Económica 2003 p 23)

³⁵ (Campbell Op cit p 248, 249)

necesidad de mitos para articular la vida. Entonces ¿Lo harán por medio de la literatura y no hay diferencia entre literatura y mito o son dos cosas distintas que se conjugan en el relato literario? Quizás esta sea la verdadera reivindicación de la literatura, darle sentido a la vida moderna, dándole una nueva función cultural al mito

De esta forma elegimos un modelo de ciencia actualizado para el reconocimiento de la especificidad de fenómenos complejos como lo es la relación entre literatura y mito. Porque uno de los objetivos de esta tesis es la construcción de un marco teórico vigente que explique la relación entre el mito y la literatura. Buscamos operatividad teórica para analizar y comprender “su realidad” en la correlación de varias ciencias: la Semiótica, la Semántica estructural, la Psicología analítica, el Psicoanálisis, La Antropología cultural y la Antropología de las religiones, la Etnología, etc., ciencias que configuran un instrumento óptimo para realizar una arqueología del saber

Consideramos pertinente incorporar la tesis antropológica de Jean Poullon sobre el análisis de los mitos, “ Si los mitos proporcionan una imagen del mundo, no es porque a través de ellos un pensamiento libre aprehendería a este, sino porque vuelven manifiesto el funcionamiento natural de un pensamiento inconsciente que forma parte del mundo (Poullon 1986) ³⁶ En este contexto podemos decir como hipótesis interpretativa, **que el mito es un relato que proyecta imágenes y símbolos de estructuras mentales, complejos psicológicos, y temas relativos a los valores que responden tanto a la mentalidad arcaica como a la moderna** lo cual impone la necesidad de tener un marco teórico integrado. Esto significa que el mito es un fenómeno complejo de la cultura y no puede ser explicado con una sola teoría, sino con muchas, las cuales son correlativas. Por lo tanto en el marco teórico, no solo queremos identificar estos principios vigentes

³⁶ El Hombre, (Revista Francesa de Antropología Editorial Manantial Buenos Aires Argentina 1986 p57)

para la ciencia, no para reducir a esquemas los conocimientos, sino que para poder seguir lo real en su desarrollo teórico específico. A partir de allí toda generalización debe interpretarse hipótesis y debe ser enriquecida con la evidencia. Henri Poincaré (1946)³⁷ “toda generalización científica es una hipótesis”

¿Cuál teoría unifica el marco teórico?

La complejidad del mito nos lleva a un marco teórico integrado, pero es necesario definir que la prioridad del análisis es la semiótica, ende relativa al análisis semántico, el mensaje y el sentido de los discursos del mito y el de los textos literarios que los usan, por tanto esta teoría unifica el marco teórico, para enfrentar un residuo fenomenológico peligroso para la ciencia como lo es la generalización a priori. Esto hace creer al investigador que existe un paralelismo entre las teorías y la realidad, y que la realidad descrita por la teoría coincide con la verdad, por lo que podemos realizar generalizaciones deductivas sin límites

Esto es una falacia científica, porque perderíamos la perspectiva de lo real, ya que lo real se manifiesta en lo específico, en la diferencia con lo teórico y debido también a que un solo hecho anómalo refuta las teorías o permiten realizar explicaciones alatorias o postular nuevas hipótesis de interpretación. Por eso consideramos que las generalizaciones coagulan la ciencia e inmovilizan el pensamiento

³⁷ Henri Poincaré en La Ciencia y la hipótesis Espasa Calpe Argentina 1943 p 147

Metodología

I- Describir la armazón sintáctica del mito como relato doble.

Para hacerlo debemos identificar la sintaxis del relato mítico, los códigos y su función pragmática, el contexto y el mensaje, tanto en la semántica de las intenciones y la semántica extensional, por lo que hay que sistematizar las teorías no refutadas del mito, el cual corroboraremos con el análisis de mitos, otras perspectivas teóricas y con la información proveniente de la comparación entre mito y literatura que hagamos en los estudios de casos. **El primer código sintáctico del mito es el concepto de los factores que configuran el relato**, sobre este punto hay teorías desarrolladas no refutadas como postulada en la Morfología del cuento folklórico de Vladimir Propp(1928) quien dice describir la lógica narrativa del cuento en su condición de mito El análisis estructural del mito de Claude Lévi-Strauss (1955) y los elementos para una teoría del análisis mítico de Algirdas Greimas (1965) que resume las teorías anteriores y las compara con los relatos míticos estudiados por Lévi- Strauss en **Lo Crudo y Lo Cocido** para postular una teoría del relato mítico. No obstante quedan por fuera los hechos relativos a la historia, lo que impide explicar por qué cada circunstancia habilita un tipo de mito o significados particulares de éste pero se incluyen las acciones de los personajes desde el punto de vista actancial, es decir, desde el punto de vista de la función que cumplen los personajes dentro del relato mítico, podemos especificar la de motivador de la acción, la de sujeto, la de opositor y aliado Finalmente tenemos la función relativa a la verdad y los fines de la verdad moral del relato Los mitemas de la hamartia y de la verdad De manera el relato mítico es específico por ser el primero en utilizar estas funciones, además se diferencia de otros tipos de relatos porque su finalidad es

religiosa y no tiene narración, ni descripción. la acción. que se estructuran de una manera dual el sujeto y el objeto, vinculados por el deseo y el querer, el remitente y el destinatario, relacionados por el saber, y la tercera dualidad es la del ayudante y el oponente, su relación es la del poder. (Jenaro Talens y otros, (p.e 1983 ³⁸) E Miletinski (1972³⁹).**El segundo código sintáctico** que tenemos es la notación de que **el relato es doble, esto lo observamos en el texto de Niobe y lo corroboramos con la observación de Roland Barthes** “el relato doble es una forma arcaica corriente en la que el sujeto es doble y cuyas acciones se realizan alrededor de un objeto en disputa por dos adversarios, cuyas acciones son igualadas” Roland Barthes⁴⁰ (p, e 1970) Cuando el relato distribuye las acciones y las funciones del sujeto doble, sus acciones implican aliados y adversarios y ponen en evidencia la tensión de los valores culturales derivados de lo sagrado y lo profano. Lo que se manifiesta en el plano semántico por medio de oposiciones

II -

El plano semántico.

El análisis sintáctico nos lleva a un sistema semántico consumado, no da indicios de los temas del relato (E miletinski o cit p 82) pero para el otro componente semantico que es el pragmático, los contextos, los codigos culturales de la sociedades, la Psquis del usuario y sus relaciones con otros discursos literarios Implican otros aspectos como elegir una perspectiva Hay cinco formas de encarar lo que entendemos como perspectiva por analizar el mensaje del mito La perspectiva **referencial, la hermenéutica, la intencional, la psicológica y la arquetípica** Si estudiamos el contenido para saber cómo se originó el mito diremos que se trata de **su referencial**, si estudiamos como ha evolucionado la forma de entender los mitos a lo largo de la

³⁸ Jenaro Talens y otros, Elementos para una Semiótica del texto artistico, Cátedra, Madrid España 1983

³⁹ E Miletinski Estudio estructural y tipológico del cuento Rodolfo Alonso editor Buenos Aires Argentina 1972

⁴⁰ ” Roland Barthes y otros (Las Fronteras del relato Editorial Tiempo Contemporáneo Buenos Aires Argentina 1970 p 173

historia, diremos que se trata de **su hermenéutica**, si estudiamos **la intención** moral de los mitos, diremos que se trata de **la lógica de su sentido o su semiótica**; pero si estudiamos al mito por medio de una lectura psicológica o arquetípica, lo que esta más allá del texto, entonces se trata de **su significancia pragmática**.

La perspectiva que elegimos es la de la teoría semiótica porque analizar el mito como relato para buscar su intención, esto no significa que de ser necesario se usen las otras perspectivas para verificar. Esta es una actitud fenomenológica, porque se basa en la naturaleza intencional del objeto, la cual es comunicar un mensaje, transmitir un sentido implícito o explícito para proponer un valor. De lo que se trata es de elegir una forma que sea la perspectiva central, la teoría semiótica es más general que las otras por que las incluye. En este curso ya entregamos la perspectiva hermenéutica como contexto histórico informativo para el análisis del mito. Usamos la perspectiva referencial, no para saber cuál es su origen sino para saber su contexto cultural. Usamos la noción de significancia psicológica y arquetípica para indicar la función cultural del mito relacionada con el inconciente. No pretendemos analizar pacientes sino discursos culturales. Por lo que la semiótica es la perspectiva más conveniente.

A – El resumen y análisis del contenido.

El primer paso para describir el mensaje **es resumir el relato en sus dos vertientes e identificar los mitemas y teologemas del mito en particular**. Recordemos que los mitemas, son los temas del mito y los valores que le otorga la religión a la que pertenece, son los teologemas; ambos constituyen los elementos del contenido que forman una **isotopía narrativa** por medio de su relación entre el texto y contexto. Isotopía es un tema desarrollado como relato, en el que se reitera de muchas

formas. El resumen es un instrumento para el análisis semiótico por lo que mientras sea más completo es más útil

Los mitemas o los temas del mito, no son arbitrarios, vienen sugeridos por el texto, pero son confirmados por la información cultural proveniente de la cultura donde se originó el relato. Así tenemos mitos Egipcios, Griegos, Cristianos, etc. Esta información puede ubicarse en el contexto histórico y cultural y para obtenerla debemos realizar como dice Michel Foucault *debemos restituir la historia “ porque la historia es un correlato indispensable” “ es la garantía de cuanto se ha escapado del texto, podrá serle devuelto bajo la forma de la conciencia histórica, esto nos permitirá establecer los parámetros de la actividad sintética del sujeto que produce”* Es decir que podemos ubicar el sentido del mensaje en el texto y confirmarlo por el contexto (Michel Foucault p e 1985) ⁴¹

El resumen tiene como objetivo identificar los mitemas o temas básicos del mito, los cuales están determinados por la confrontación entre lo sagrado y lo profano, pues el mito es un relato religioso que pretende una enseñanza moral basado en la verdad. Esto es corroborado por medio de la arqueología del saber cuando confirmamos nuestra hipótesis con la tesis etnológica de Bronislaw Malinowski quien sostiene en (**Magia Ciencia y religión** Ariel Barcelona 1982, p 20) ⁴²que “ en el mundo antiguo todo estaba en el marco de lo sagrado” por lo que en la descripción semántica del mito debe concentrarse en describir los factores que Algirdas Greimas identifica como elementos básicos del mundo sagrado como los mitemas, la falta, sus motivos, la restitución de la falta, la intervención de los dioses, la purificación la enseñanza moral las oposiciones

⁴¹ Foucault **La arqueología del saber** Michel Foucault (**Las Palabras y las Cosas** México Siglo XXI Editores 1987 p 20

⁴² Bronislaw Malinowski **Magia Ciencia y religión** Ariel Barcelona 1982, p 20

del relato doble; la función de los personajes; las diferentes formas de hamartia y las distintas formas de la verdad, la oposición entre la verdad del testigo y la verdad trascendente ; la oposición entre los dioses y los hombres; entre el saber y el poder, como valores contrapuestos determinados por la oposición básica del mito, la oposición entre, lo sagrado y lo profano que propone una verdad moral

Los mitemas y los teologemas se constituyen en fenómenos semánticos reiterativos del mito por lo que son susceptibles de ser considerados como un código permanente para el análisis del mito, para determinar si se tratan de códigos debemos confirmar su existencia en otros planos para que el código sea guía de la interpretación semántica

B- El análisis pragmático

Esta interpretación pragmática es el resultado de una síntesis de la funciones del mito con respecto al código, el contexto, los co textos los intertextos culturales y las repercusiones de la conciencia colectivas Realizaremos correlaciones entre los significados de la obra literaria y los mitos, entre los mitos y la mitología Describir si el tema del mito se refiere a algunos de los complejos descritos o si los personajes del relato pueden adscribirseles algunas de las tipificaciones psicológicas, que denominamos significancia, es un nivel del sentido que alude a valores psicológicos, pero no queremos realizar un psicoanálisis del texto literario, sin incluir este nivel del sentido en la medida en que sea pertinente para la literatura El concepto de significancia proviene de la teoría de Jacques Lacan (1970)⁴³ porque pueden ser los factores que se validan cuando el mito pasa a la literatura; por ejemplo indicar cuál es la función moral de la verdad con relación a la castración de las pulsiones, el deseo, la

⁴³ (El lenguaje y el Inconsciente Freudiano, Néstor A Brauntem Siglo XXI Editores México 1982 p 188)

venganza, el incesto el asesinato , con relación a los complejos, lo que indica las intenciones de su verdad moral En el análisis pragmático podemos realizar paseos inferenciales comparando las observaciones del mito con otros relatos para sacar conclusiones hipotéticas más generales sobre el fenómeno estudiado

Nivel epistemológico de la investigación semiótica.

Toda investigación tiene un nivel epistemológico. Este nivel se refiere a los modelos de investigación científica y a los principios filosóficos que la animan con relación al sistema probatorio y los valores de verdad. Incorporamos la naturaleza del marco teórico como un instrumento conceptual no refutado, su postulación es uno de los objetivos de esta tesis, porque es necesario un código interpretación del mito para compararlo con la literatura. En este caso estudiamos dos fenómenos distintos el mito como código y la creación literaria en casos concretos y en diferentes géneros para tratar de elucidar cómo se relacionan en los discursos literarios La investigación científica es sistemática, controlada empírica y crítica de las de las proposiciones hipotéticas sobre las presuntas relaciones entre fenómenos naturales La investigación puede cumplir dos propósitos *fundamentales producir conocimientos y teorías resolver problemas prácticos*. Entre las fuentes que hay para generar ideas de investigación están las teorías y los descubrimientos productos de las investigaciones (Sampieri op cit p 3) ⁴⁴las cuales son necesarias para recoger y analizar datos, el uso de un estilo propio de lógica y la utilización de teorías y modelos para realizar observaciones y experimentos, formular hipótesis, extraer resultados y analizarlos e interpretarlos van a ser características de cualquier investigación. Estas actividades del pensamiento científico según Dominique Lecour(1972) son parte de la epistemología de Gaston Bachelard y

⁴⁴ (Sampieri op cit p 3

de Michel Foucault⁴⁵ Estas características también son propias de las ciencias del lenguaje en los cuales se inscriben los discursos literarios. Por lo que nuestro primer nivel epistemológico es que recurrimos a un marco teórico integrado por distintas teorías o fragmentos de teorías siempre y cuando no hayan sido refutadas.

Este proyecto de investigación parte de una revisión de la literatura para distinguir y sistematizar las distintas teorías sobre el mito, sus métodos o maneras en que se ha abordado el problema del mito en nuestra tradición cultural. El objetivo es determinar cuáles son los códigos vigentes para comprender e interpretar el mito. Queremos aplicar lo que señala Hernández Sampieri⁴⁶ en cuanto que este postulado teórico es necesario para elegir una perspectiva de análisis, articular definiciones operacionales pues debemos sustentar inferencias, deducciones abducciones y paseos inferenciales para demostrar o justificar teóricamente la pertinencia de nuestra perspectiva teórica, para validarla en los hechos. Nuestra perspectiva de análisis es la teoría semiótica por lo que empezamos por establecer cuáles son los códigos del mito.

Sobre el mito y su relación con la literatura existen muchas hipótesis de interpretación y varias teorías desarrolladas con abundante evidencia empírica y no podemos obviarlas. La teoría del relato mítico de Greimas basado en las teorías e investigaciones de Claude Lévi Straus, las teorías antropológicas de Vladimir Malinovsky, las teorías de inconsciente familiar proyectadas en el mito de Freud, las teorías sobre la existencia de una mitología personal de Adler, y las de inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung o las teorías sobre el lenguaje del ser de Heidegger. Estas teorías son relativas a la relación mito y lenguaje y mito literatura lo cual no recoge las teorías sobre qué es el mito. Además el lector, investigador o estudiante que no esté al corriente de ellas puede correr el inusual riesgo de perderse en el intrincado laberinto de

⁴⁵ Lecourt, Dominique Para una crítica de la Epistemología Siglo XXI Editores 1972

⁴⁶ Sampieri op cit 146

conceptos y enunciados teóricos, sin precisar qué es lo que está vigente de estas teorías y cuáles son sus perspectivas de análisis posibles con relación al mito y a los relatos míticos, por lo que nuestra postulación de los códigos es un aspecto necesario para sistematizar la teoría no refutada que será contrastada con el análisis de casos

Confirmación por verificación.

La pluralidad de teorías sobre mito, y sobre la relación mito literatura abre la perspectiva epistemológica de confirmaciones. Partimos de que la ciencia no tiene que confirmar teorías sino refutarlas o ampliarlas con la observación de los hechos. Pero puede regir el marco teórico como una hipótesis empírica de una explicación o de predicción y este es el caso del marco teórico que postulamos para analizar la relación entre mito y literatura. Por lo que toda la generalización sólo es válida en la medida en que el racionalismo aplicado se mantenga dentro del marco teórico no refutado, y su focalización en los hechos no será para confirmar teorías sino refutarlas, su alcance estará determinado por las condiciones específicas de observación de los hechos. Toda crítica de los resultados implica un cuestionamiento de la teoría. La relación de inducción entre el marco teórico y los hechos, debe ser expresado por medio de un informe observacional concebido como finito y basado en atributos directamente observables. Esto implica que no se pueden aceptar las conclusiones de una investigación cualitativa como irrevocables, pues la confirmación exige la verificación por otras investigaciones, en la medida en que sus resultados puedan ser confirmados.

Los grados de generalidad y las teorías.

Es beneficioso para el racionalismo científico considerar hipótesis por el grado de verificación en marcos teóricos parciales en su relación con un marco conceptual más general, **esto si aplicamos la noción de objeto como totalidad aportado por la geometría no euclidiana.** Porque para identificar que es el mito y cuál es su función

tratamos con teorías científicas no refutadas pero con distintos grados de generalidad, esto implica un tipo de paradoja de la confirmación, ya que la relación entre teorías generales y particulares tiene efecto sobre la confirmación de las hipótesis porque permite construir campos teóricos integrados. Los cuales tienen, no solo mayor probabilidad de no ser refutados, sino mayor probabilidad de sustentar hipótesis de investigación. Bachelard considera que integrar varios campos teóricos implica mayor posibilidad en describir lo real, para abarcar la totalidad del objeto de estudio, por medio de equivalencias y consecuencias. Esta reflexión surge al compás de las teorías epistemológicas de Gaston Bachelard ⁴⁷ conocida como racionalismo aplicado, en tal caso *la teoría es un conjunto de conceptos relacionados que representan la naturaleza de una realidad* los cuales no han sido refutados, punto de vista que adoptado por (Sampieri 2006 64) ⁴⁸ está reflexión es conveniente porque las investigaciones deben estar orientadas por teorías no refutadas.

Por otra parte la noción de confirmación entre las ciencias se mide por el grado de generalidad de sus resultados. Este es un principio de la física y es el modelo que aplicamos en esta tesis. Sucede como dice Xavier Rubert de Ventós dice que ⁴⁹“*Las teorías nuevas no hacen a menudo sino declarar provincias a las anteriores, La física Newtoniana no aparece como falsa, sino como un caso particular de la física de Einstein*” Por ejemplo la teoría del sueño de Jung no refuta a la teoría del sueño de Freud, sino que se confirman. Por eso el sueño actualiza materiales que están compuestos de deseo sexuales infantiles reprimidos (Freud) los cuales configuran la voluntad de poder infantil (Adler) y son un residuo de instintos, pensamientos,

⁴⁷ Bachelard, Gaston_1936 *Pschanalyse de Feu* Gallimard, Paris France 1936⁴⁷

⁴⁸ (Sampieri opcit p 64)

⁴⁹ Xavier Rubert de Ventós (La Estética y sus herejías Anagrama Barcelona España 1974 p 13)

sentimientos y mitos arcaicos que estructuran nuestra mente (Jung). Por tanto para nosotros la teoría abarca estas tres perspectivas en un solo marco teórico

De lo que se trata es que el modelo de ciencia que utiliza campos teóricos integrados, es más versátil y útil para postular hipótesis, porque un racionalismo tiene un grado de generalidad mayor que los otros. Integrar campos de la ciencia y tener relaciones de confirmación entre teorías, amplía las formas de ratificación de la ciencia, debido a que un campo teórico integrado permite ampliar la dialéctica de las rectificaciones. Primero, rompe los primeros análisis para interpretar el fenómeno con varios puntos de vista, con grados de generalización mayores; lo que permite enfoques sobre un fenómeno con puntos de vistas diversos, y en relación a nuevas leyes; segundo; esto crea mayor precisión en los niveles de generalización, siempre y cuando el objeto de estudio no sea una abstracción neokantiana, es decir un objeto teórico o metafísico

En el caso de nuestro un marco teórico semiótico, implica integrar la noción de estructura, sujeto, discurso, semántica, significancia, retórica, ideología, intensidad, mensaje y sentido. Estos niveles nos permiten realizar una interpretación mucho más general de los discursos míticos y su relación con la literatura. Pero no podemos dejar de realizar en caso de ser necesario, el análisis sintáctico, el semántico y el pragmático, el cual incluye al objeto como un todo integrado en un discurso. Por lo que desde el punto de vista **epistemológico debemos regresar a una física de los objetos. La cual llamamos estudio de casos.** Por lo tanto hay que eliminar la noción de estructura como el objeto único del análisis, e integrarla localizando su función dentro del todo, la cual en los discursos nos lleva al sentido y al mensaje, objeto del análisis semiótico

Y para lograrlo debemos volver a la noción de realidad entendida en función del acontecimiento, la identidad, el orden y la oposición de factores en el origen de una

interpretación determinada. Lo que tratamos de hacer es ubicar un acontecimiento en su estructura ontológica. El ocurrir no responde a una estructura y un orden preconcebido, sino a la identidad de un objeto y sus oposiciones. Esta es la noción epistemológica de la diferencia, la cual equilibra lo subjetivo con lo objetivo. Sin caer en la tesis constructivista de que no existe la objetividad. Por lo que se vuelve a considerar una vieja función de la ciencia. **formular hipótesis de la realidad**. Esta es la tesis de Kant⁵⁰ partir de una teoría no refutada nos permite encontrar la diferencia ontológica entre lo teórico y los hechos. Por lo que la semiótica equilibra la percepción subjetiva de la pragmática con la objetiva de los códigos, lo sintáctico y lo semántico. Los procesos de inducción los paseos inferenciales, la abducción y la deducción generan una interpretación más objetiva. Los paseos inferenciales permiten equilibrar la relación entre la teoría y el análisis de lo real. Entre la deducción y la inferencia, porque queda libre la adducción, es decir la postulación de hipótesis de probabilidad para los hechos, incluso sirve para orientar el análisis de los hechos anómalos a la teoría. Por lo que evitamos así ser realistas metafísicos, para que la coincidencia entre la teoría y los hechos quede abierto a la refutación como fundamento último de la existencia de un marco teórico.

Por eso respetamos el principio de incertidumbre que pesa sobre la precariedad de lo real como construcción teórica (Lyn Segal p e 1994)⁵¹ y para hacerlo elegimos el postulado epistemológico de la filosofía de Heidegger que sostiene el concepto **de la diferencia, entre lo teórico y lo real**, lo cual significa volver a pensar bajo un ángulo particular la cuestión más general (Gianni Vattimo 2006)⁵² Esta misma relación dialéctica, se repite en la noción de la diferencia, que ha sido aplicada en distintas teorías científicas y que son oportunas para esta investigación. La psicología Analítica

⁵⁰ Kant **Crítica de la Razón Pura**, Editorial Sopena Argentina (p163)

⁵¹ Lyn Segal **Soñar la realidad** Paidós España 1994 p 89

⁵² Gianni Vattimo **Nietzsche y la Diferencia** Barcelona España Península 2006 p 18)

de Carl gustav Jung **fundamenta el episteme de la diferencia en la noción de sombra**, la sombra son los complejos, nudos irracionales o patológicos ocultos en la conciencia racional de las personas, se opone a una conciencia normal, por lo que en este escenario de la diferencia se articula la acción de la psicología analítica; la noción de la diferencia **se da como la noción de contraste** en el pensamiento de Michael Foucault, ya que para construir las identidades de un objeto busca contrastes en los espacios culturales , el tiempo, las relaciones y las disyunciones con otros objetos, por lo que la vuelta al objeto implica su correlación por contrastes, porque la noción de estructura como entidad de la ciencia no basta para el entendimiento. Esta lógica ante estructuralista del pensamiento sobre la diferencia que anima a la filosofía moderna es importante para el estudio del mito, porque no puede ser equiparado a la lengua porque es forma de lenguaje tal como lo postula la teoría aplicada por Nietzsche para explicar el origen de la tragedia griega, como la diferencia entre lo dionisiaco y lo apolíneo. (Frederick Nietzsche (1870 ⁵³ Lo dionisiaco es para referirse a la intención del discurso mítico como centro simbólico de fuerzas vitales y lo apolíneo como su contrario, cargado con un simbolismo de muerte, esto debido a que Apolo aparece en la mitología encarnando fuerzas de castigo y muerte.

De esta manera la fenomenología produce una conciencia empírica con fundamento teórico, toda vez que esto va aparejado con la dialéctica que pone a la observación de la realidad como factor permanente para refutar teorías En este caso elegimos teorías no refutadas por tratarse de teorías sustantivas, dice Sampieri (p 687) que este tipo de teorías es de rango medio desde el punto de vista de su generalidad porque se aplica a un objeto particular, en este caso se trata de una semiología del mito, la cual embona con el objeto de estudio Por otra parte la muestra supera con creces lo que él recomienda como modelo de investigación para el estudio de casos en profundidad, los

⁵³ (Frederick Nietzsche (1870) **El Origen de la tragedia**. Espasa Calpe Madrid España 1964 p 23 28)

cuales van de 6 a 10 casos (Sampieri p 563) ⁵⁴ Además la teoría sirve para la presentación de hipótesis que abarcan “variaciones noemáticas posibles” variaciones entre los hechos y la teoría.) ⁵⁵

De esta manera surge una relación confiable entre la teoría y los hechos, porque la teoría es un constructo, cuyo valor de verdad es la no refutación, ende es un instrumento científico viable y por otro lado, esto significa que la generalidad de los resultados, esta condicionada por lo específico Por lo que al analizar un discurso o cualquier objeto de la realidad es conveniente tener un marco teórico integrado por varias ciencias y la mejor situación *para el investigador es la de elegir un marco teórico desarrollado* (⁵⁶) Gastón Bachelard⁵⁷ llama a este segundo nivel de la realidad postulada en forma teórica, como “la suma de las ideas verificadas y no refutadas” las que configuran **el marco teórico** como una imagen vigente de lo real

De esta manera *la comprobación de una hipótesis gira en torno a la relación lógica de implicación, dada entre la teoría no refutada y los hechos, a la vez que proporciona un buen esquema para enfrentar la situación experimental* (V Quine 1992) ⁵⁸

Objetivos de la investigación.

- 1- Describir las categorías y los patrones para analizar el significado y el mensaje en varios relatos míticos, como estudio de caso?
- 2 – Diseñar un programa para el curso de Mito y Literatura

⁵⁴ Sampieri p 563)

⁵⁵ Wilhelm Zsilasi Introducción a la fenomenología de Husserl Amorrortu Editores, Buenos aires argentina 1895 p 72, 73)

⁵⁶ Hernández Sampieri, p 51

⁵⁷ BACHELARD, Gaston_1936 Pschanalyse de Feu Gallimard, Paris France 1936⁵⁷

⁵⁸ (V Quine en su obra La Búsqueda de la verdad Critica Barcelona 1992 , p 29

- 3 - Relacionar las categorías, los temas y patrones de la relación entre mito y la literatura.
 - 4- Proponer hipótesis sobre la relación mito y literatura. Sampieri (2006) dice que las hipótesis pueden ser el resultado de una investigación cualitativa. criterio que asumimos en este proyecto
 - 5 – Comprender en profundidad el contexto de los discursos literarios donde se utilizan los mitos
 - 6- Proponer una teoría fundamentada, sustantiva, de rango medio para explicar la relación entre mito y literatura porque una de las funciones de la investigación cualitativa es generar teorías desde la perspectiva de los hechos participantes en la investigación.
 - 7 - Validar o refutar la teoría del relato mítico de la poética estructural de A J Greimas
 - 8 – Identificar las categorías que emergen de la comparación entre el mito y la literatura
 - 9 - Identificar unidades constantes de significado y asignarles códigos a las categorías.
 - 10 – Contrastar los resultados de la investigación con las teorías vigentes.
- Con relación al objetivo número 6 en la que nos proponemos el diseño de una teoría fundamentada asumimos el criterio de Barney Glasser y Anselm Srtrauss (2003) Sampieri (2006) “ *El diseño de una teoría fundamentada , se utiliza un procedimiento sistemático cualitativo para generar una teoría que explique, en un nivel conceptual una acción, una interacción en un área específica Esta teoría sustantiva de rango medio es de naturaleza local Sus proposiciones teóricas surgen de los datos obtenidos en la investigación, más que de los estudios previos Es el procedimiento el que genera el entendimiento de un fenómeno educativo Psicológico o comunicativo*”. (Sampieri 2006) Por lo demás toda teoría puede ser refutada, validada o comprobada posteriormente como dice Gastón Bachelard (1936)

Capítulo 1

Marco teórico.

El mito como código de la literatura.

Para realizar un análisis semiótico se necesita interpretar, para interpretar hay que crear un interpretante como dice Charles Morris. Esto se debe a que el código son constantes preceptuales las cuales pueden interrelacionarse para producir modos de significación (1946) ⁵⁹ Morris postula una teoría sobre el mito y dice que el mito es un “discurso” y como discurso mítico “no es ficticio porque a pesar de su carácter cosmológico son apreciativos de ciertas acciones y tienden a suministrar información sobre las categorías preferenciales que alguna persona o grupo confiere a estas acciones” **en síntesis, es un discurso moral** (p158) por lo que si es un discurso hay que interpretarlo por medio de códigos y uno de ellos es la moral. En su Teoría de los Signos (1975) ⁶⁰ dice que una interpretación no se puede hacer sin un código y como no es el de la lengua, sino el de un lenguaje, (discurso mítico) hay que determinar cuál es su código, y para determinar cuál es el código de un lenguaje impreciso como el mito, debemos partir de una hipocodificación, una teoría de referencia, para comparar mito y literatura en función de una intención, de un sentido; de una significancia, es decir un contenido psicológico, si ayuda a explicar el texto literario.

Umberto Eco en el Tratado de Semiótica General (1981⁶¹) une semántica con pragmática porque los códigos de un lenguaje **hay reconstruirlos** desde el texto por medio de un proceso interpretativo. Si se tratara de la lengua los códigos existen de

⁵⁹ Charles Morris Signos Lenguaje y Conducta Losada Buenos Aires 1962) (100 – 104)

⁶⁰ Charles Morris Teoría de los Signos (1975) Paidós Comunicación Buenos Aires 1985 p 28

⁶¹ Umberto Eco en el Tratado de Semiótica General Editorial Lumen Barcelona España 1981

forma previa. Eco (1992) en Los límites de la interpretación⁶² resume todas las teorías de la interpretación, agrega que el análisis debe **hacer referencia a su coherencia textual y a la situación de los sistemas de significación a los que este remite**. La interpretación esta regida por el texto y la podemos llamar deconstrucción como sugiere Jacques Derrida. La obra tiene un **idiolecto textual**, que puede sistematizarse para fijar criterios de pertinencia para dar fe de una ley basada en la constancia de fenómenos como categoría constitutiva de sistemas y códigos.

Angelos Marchesse (1994) y otros en el Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria p 57)⁶³ dice que el código es un factor *reformativo de la comunicación necesario para la interpretación del mensaje*, por eso uno de los objetivos de esta investigación es crear un código como marco teórico para interpretar la relación mito literatura, por eso el marco teórico propuesto es algo más que un marco conceptual, es la postulación de un código de interpretación para interpretar mitos o mensajes literarios codificados mitológicamente. En este análisis priva la comparación a partir de códigos del mito, por lo que el análisis queda sujeto a la necesidad demostrativa desde el punto de vista del mito y no a la especificidad literaria, ende se harán análisis literarios completos desde el código del mito cuando sea necesario para la demostración correspondiente a los fines de la investigación. Los códigos literarios son más complejos que los de la lengua, que están fijados de antemano, acontecen en diversos géneros, generando una pluralidad de códigos, pero en este caso analizaremos los códigos del discurso mítico para compararlo con la naturaleza de la literatura como género literario, es decir **su literariedad**, a partir de las reglas del texto, y de los elementos que hacen que un texto sea considerado una obra literaria, siempre y cuando éstos códigos no estén refutados para correlacionarlos con los códigos del mito

⁶² Umberto Eco Los límites de la interpretación Lumen Barcelona España 1992 p

⁶³ Angelos Marchesse (1994) y otros en el Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria p 57)

Los códigos del mito.

1 - El mito es un símbolo.

El mito es un tipo de relato simbólico, sin embargo este no es un relato cualquiera, no es un cuento o una novela, que también son relatos. Si aplicamos la distinción de Georg W Hegel en su libro La forma del arte simbólico Siglo XX Editores Argentina ⁶⁴El cuento y la novela son signos porque nos remiten a la ideología estética de un autor, en cambio el mito es un “símbolo inconsciente” porque nos remite a una forma de la conciencia religiosa colectiva, sin sujeto autoral por lo que no es un signo sino un símbolo por medio del cual según Hegel “el espíritu humano plantea un esfuerzo espiritual para comprenderse como acontecimiento” . Primera distinción importante para distinguir mito de literatura, los mitos no y tienen sujetos como autores, pero se manifiestan motivado por las intenciones cuando se los apropia el sujeto de los discursos literarios. El mito coincide con el significado que los griegos le otorgaron a la palabra símbolo, la palabra símbolo deriva de la expresión griega, Syn - ballein que significa asociar, juntar, por medio de una tranferencia de elementos heterogéneos de la real como las partes antagónicas de un todo nos dicen I Schwarz Winklhofer y H Biederman, ⁶⁵ El mito es un relato simbólico que une por medio de tranferencias, un hecho real con un despliegue psíquico como manifiesta Jung. Hegel lo llama “un más allá de la conciencia, propio de una fenomenología de lo sagrado” la cual le ha dado continuidad a las investigaciones de Mircea Eliade. Este aspecto de la traferencia lo asumen todos los teóricos al respecto. Segismud Freud ve en esta psicología de

⁶⁴ Georg W Hegel en su libro La forma del arte simbólico Siglo XX Editores Argentina 1986 p104

⁶⁵ Schwarz Winklhofer y H Biederman, El libro de los signos y los símbolos Editorial Ateneo Argentina, 1985 p 1)

transferencia la energía de la libido sexual (1908) ⁶⁶ por lo que el lenguaje transfiere al mito el escenario de la conciencia, por medio de símbolos e imágenes de los flujos del deseo, que reproducen las proyecciones psicológicas de la madre- mundo, el padre – Dios, (en el caso de la neurosis demoniaca del siglo XVII estudiada por Freud, el Padre – Diabolo) aparejados en escenarios distintos al cuerpo como lo son el pensamiento moral y la verdad , donde el yo, experimenta las distintas formas de metamorfosis generadas por las pulsiones del deseo por medio de las cuales, la conciencia queda marcada por la sexualidad, ya sea debido a la castración de los impulsos y las pulsiones, o debido a los excesos de estímulos las cuales se asocian a las imágenes de la muerte. Paul Ricoeur dice que el símbolo establece relaciones entre un sentido manifiesto y un sentido latente; el mito conlleva a un logos latente formado por un sentido lineal más una analogía El símbolo cercano a toda reflexión ética, en la fenomenología de las religiones, es parte del lenguaje sagrado como los ritos, los mitos El psicoanálisis para Freud, el símbolo es de carácter onírico y se repite en una mitología apropiada de la persona ⁶⁷

Carl Jung va más allá ⁶⁸ pues sostiene que los sueños nos revelan un inconsciente personal, pero los mitos, los arquetipos y los símbolos nos adentran en un inconsciente colectivo, “ *hay que reconocerle un correspondiente valor psicológico, es decir que desempeña para el conocimiento de las tinieblas interiores del alma el mismo papel que tuvo que esclarecer los enigmas de la materia*” Esto significa que el mito se plantea por medios simbólicos problemas transferidos de la realidad o que sus relatos nos ponen de forma indirecta en relación con los efectos que ellos producen en el inconsciente de la persona. Por ello el mito no es un código cualquiera, en una forma de cifrar los

⁶⁶ Sigmund Freud **Psicoanálisis Aplicado**, (1908) Alianza Editorial Madrid España, 1987 (p 133- 142)

⁶⁷ Paul Ricoeur **Freud una interpretación de la cultura** Siglo XXI Editores 1970 tercera edición p 17

⁶⁸ Carl Jung **La Psicología de la transferencia** Planeta Barcelona España 1985 p 15

problemas del individuo (signo) como problemas de la cultura, expresados con un lenguaje común de la humanidad (símbolo) E A Benet en **Lo que verdaderamente dijo Jung** ⁶⁹ define lo que Jung llama arquetipo, “estructuras pre existentes y originarias, que los instintos son similares a los arquetipos que *son modelos de conducta intuitiva*

Esta es la misma explicación que da Claude Levi Strraus dice que **En el Pensamiento Salvaje**, el mito es una protesta que se levanta contra el sin sentido, en este caso la no comprensión de la realidad, para darle una explicación que contiene un núcleo emocional congelado en el tiempo. (citado por Paul Ricoeur (1969) ⁷⁰

Carl G Jung postula la teoría de que cada persona tiene una imago, es decir un símbolo que resulta de una proyección simbólica de la relación de su conciencia, con el mundo parental, de esta manera se forman los símbolos de su propia psiquis expresados en el mito o en relatos donde se manifiesta el simbolismo del mito, el cual puede incluir o proyectarse en los aspectos negativos de la personalidad, estos aspectos reconditos de la personalidad son de carácter emotivo Por eso psicólogos como Rollo May dicen que solo podemos entender la psique humana por medio de sus manifestaciones en los relatos como los sueños, los mitos y los textos literarios

Concluimos entonces que el mito fue una forma de lenguaje simbólico por medio del cual se transfirió la experiencia humana a un fundamento religioso, fue una forma de abrirse a la conciencia de lo real por medio de una religión de la virtud, la cual crea un surco de violencia sagrada entre el hombre con la divinidad para perfeccionarlo por medio de esa comparación trágica Y ese lenguaje se sigue manifestando a la vida

⁶⁹ E A Benet **Lo que verdaderamente dijo Jung** Ediciones Aguilar 1970 p 105

⁷⁰ citado por Paul Ricoeur (1969) *Hermenéutica y Estructuralismo* Megapolis Argentina 1978 p 50)

del hombre moderno por medio de distintas formas del habla y la escritura como postula Roland Barthes, Por eso queremos saber cómo se articula en en la escritura literaria.

2 - El mito expresa una verdad, supuesto básico de a vida del hombre como sujeto de la cultura.

Bronislav Malinovsky (1926) ⁷¹ dice que él el mito cuenta una historia que narra una verdad acaecida en los tiempos primitivos. Los contenidos del mito son un rasgo de la cultura, vinculado, no solo a la religión, sino a la organización social y a la moralidad En general, el mito es una narración que describe por medio de proyecciones simbólicas, el tiempo de los orígenes, donde se formaron relatos con las verdades basicas de la vida, junto a los elementos morales y psicológicos **que contienen el supuesto básico de la vida del hombre como sujeto de la cultura** Malinovsky (op ci 70) ⁷²sostiene que es necesario **“una aproximación mitológica entre el pasado primitivo y el destino inmediato de cada hombre, este es uno más de los lazos del mito con la vida”** Esta es la clave del simbolismo del mito **la tranferencia** que le abre las puertas a las a la verdad moral junto a los postulados de teorías psicoanalíticas que estudian el valor psicológico del mito, al igual que las doctrinas religiosas que ven en el mito una trascendencia sagrada en la conciencia del hombre El mito tiene tres razones para mantener su vigencia nos Dice Lazeck Kolakowski (1972 ⁷³la primera es alcanzar la trascendencia de lo humano o la aceptación inconsciente del absurdo del mundo. En este caso el absurdo de la muerte, se concibe como un castigo por las faltas cometidas por los hombres en Illo tempore. La explicación mítica se convierte en una transferencia emocional para llevar el absurdo a un ámbito simbólico para superar

⁷¹ Bronislav Malinovsky en 1926 publicó El **Mito en la Psicología Primitiva**. (Losada, Bueno aires Argentina 1958 p 12 – 13

⁷² Malinovsky, op ci t p 70

⁷³ Lazeck Kolakowski (1972) **La presencia del Mito** Amarrottu Editores Argentina 1975 P 12 – 13)

los sentimientos de angustia relativos a la muerte, el castigo, la falta el poder de los dioses o de la realidad que religan a los hombres por medio de fuerzas superiores expresadas como el poder de la naturaleza o la presencia permanente de un poder superior de carácter religioso. El segundo, es lograr que la perduración de los valores humanos sea permanente a pesar de la evolución y el cambio; el tercer aspecto es lograr transmitirlos de generación en generación por medio de relatos para que la conciencia de los hombres se pueda salvar expresada como conciencia humana encarnada en la moral

Algeras Greimas ha postulado una teoría del relato mítico basado en las investigaciones de Levi Strauss donde dice que los mitos son relatos en los que se manifiestan un conjunto **de teologemas y mitemas**. Los teologemas **son los valores sagrados y los mitemas son los temas por medio de los cuales los valores se manifiestan**. Esto nos lleva a una consideración metodológica de la semiótica postulada por Greimas. *“Toda lectura del mito debe basarse en la secuencia de enunciados articulados en el relato”* (Greimas. (1978) ⁷⁴La secuencia de enunciados producidos por los actantes del relato (Sujeto y el objeto de la acción, los motivos y los objetivos de la acción) configuran lo que denomina **la armadura del mito**, su organización sintáctica. Punto de vista que adoptamos porque no ha sido refutado, aunque no es una teoría general del mito, es una teoría parcial no refutada Esta teoría proviene de las investigaciones etnográficas de Claude Levi Strauss dice que los enunciados del relato nos indican los temas del mito (Los mitemas y los teologemas que tienen como objeto la búsqueda o representación de la verdad con fines morales Los teologemas se refieren a los valores de la cultura religiosa, por medio de los cuales se construyen símbolos como dice Hegel por medios de los cuales se manifiestan la

⁷⁴ GREIMAS, Algeras J 1973 _Ensayos Semióticos Fragua Madrid 1981 P 219)

psique, o el inconsciente, por medio de un relato que expresa las verdades de una conciencia dramática, marcada por oposiciones o por contradicciones. Diremos entonces que los mitemas de Strauus son los temas recurrentes de los mitos, expresados por medio **de imágenes** concernientes a verdades relativas a la existencia humana, consideradas por su valor moral y descritas como contradictorias: el bien y el mal, lo moral y lo inmoral, lo sagrado y lo profano, la verdad y la mentira; la vida y la muerte, lo consciente y lo inconsciente. Lo importante es que los símbolos y las imágenes del mito no se presentan mediante conceptos racionales, sino por medio de relatos.

3- El mito es un relato

Pero el Mito, dice el teórico de la psicología de Adler, Rollo May, no solo consiste en la transferencia de símbolos, quinta esencia de la vida humana, sino que el mito debe ordenarse como relato.⁷⁵ Esta también es la tesis fenomenológica de Husserl sobre el mito la cual sostiene que en los relatos míticos se expresan las estructuras inconscientes de la mente, que se proyectan en **símbolos** religiosos como los sueños, los mitos los arquetipos, los complejos y las creaciones literarias.⁷⁶ El filósofo adopta la tesis de Jung, en cuanto que la psique trasciende a la realidad por medio de los sueños, los complejos, los arquetipos y los mitos. Roland Barthes en su obra **Mitológicas** (1957)⁷⁷ se esfuerza en explicar que el mito es un lenguaje, que se manifiesta como fuente organizadora de otros mensajes y describe cómo los mitos antiguos se manifiestan en la vida moderna. Esto nos plantea la pregunta clave de esta investigación ¿Ocurrirá esto con la literatura? También lo hace Gillo Dorfles **Nuevos ritos nuevos mitos**⁷⁸ (1965). Digamos entonces que el mito es el lenguaje simbólico por medio del cual el inconsciente se expresa por medio de relatos y encarna en el lenguaje valores

⁷⁵ Rollo May La necesidad del mito (1992) Paidós Barcelona España, p 28

⁷⁶ (Wilhelm Zelas **Introducción a la fenomenología** de Husserl Amorrortu Editores Buenos aires argentina 1986 P 80, 81)

⁷⁷ Roland Barthes **Mitológicas** (1957) Siglo XXI Editores 1988 200

⁷⁸ Gillo Dorfles **Nuevos ritos nuevos mitos**. Editorial Lumen Barcelona España 1969.

eternamentoe humanos provenientes del tiempo de los orígenes, donde se manifestaron por primera vez los anhelos vitales del hombre, los sueños, los complejos, los anhelos de sobrevivencia y perfección por medio de ideales humanos como la justicia, la verdad, la moral y la divinidad

Cuáles son las características del relato mítico.

3 1- El mito es un relato sagrado que concierne a los dioses y los héroes.

Este es su teologuema fundamental. El problema del mito se remonta a las bases del pensamiento religioso de la antigüedad. Platón dijo que el mito era un relato que concierne **a los dioses y los héroes** Además “*se denomina mito a la narración de un suceso acaecido en un mundo anterior o distinto al orden presente* Este es un teologuema, porque en el mito el mundo anterior al tiempo es el origen de lo sagrado. Significa que el mito tiene inicialmente un sentido religioso

Veamos como se manifiesta este aspecto en el relato mítico de Niobe

Niobe se había casado Anfión, rey de Tebas y le dio siete hijos y siete hijas Un día menospreció a una diosa llamada Leto Dijo que debían rendirle culto a ella por tener 14 hijos y no dos hijos homosexuales como la diosa Leto Artemisa, una mujer hombruna y Apolo, un niño afeminado En venganza Apolo y Artemisa asesinaron a seis niños y seis niñas, entre hijos de Niobe Apolo asesina a los varones y Artemisa a las mujeres Sobrevivieron pálidos de terror Amiclas y Melibea, que le pidieron perdón a Leto por la presunción ofensiva de su madre De esta manera la diosa y la mujer quedaron iguales Sin embargo Niobe lloró a sus hijos muertos y Zeus se apiadó de ella convirtiéndola en una estatua de piedra, pero eso no calmó su dolor y ella todavía llora a sus hijos”⁷⁹

⁷⁹ Tomas Bulfinch 1867 La edad de oro del mito y la leyenda Iberica Grafic Madrid Espaaa 1995

3.2 - La armazón del relato mítico.

De acuerdo a este ejemplo Platón tiene razón, el mito es un relato *que concierne a los héroes y los dioses*, la historia de Niobe concierne a los dioses que ratifican su poder sobre los hombres, sin embargo en este ejemplo hay algo más. La armadura nos indica que se trata de **un relato doble, formado por la secuencia de Niobe**. Esta es la acción que produce **la falta**, (la falta es un mitema) y por la secuencia de Leto, que produce la reacción de los dioses para reparar la falta cometida castigando a los inocentes (**Reparar la falta cometida** por medio de la venganza es otro mitema). Por eso decimos que el relato es doble.

La segunda secuencia es el resultado de la tensión entre **lo sagrado y lo profano** debido a las faltas cometidas por los personajes de la primera secuencia del relato. Ambas acciones se oponen y forman el relato doble; uno desde la perspectiva de los dioses y el otro, desde la perspectiva de los hombres. Podemos indicar que existe el mitema **de lo femenino**: es una mujer quien comete una falta de la que surge la purificación para restituir el valor moral, para restituir, el orden sagrado, tal como estaba antes de que se cometiera la falta. Por lo que el carácter femenino del relato, es otro mitema. Tenemos así que la falta, el relato doble, la tensión entre lo sagrado y lo profano, la venganza de los dioses para restituir la falta y retornar al tiempo original en el que no existía la falta; la verdad de la condición humana expuesta tras el castigo, no hay dolor más tremendo que el de la muerte de los hijos. Los mitemas son los temas recurrentes de los mitos. Postulamos como hipótesis que el mito es dionisiaco, cuando promueve el cambio y la vida como ejemplo moral positivo y es apolíneo porque priva en el relato la destrucción, el castigo eterno, cuando reprime pulsiones relativas a los

complejos y los crímenes De tal manera que el mito provee una homeostasis de los sentimientos morales de la cultura

3.3- Plano semántico

El relato del mito se articula por **Teologemas y Mitemas**. Estas notaciones se corresponden con la definición enciclopédica del mito. El *mito es un relato que concierne a los dioses y los héroes*, la única precisión que añadimos es que se trata de **un relato doble, (mitema) producto de la tensión entre lo sagrado y lo profano** La definición agrega que se trata de un suceso acaecido en un *orden anterior o distinto al orden presente*. ¿A qué tipo de temporalidad u orden del tiempo anterior se refiere el mito? Mircea Eliade señala en su libro Imágenes Y Símbolos Taurus 1985. p 64, 65⁸⁰ nos dice que cuando *el mito se refiere a lo acaecido en un mundo anterior se refiere a la temporalidad religiosa, donde se encuentra al origen de lo sagrado*, señala además que es de allí donde surge la tensión entre lo sagrado y lo profano, debido a una falta que afecta a todos Por eso el relato del mito puede entenderse como la purificación de la falta que produce una vuelta al origen de lo sagrado. (*mitema*) *Estas vueltas al principio configuran la vuelta al tiempo sagrado concebido como el eterno retorno* Tenemos entonces que un mito tiene implícito un teologemas religioso desarrollado en varios temas, como los temas del mito son específicos a esta mentalidad los denominamos mitemas, Por lo tanto ambos son códigos de interpretación del relato mítico

4- Los temas del mito

Veamos un ejemplo. En el relato en la primera acción de Niobe se comete una falta con relación a los valores del mundo sagrado, esta falta a los valores y principios del mundo sagrado **se denomina hamartía** (mitema) Este concepto pertenece al

⁸⁰ Mircea Eliade señala en su libro Imágenes Y Símbolos Taurus 1985 p 64, 65

metalenguaje aristotélico y se refiere a falta sagrada y sus variantes como culpa heredada, falta cometida, creencia equivocada, falta de conocimientos para tomar una decisión correcta. (Aristóteles) ⁸¹

¿En qué consiste la hamartia en este relato específico? La falta surge cuando ella se burla de los dioses al solicitar ser adorada como uno de ellos, por que la diosa solo tiene dos hijos, criticables porque el varón es afeminado y la mujer, hombruna, lo cual debe resaltar su valor sagrado porque ella tiene 14 hijos. Esta presunción viola un contrato implícito. la ley religiosa no escrita que es inherente al mito, lo cual mantiene vigente una diferencia sagrada entre los hombres y los dioses (teologema) Ella comete una falta por la soberbia, contra un valor religioso Por lo que identificamos otro elemento más para precisar, las características del mito El mito es un relato doble (mitema) producto de la tensión entre lo sagrado y lo profano, (mitema) en el cual una mujer comete una falta, (mitema) que es purificada por una diosa, (mitema) de esta purificación surge una verdad de la condición humana (teologema) Podemos decir que el mito tiene una característica femenina. (mitema) Esto proviene de la antigua mitología Egipcia donde el cielo esta personificado por el cuerpo de una mujer, que permite el funcionamiento del mecanismo del universo Dimitri Meekes (1996) ⁸²

Para los Egipcios, la hamartia eran las cuarenta faltas o pecados cometidos contra la virtud y cada pecado era vigilado por un Dios, adornado cada uno con una pluma de avestruz, la cual representa la verdad. Esto se debe a que el hombre se ha rebelado contra Dios por lo que ha enviado a la pareja adámica Isis Osiris/ Seth para distinguir entre el bien y el mal, pero los hombres soberbios (la soberbia contra los dioses es la falta principal de toda la tragedia griega) se rebelan y huyen al desierto

⁸¹ Aristóteles Poética Aguilar Barcelona España 1972 p 9- 51)

⁸² Dimitri Meekes La vida cotidiana de los Dioses Egipcios p 164 , 165. Ediciones Temas de Hoy Madrid 1996)

donde la diosa Hator los purificó con la muerte, embriagada de sangre, Hator, (la hibris griega, o la Ugarit fenicia, que gustaba embriagarse con la sangre de los soldados muertos) decide acabar con la humanidad, no obstante Ra compasivo, como Zeus inventa una cerveza ocre como la sangre e inundó los campos con ella cuando Hator bebe su sangre se embriaga y así Zeus decide salvar por la purificación lo poco que le queda de humanidad, a los hombres. Ra crea una transferencia simbólica de la sangre verdadera a la sangre ficticia, por lo que él es quien se aleja dejándoles la inundación periódica del Nilo, como símbolo de su alianza con la humanidad. En el mito lo humano surge del castigo desproporcionada y la compasión (Veáse este paralelismo mítico de las religiones, en la obra de Claire Lolaute (1998) ⁸³Por eso los egipcios tienen que rendir cuentas a los dioses si cometieron algunas de las cuarentas faltas, porque su alianza con Ra así se lo exige, por eso su alma era enjuiciada ante el ojo de la verdad, la justicia divina de Thot, su alma pesada y si el mal pesaba más que el bien su alma era devorada generando la muerte eterna.

Ende la vida era sometida a un juicio trágico, sometida a las normas de la verdad Por eso el mito divide el mundo entre lo sagrado y lo profano. En el mito lo que decide qué es sagrado es la verdad La verdad es un atributo de lo sagrado. (F du Portal 1999) ⁸⁴ Según Wallis Budge (1899)⁸⁵ La moral mitica de los egipcios se organizaba a partir de 42 faltas sagradas, cada falta era vigilada pr un dios que castigaba al pecador que la cometía A cada uno de los 42 dioses el muerto debía rendirle cuenta por el pecado que le correspondía vigilar, según este código mítico los egipcios no debe ser inocuos con los dioses, no deben robar; ser violentos, asesinar, deben asegurar al dios respectivo que no ha quemado los linderos de su terrenos, ni las medidas de las pesas; no ha engañado, no era infiel a su esposa y si era responsable con

⁸³ Claire Lolaute La sabiduría semítica del antiguo Egipto hasta el Corán. Edad Ensayo 1998)

⁸⁴ F du Portal Los Símbolos de los Egipcios, Ediciones Obelisco Barcelona España 1999 p 59)

⁸⁵ Wallis Budge La religión Egipcia Editorial Humanitas, Barcelona España 1988 112- 114

su familia, no ha murmurado contra los dioses, no ha condenado a los dioses; ni ha dicho falsedades, ni palabras malignas, ni blasfemias; no ha murmurado contra el faraón; no es hipócrita con su fe, no ha llevado a los dioses por la fuerza; no ha comido de más; no ha dicho mentiras; no se ha comido su corazón, es decir no ha sido envidioso; no ha sido insolente y siempre ha actuado con respeto, no ha hechos distinciones entre las personajas, no ha invadido tierras de otros; no ha matado animales de forma innecesaria, no ha empobrecido los terrenos que deben ser sembrados, no ha incrementado sus riquezas, sino es por sus propios medios, no ha dicho verdades a medias para confundir; no ha dado falso testimonio, no ha hablado más de la cuenta, no ha levantado la voz; no se ha enfurecido sin razón, no ha sido violento, ni odia a nadie; no ha tomado venganza contra nadie ; no ha fornicado, ni sodomizado, no ha tirado basura, ni desechos contaminantes; nunca a atemorizado a otra persona con amenazas; nunca ha insultado; nunca ha permanecido sordo ante la verdad y la rectitud; nunca ha hecho llorar a otra persona, no ha cometido fraude, ni ha mirado a otros con maldad, no ha desperdiciado el agua; ni ha cometido escarnio en la ciudad de Dios, es decir que se ha comportado bien en los templos sagrados. () Una vez muerto, si era bueno podía acceder a las siete puertas del cielo o a las 42 puertas del infierno, una por cada uno de los pecados de su moral. Los dioses de la muerte pesaban sus pecados, los que se acumulaban en su corazón. Los pecados eran puestos en la balanza y su contrapeso era la pluma de Maat, es decir, la verdad. Si sus pecados pesaban menos que la pluma que representa la verdad, ganaba la vida eterna, junto a los justos, si la balanza se inclinaba, le sucedían dos cosas si se inclinaba mucho, su corazón era devorado por un animal con cabeza de hipopótamo, cuerpo de león y cola de cocodrilo, lo que significaba la aniquilación total.

(Los mitos griegos establecen cuáles son las causas de esa aniquilación por medio de los mitos apolíneos) y si se inclinaba poco, era sometido a un suplicio para lograr la purificación de su alma. (Los

mitos de la purificación y la transformación moral en Grecia eran de carácter dionisiaco) Por tanto la vida esta en tensión entre lo sagrado y lo profano, su objeto era mejorar al hombre, para civilizarlo con ejemplos morales drásticos. El mito pone a la verdad como factor civilizador del hombre, propendía a la moral porque era ley sagrada, expresada en la política y la vida civil, era la medida positiva de lo humano. Lo que debían ser los hombres. Esto es lo que denominamos el teologema de lo sagrado en el mito.

5 – La falta teológica original y la tensión entre lo sagrado y lo profano.

Para comprender esta tensión entre lo sagrado y lo profano debemos recordar el sistema cultural de la mitología griega (Teologuema) la tensión entre lo sagrado y lo profano, es producto de la antigua violación de lo sagrado (hamartia) cometida por los gigantes y heredada por los hombres. Esta falta según la mitología griega es el asesinato y sacrificio del Hijo de Dios, Zegreo, la primera falta (Teologuema) cometida por los gigantes, espíritus terrestres, que habitaban la tierra, quienes por soberbia se rebelaron contra los dioses del Olimpo, al sacrificar al hijo de Zeus, Zegreo, y lo devoraron cuando asumió forma de toro. La violación de lo sagrado implica el surgimiento **de la venganza purificadora (mitema) la cual** pertenece a los dioses. Carl G Jung los describe como la rebelión satánica del individuo contra la unidad⁸⁶. La hamartia de Niobe es un ejemplo de una **reacción desproporcionada**, de los dioses para purificar la falta mediante el dolor ya que los dioses asesinan a doce de sus catorce hijos, los cuales eran inocentes frente a la falta cometida por su madre. Ende la falta la pagan los hijos. El resultado es trágico. De la unión de las dos acciones contrapuestas surge la síntesis, la purificación. Para la mentalidad mítica la purificación por la

⁴⁸ Carl G Jung. Los complejos y el inconsciente. El Hombre con el alma el descubierta Alianza Editorial Madrid España op cit p 52)

venganza desproporcionada, abría las puertas a la verdad trascendente sobre la condición humana. Niobe llora con un dolor tan descomunal la muerte de sus hijos que Zeus se apiadó de ella convirtiéndola en una estatua de piedra para que no sintiera más dolor, sin embargo de la roca surge una fuente, un manantial, para simbolizar que Niobe sigue llorando. Lo que propone una verdad trascendente a través de dos símbolos: la muerte de sus hijos, la estatua de piedra, que simboliza la petrificación de los sentimientos, como una cura al duelo y el dolor emocional; y la fuente, que representa el llanto eterno de una madre.

En este relato notamos que no existe el arrepentimiento, no hay perdón para la falta religiosa o hamartía; (teologemas) los hijos heredan o pagan la culpa de sus padres; los hijos que sobreviven no lo hacen por misericordia de los dioses porque querían poner un ejemplo moral. (mitema) Los dioses desean equiparar la cantidad de hijos entre la mujer y la diosa, para que no exista otro motivo de envidia. Ahora la diosa y la mujer tienen dos hijos cada una. Por lo que la mujer ya no puede vanagloriarse. Ha sido castigada por su soberbia. (mitema) Se le ha infringido un castigo seis veces mayor a la culpa. La verdad trascendente es trágica (mitema) y es una forma de reiterar que el hombre es imperfecto y socava su propia conciencia por no reconocer sus limitaciones debido a la culpa heredada desde el tiempo de los orígenes, lo cual ha derivado en la eterna confrontación entre lo humano y lo sagrado. Lo cual pone en evidencia que en el teologema del mito la condición humana debe estar sometida a la búsqueda, de la perfección por medio del dolor, el sacrificio, el castigo y la culpa.

6 El mitema de la hamartia.

La primera acción del relato mítico implica una tensión entre lo sagrado y lo profano puesto que se cometen o perpetran varias faltas contra el orden sagrado, lo que genera la tensión entre los hombres y los dioses. Este es un código porque establece un contrato

cultural para que los hombres que relacionan su conciencia con lo sagrado. La violación de este contrato **produce la falta**, la cual no se equipara al concepto de pecado, moderno, sino al concepto **griego de hamartia**, el pecado podía ser perdonado por la confesión, la hamartia, no. Por lo que la oposición entre lo sagrado y lo profano es radical, y este es un código cultural del mito desde la perspectiva religiosa, el cual motiva la acción de los dioses. El concepto de hamartia es un mitema relacionado con lo sagrado; proviene del metalenguaje aristotélico (Aristóteles, **Poética** ⁸⁷ además Walter Kaufman (**Tragedia y filosofía**, ⁸⁸ dice que el concepto describe las distintas faltas en el mundo sagrado: *es la culpa heredada de los hijos, violación de lo sagrado de los padres, la creencia que puede llevar a acciones equivocadas, la falta de conocimiento para tomar decisiones correctas, las mentiras intencionales o faltas con relación a la verdad. La hamartia es la falta sagrada, que motiva la intervención de los dioses o de fuerzas superiores en el relato para que se imponga la verdad sagrada que pone en evidencia la condición humana. Por eso sostenemos que el concepto de hamartia es lo opuesto al el concepto de verdad, la mentira, el error o la falencia, una equivocación sin mala intención son hamartias en la medida en que pertenecen al orden profano, la verdad, por el contrario pertenece al orden de lo sagrado o trascendente. Carl Gustav Jung sostiene que los mitos expresan un fragor afectivo. Podemos inferir entonces que el mito nace de la oposición entre lo consciente y lo inconsciente. De allí surge la oposición entre lo sagrado y lo profano, la oposición entre los dioses y los hombres, la oposición entre la vida y la muerte, entre la verdad y la mentira, entre lo femenino y lo masculino; entre lo moral y lo inmoral; entre el poder y el saber; entre el ser y el parecer, entre el deseo y la represión, entre el incesto y lo prohibición, entre los delitos y las penas; entre lo privado y lo público, entre la verdad*

⁸⁷ (Aristóteles, **Poética**. Ariel Barcelona España 1972 p 9-51

⁸⁸ Walter Kaufman (**Tragedia y filosofía**, Ariel Barcelona España 1985 p 87)

trascendente, entre la normalidad y las paradojas, etc. Significa que para la conciencia mitológica la realidad adquiriría sentido en función de oposiciones binarias

7 - El mitema de la verdad como valor sagrado.

En el pensamiento mítico hay diversos tipos de verdad. **La verdad revelada** de los dioses, que los hombres no aceptan, hasta que esta se impone por la fuerza del destino y por sus propias acciones; la **verdad como enigma**, que debe ser descifrada por la inteligencia del hombre, **la verdad como paradoja**, donde aparece el valor moral de **la verdad; la verdad de la persona**, que tiene que descubrir enfrentando sus complejos, **la verdad descubierta** por medio de testimonios y pruebas, confirmada por la presencia del testigo. La unidad de todas ellas lleva a la verdad sagrada. Esta es una verdad que destruye para que surja, la expiación y se manifieste la verdad de la condición humana. El tema de la verdad no surge de nuestra arbitrariedad, esta en los relatos y es un código de interpretación para comprender el relato mítico. Georg Picht en su obra **Kunst and Mythos** Citado por Ludgig Schajowicz en **el Mundo Trágico de los Griegos**, editorial de la Universidad de Puerto Rico 1990 p 5 ⁸⁹⁾ nos dice *que el regalo de los griegos a la humanidad fue la diferencia entre lo verdadero y lo falso*. Para el pensamiento mítico solo la verdad tiene importancia porque esta afecta la vida humana. Supera la conciencia de la realidad, permite normar las relaciones sociales, funda una moral, es una forma de conocerse uno mismo y es el vínculo con lo sagrado. **Por eso el objeto de la segunda parte del relato mítico es la búsqueda de la verdad y la consiguiente restitución de la falta sagrada, ya sea por medio de la intervención de los dioses, o por sus aliados; esto motiva la aparición de la verdad trascendente de carácter Psicológico y moral que pone en evidencia los límites de su condición humana.**

⁸⁹⁾ Georg Picht en **Kunst and Mythos** Citado por Ludgig Schajowicz en **el Mundo Trágico de los Griegos**, editorial de la Universidad de Puerto Rico 1990 p 5

Cuando Edipo pone fin a la existencia de la Esfinge, lo hace porque descifra su verdad. Como dice Jean Bergueret en **La Violencia fundamental, el inagotable Edipo**, Fondo de Cultura México 1990 (87) *Edipo pone fin a la existencia de un símbolo que nos remite en su mente a la Madre fálica y devoradora de su personalidad*. Entonces se trata de su significancia psicológica, expresado como valor psicológico de la verdad.. Por eso Sófocles enfrenta el personaje con la disyunción simbólica de matar a Yocasta, tal como lo hizo con la esfinge, develando su verdad, ella se ha casado con su hijo, el asesino de su padre, su esposo, que sus hijos son hermanos de su padre, y que ella ha tenido hijos de su propio hijo, entonces, se suicida. Este es el poder de la verdad de los dioses, que produce la purificación de las faltas con la muerte porque su tragedia, expone el poder destructor de la verdad como ejemplo moral.

8- El valor universal de la verdad moral .

El objetivo del mito es representar de forma intencional una verdad moral, sin embargo esta idea ha sido cuestionada por adscribirseles características universales. Sin embargo nosotros la aceptamos por la siguiente evidencia. En la mitología egipcia tenemos historias que expresan una rivalidad en la que Seth asesina dos veces a su sobrino Osiris, pero este resucita con ayuda de su esposa Isis. Que recoge los fragmentos de su cuerpo hasta que esta se completa en su realidad como persona. La verdad solo le faltó encontrar al pene, pero Osiris en compensación descubrió el efluvio moral del espíritu, por medio del cual salió preñada.

9 - Las paradojas de la verdad.

La paradoja expresa un valor de verdad por medio de una contradicción. Ejemplo. Demos un ejemplo. En el relato de Susana la casta de la Biblia, los jueces, venerables ancianos, elegidos por el pueblo para preservar la verdad, la justicia y la ley, motivados por la lujuria chantajean a la joven para que se acueste con ellos sino la acusan de

adulterio. Hay una contradicción, cuál es la verdad de la paradoja, que los que deben decir preservar y valorar la verdad, pueden mentir por intereses; los jueces al mentir quieren que lapiden a Susana, estas son sus intenciones, pero al descubrirse la verdad, los lapidados son ellos, hay otra contradicción, entre lo que buscan y lo que obtienen, ¿cuál es la verdad de la paradoja? Diremos que el mal que le deseas a otro te puede tocar a ti. Para la mentalidad religiosa las verdades eran expresadas por las paradojas, porque eran una forma de proponer la preponderancia de la verdad religiosa sobre las contradicciones de la vida, era una forma de usar las verdades como advertencia moral para los hombres y mujeres de su época. Por tanto la verdad paradójica implica la existencia de un código moral y este es un tema de interpretación, válido para estudiar al mito. Si aplicamos la tesis epistemológica de Husserl sobre el valor trascendental al mito en este caso una de las funciones culturales del mito es la de reprimir las pulsiones y los complejos por medio de la verdad y la culpa, la hubris o castigo divino, la paradoja es una de las funciones de la verdad moral.

La verdad pertenece al eje de lo sagrado, la mentira es profana, hay distintos tipos de verdad, la verdad del testigo y todas sin facetas de la verdad revelada de los dioses por medio del oráculo o los sueños. Cuando Edipo se saca los ojos es porque estos no le sirvieron para reconocer la verdad, que le había sido revelada desde el principio por el oráculo. Esto refuerza el arquetipo del ciego como sabio portador de la verdad revelada, esta verdad es más importante que la verdad descubierta por los hombres. Por eso es que el mito establece una relación importante con la verdad, no solo por la intención, sino con la verdad expresada como símbolo y arquetipo. *De esta manera el arquetipo de la trinidad* cristiana expresa una verdad de la cultura *es la síntesis simbólica de las tres etapas que recorre el ser humano para alcanzar el*

despliegue integral de la vida familiar Podemos deducir que el hombre por medio de las imágenes y símbolos míticos no ha hecho, más que desplegar sus virtualidades latentes “Lo divino equivale a lo universalmente humano”. Esto explica la paradoja de Pascal, sobre la verdad religiosa “La palabra de Dios es verdadera, aunque lo que diga la Biblia sea falso” Jung usa esta paradoja cuando dice que cuando una concepción es tan antigua y universalmente admitida es menester que sea cierta de una u otra forma en especial psicológicamente cierta (Raimond Hostie(1955) ⁹⁰

10 – Verdad y el Arquetipo.

La verdad como arquetipo se refiere a los contenidos psicológicos, simbólicos que se reiteran en los mitos, los cuales pertenecen a realidades extra textuales, que hay que deducir por comparaciones e inferencias basadas en las hipótesis interpretativas del Psicoanálisis o de la Psicología analítica Diremos que el arquetipo son verdades inconscientes de la condición humana que se manifiestan en el mito La Psicología analítica de Jung postula que en el inconsciente colectivo hay una serie de imágenes esenciales, a las que él denomina arquetipos. Los arquetipos según Jung son residuos de las experiencias recurrentes de la humanidad y constituyen unidades de conocimiento intuitivo que sólo existen en el inconsciente colectivo del individuo y que se manifiestan en mitos, leyendas, obras artísticas, y por supuesto, en los sueños y los complejos De tal manera es un factor psíquico que predomina sobre la intención o conducta consciente de las personas (Jung) ⁹¹ Pero para la mitología griega los arquetipos eran apolíneos, porque el ejemplo moral por medio del mito cortaba su flujo emotivo de la falta con la muerte. Por ejemplo, Narciso, que alude al narcisismo como complejo relativo al amor,

⁹⁰ Raimond Hostie(1955) Del mito a la religión en la Psicología analítica de Jung Amorrortu Editores Argentina 1968 p 28)

⁹¹ Carl Gustav Jung Psicología de la Transferencia, Planeta. Barcelona España p 80, 81 220 , 221)

muere por no poder poseer la imagen de sí mismo Tersites, lo asesinan por estar acomplejado por feo. por no amarse a sí mismo lo suficiente; la ninfa Eco muere por no querer a quien no la quiere Hay entonces un arquetipo del amor.

En Grecia en el templo de Artemisa hermana de Apolo se lanzaban los cuerpos de los ajusticiados y el nudo que había servido a los suicidas. (Wlater Otto 1961) ⁹² Nuestra hipótesis es que el arquetipo del mito reprime los complejos negativos y estimula los positivos Entre los arquetipos que tiene vigencia en el mito tenemos la oposición verdad/ mentira; sagrado / profano , el del tiempo circular, la dualidad amor/ muerte, los arquetipos de la moral y la envidia **y los arquetipos relativos a complejos.** Para encontrar el valor de un arquetipo mítico hay que estudiar toda una mitología como dice Jean Pouillon (1986) ⁹³ lo cual haremos como una correlación en los estudios de casos. Esto es así dice Pouillon porque es una estructura presente de forma subyacente, “ los mitos remiten a otros mitos y su estructura es inmanente a la mitología misma” (p 56) El arquetipo es una condensación de un número incalculable de reacciones a las experiencias recurrentes de la humanidad, de tal modo que pueden postularse como realidades psíquicas hipotéticas Lo cual hacemos para verificarlo en un estudio de caso.

11. Algunos arquetipos del mito relacionados con la verdad.

11.1- El tiempo mítico

Podemos postular como hipótesis que para el hombre antiguo existe un tiempo mítico en illo tempore, que se convoca por medio del ritual y hace que el tiempo pasado y futuro se encuentren, alineados de manera simultánea en un plano único de la conciencia, unidos por la verdad Por eso en la mentalidad mítica la temporalidad se

⁹² Wlater Otto **La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego** Eudeba Buenos Aires Argentina 1973 p 70

⁹³ Jean Pouillon (1986) op cit p 52)

repite porque el tiempo es una forma de conciencia y no una duración abstracta y vacía, su dinámica es la repetición ritual, que une la percepción lineal del tiempo, con una percepción cíclica de la vida y de la historia. “Cualquier acción humana dice Mircea Eliade adquiere eficacia en la medida en que se repite exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios un héroe o un antepasado”⁹⁴ La sucesión cíclica, mantiene el orden litúrgico, así se expresa el devenir del orden cósmico en el ciclo renovado del nacimiento y la muerte ” *la calidad la da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplo mítico* (⁹⁵) **Sólo es verdad lo que se reitera y se repite desde el tiempo de los comienzos.**

El Cristianismo implica una ruptura, del teologema religioso de la culpa arcaica, ya que Dios envía a su hijo, hecho hombre para que con su sacrificio limpie los pecados del mundo y logre la salvación eterna de los hombres. Diferente a Zeus que venga el sacrificio de su hijo Zagreo. De esta manera el cristianismo con el mito del Cordero de Dios puesto en el altar del sacrificio, el Gólgota, configura el elemento reiterativo del tiempo circular del mito porque es el eterno retorno al tiempo de los orígenes, porque el Gólgota fue donde murió Adán, lugar donde también muere y renace Jesucristo⁹⁶ El Gólgota es el lugar donde se redime el pecado original porque Dios, envió a su hijo a sacrificarse por la humanidad. Hay una vuelta al tiempo de los orígenes, pero ahora la vida signada por la muerte tiene una promesa de vida eterna Todo retorna al principio y se repite en el rito.

11.2- Los complejos.

Una de las funciones del mito es la purga moral, nos recuerda Leszek Kolakowski⁹⁷ no obstante los mitos clásicos también reprimen en la conciencia los complejos, los cuales

⁹⁴ Mircea Eliade El Mito del Eterno retorno EMECE Editores Buenos Aires Argentina 2001 p 34)

⁹⁵ (*Eliade Op Cit p 18*

⁹⁶ Mircea Eliade El mito del Eterno Retorno, p 35)

⁹⁷ (Leszek Kolakowski La Presencia del Mito Amorrortu editores Argentina 1972 p 12

estaban asociados a faltas morales, no a problemas mentales, las teorías indican que existen los complejos(Jung) pero la mitología tenía como función reprimirlos y esta es una de nuestras hipótesis, aunque los complejos en si fueron descubiertos por la Psicología analítica y el Psicoanálisis moderno y fueron caracterizadas **como perturbaciones de la psique que alteran la unidad de la conciencia**, en Grecia clásica el mito tenía la función moral de reprimirlos. Carl Gustav Jung dice que *Los complejos pueden ser sentimientos autónomos reprimidos, como el complejo de las venganzas o las conductas neuróticas, incluso pueden ser psiques parcelarias escindidas, más perturbadoras y escindidas como las llamadas posesiones diabólicas o las conductas esquizofrénicas*⁹⁸ “A los complejos hay que compararlos con tumores e infecciones malignas que brotan a la conciencia. La supervivencia en las psiquis de los complejos como fragmentos síquicos escindidos, **son una especie de sombra** que está en los linderos de la conciencia, un foco de perturbaciones psíquicas. Los complejos son parásitos devastadores de la conciencia ”⁹⁹ De manera que los mitos no son más que formas culturales construidas para mantener reprimido a las pulsiones, los instintos y los complejos; debido a esto Jean Starobinski (1974)¹⁰⁰ dice que que hoy día debe replantearse la relación entre el psicoanálisis y el conocimiento literario (p203) porque todos estos fenómenos están en la literatura. Nosotros diríamos que los complejos y otros “tumores” mentales son inherentes al hombre y forman parte de constitución psíquica y se expresan en la cultura. Por eso una de las funciones morales del mito es la represión moral de las pulsiones y complejos, negativos, personal y socialmente. ¿Cuáles son estos complejos?

⁹⁸ (Jung Los Complejos y el inconsciente, Alianza Editorial Madrid p 220 (Jung op cit. 225)

⁹⁹ Jung op cit p 228

¹⁰⁰ Jean Starobinski en su libro la Relación Crítica Psicoanálisis y literatura. Taurus Barcelona España 1974 p 203)

11.3- La envidia.

La envidia era hija de la noche fue siempre considerada como un vicio vergonzoso y hasta degradante, se le presentaba como una vieja horriblemente flaca con la mirada sombría y siniestra tenía serpientes en los cabellos y un reptil monstruoso le devora el pecho (D M Cubas 1892)¹⁰¹ Estos aspectos son un símbolo de los que la envidia significa. El hombre olvida su propia verdad, la verdad sagrada de su ser. Si el símbolo es una transferencia que forja un símbolo, un sentido psicológico que esta en lugar de un valor como sugiere Jung Entonces este símbolo qué significa Primero que la envidia te mata en vida, te consume, y te seca como a la vieja, te envenena el alma con el odio y el rencor de las serpientes de sus cabellos. Este es el reptil que te devora el corazón, como en la religión egipcia, y te seca el rostro porque devora tu imagen La envidia es un mal sagrado porque pierdes la perspectiva de ti mismo, no te ves como eres, solo queda de tí la imagen siniestra de la vieja, que destruyo los valores sagrados de tu persona al envidiar a otro porque no desarrollas tu potencial humano. Que la envidia haya sido un símbolo femenino como la esfinge, es significativo, además de que en la estructuración arquetípica, haya más envidiosas que envidiosos, indica que la alegoría provenía de la religión antigua, como la alegoría de la venganza encarnada en las Erinias

Por eso para los griegos la envidia era una falta sagrada cometida contra uno mismo, desde el punto de vista psicológico hay dos tipos de envidioso tenemos al envidioso sádico que se ataca a si mismo y al envidioso agresivo que intenta destruir al envidiado, por eso tenemos la mirada de odio y los cabellos de serpiente que atacan a quien se envidie. Por eso la descripción griega de la envidia es un símbolo, que no ha perdido su

¹⁰¹ (D M Cubas Mitología Popular Madrid España Editorial Progreso 1892 p 114)

capacidad de representar la verdad del fenómeno psicológico que hoy llamamos complejo. María Zambrano (El Hombre y lo divino Op cit p 227) ¹⁰² dice que la *envidia era un mal sagrado como la lepra y la epilepsia) la avidez de lo otro desvía al hombre de su primer deber sagrado, el cuidado de sí mismo*

11.4 - La venganza

En casi todos los mitos nos describen el poder destructor de la venganza como una forma de justicia desproporcionada de los dioses, que surge cuando se ha descubierto la verdad. Por eso los griegos decían que la justicia abarca todas las virtudes (Dodds 1951¹⁰³) La justicia de los dioses era dionisiaca porque pretendía un fin moral, perfeccionador del hombre y siempre proponía una transformación de la persona

En la mitología la venganza de los dioses era la Némesis; Nemesis era hija del océano y de la noche tenía la misión de castigar a los malos y a los usurpadores de la gloria y la fama de los dioses. (Cubas 1896)¹⁰⁴ Existían dioses encargados de perseguir al culpable que encarnaban la mala conciencia de la culpa, Las erinias. No obstante es importante destacar que cuando la venganza lo usan los hombres la venganza se presenta como una forma de la locura asesina, conocida como el ate, la locura asesina que lleva a la venganza de Orestes, matar a su madre y a Medea , asesinar a sus hijos, etc. Según R Dodds ¹⁰⁵) (Cubas 1896) ¹⁰⁶La ate surge cuando los demonios han quitado de su mente el buen juicio al hombre o a la mujer. Esta forma de locura no ha dejado de tener sentido para los hombres modernos que padecen un ate griego, una compulsión conocida como el síndrome de Schadenfreude El placer de la venganza. Un estudio de los científicos ingleses certifica es que el placer de la venganza no ha

¹⁰² María Zambrano (El Hombre y lo divino Breviarios del Fondo De Cultura Económica Op cit p 227)

¹⁰³ E R Dodds Los Griegos y los irracionales Alianza Editorial Madrid España 1985 p 47

¹⁰⁴ (Cubas 1896 op cit p 114

¹⁰⁵ R Dodds op cit p 59)

¹⁰⁶ Cubas 1896 op cit p 114)

desaparecido en nuestro inconsciente ya que imaginarla o realizarla nos produce placer, satisfacción, compensaciones emocionales, proyecciones del deseo. Según un cable de AP un estudio de científicos británicos realizada por psicólogos del University College de Londres y publicada en la revista Nature, los hombres han desarrollado más que las mujeres el llamado "Síndrome de Schadenfreude", o placer por la venganza Tania Singer, quien dirigió la investigación dice que estos resultados sugieren que a través de la historia el hombre tuvo un rol predominante en mantener la justicia en la sociedad humana y aprobar el castigo dentro de los grupos sociales, mientras que el rol histórico de las mujeres fue de perdonar webmaster@eltiempo.com.ve¹⁰⁷

Nadie debe tomarse la ley por su propia mano Pero son tantos siglos que el hombre ha ejercido la venganza como una forma de defensa y de protección de tal forma que el deseo de venganza no ha desaparecido de nuestra conciencia. Sentir placer por realizar venganzas es un síndrome natural que muchas veces rompe las barreras de la represión cultural De manera que los mitos y sus arquetipos son formas culturales utilizadas para la represión de los instintos las pulsiones y los complejos. Nada hay más universal que los complejos que perturban la personalidad y generan los problemas de la cultura Por eso los griegos tuvieron el cuidado de condenarlos y reprimirlos por medio de la función moral del mito

¹⁰⁷ webmaster@eltiempo.com.ve

11.5 El complejo de Edipo

En el psicoanálisis, el complejo de Edipo se refiere a los sentimientos derivados de la vinculación erótica del niño con el padre del sexo opuesto. El término 'complejo de Edipo' fue acuñado por Sigmund Freud. Con esto quería expresar la existencia de una doble corriente de sentimientos contradictorios prototípica de la sociedad patriarcal, que se expresa entre los padres y los hijos y llegan a relacionar el amor con la violencia, los celos, el odio y el rencor; para Freud, el complejo de Edipo era una etapa fundamental en el desarrollo psicosexual del niño de acuerdo al modelo actual de familia que se alcanza entre y estableció que ocurría entre los 2 y los 5 años, cuando los niños experimentan intensos sentimientos de amor, odio, miedo y celos, que desaparecen una vez que el niño se ha identificado con el padre y ha aprendido a reprimir sus instintos sexuales. El niño que queda 'fijado' en esta etapa (la etapa fálica) del desarrollo libidinal, o en cualquiera de las otras etapas señaladas por Freud (oral, anal o latente), puede experimentar problemas en su vida adulta debido a la falta de gratificación o a la sobregratificación de sus necesidades. Malinovsky fue el primero en precisar más la tesis de Freud en cuanto que describe esta simbología en el contexto de la sociedad primitiva con otras características (El mito en la Psicología primitiva o p cit p 268). Malinovsky dice¹⁰⁸ que en la sociedad matrilineal se da entre los 5 y los 6 años y sus efectos psíquicos son diferentes y sigue un derrotero natural y se agota por sí mismo. Por tanto el efecto simbólico del complejo de Edipo es diferente de acuerdo a la sociedad y la historia. En las sociedades primitivas el complejo de Edipo no era precursor de la neurosis o la histeria. Por eso cada sociedad tiene su complejo nuclear por lo que es necesario

¹⁰⁸ V Malinovsky El mito en la Psicología primitiva op cit p 268

estudiar por separado cada tipo de cultura a objeto de establecer su particular complejo correspondiente. (Malinovsky Psicología primitiva op cit p 267) Entonces los mitos en la literatura pueden darnos un indicio de cuál es el complejo nuclear de la sociedad moderna Otra razón por la que hay que incorporar la Psicología a la literatura como dice Starobinsky, pero un análisis relativo al mito y la literatura debe ir más allá de ser comisarios psicológicos porque nuestro objetivo es el mensaje y no la cura psicoanalítica.

El complejo de Edipo produce una serie de tipificaciones de la conducta ligadas a las obsesiones amorosas que se manifiestan como expresión de verdades interiores de la persona. De hecho, Freud indicó que el complejo de Edipo, como resumen de las tendencias libidinales socialmente inaceptables de la primera infancia, constituye el complejo nuclear de las neurosis, y que la tarea terapéutica del psicoanálisis consiste en elaborar la fijación edípica —el amor a la madre y el odio al padre—, de manera que el sujeto pueda encontrar sustitutos socialmente aceptables de su madre y así reconciliarse con su padre. Freud consideraba que esta misma estructura de relaciones, pero invertida (el amor al padre y el odio a la madre), constituía el complejo de Edipo femenino, denominado por el psicoanalista suizo Carl G. Jung ‘complejo de Electra’. El gran tributo de la mitología fue representar por medio de relatos literarios estos problemas de la mente llevados al extremo simbólico del asesinato del padre y el casamiento con la madre, cuyo epitome moral expresado en el mito es la prohibición del incesto. Significa entonces que los mitos contienen verdades humanas porque plantean problemas psicológicos generados en el seno de la familia.

11.6 - El Complejo de Electra

Complejo de Electra, en psicoanálisis, nombre con el que se denomina el deseo sexual que siente la hija hacia el padre, acompañado por un sentimiento de rivalidad hacia la madre y un concomitante deseo inconsciente de su muerte. El término complejo de Electra fue acuñado por el psicólogo suizo Carl G. Jung como réplica del complejo de Edipo postulado por Sigmund Freud, fundador y principal teórico del psicoanálisis. Para Freud, el complejo de Edipo invertido —el amor al padre y el odio a la madre— constituía el complejo de Edipo femenino (complejo de Electra). Por lo que en el análisis pragmático integramos estas dos teorías para indentificar si esta función simbólica se expresa en los textos literarios

11.7 - El complejo de Casandra

La investigación psicológica moderna usa el complejo de Casandra para tipificar a personas caracterizadas por la falta de objetividad, la falta de credibilidad; la explosión sentimental, la poca capacidad de concentración intelectual, conducta infantil con respecto a las relaciones amorosas, etc , El personaje trágico Casandra que tenía el don de decir la verdad, pero nadie le creía; a diferencia de Prometeo que tenía el don de decir la verdad, pero su verdad se convertía en un vaticinio vengativo, Casandra también era lo contrario a Proteo a quien debían amarrar para que dijera la verdad , era diferente a Hermes, dios ladrón y mentiroso condenado a decir sólo la verdad, como forma de castigo para recalcar que la verdad era un don divino. Ella decía la verdad y no le creían

11.8 - El complejo de Tersites o el de la fealdad.

El “Complejo de Tersites” esta relacionado al mito del hijo de Agrio, Tersites, quien según se cuenta era el griego más feo y el hablador más imprudente de Troya siendo

asesinado por tal concepto por Aquiles En 1962 el sicólogo Slutte utilizó la terminología “Complejo de Tersites” para denominar a aquellas personas que padecían de un leve defecto físico, pero que al contextualizarse en la búsqueda de la perfección estética impuesta por la sociedad, vivían su defecto de una manera traumática
Obtenido de "http://es.wikipedia.org/wiki/Complejo_de_Tersites"¹⁰⁹

11.9– El narcisismo. Amor desmedido por uno mismo que incapacita para vivir la relación con otros. Todos son variantes del arquetipo del amor donde no solo se representan condenan los complejos sino que se ponderan las buenas conductas

11.10 – Conductas esquizoides

En la mitología griega están la historia de la pareja de gemelos rivales Castor y Polux e Idas y Linceo, en la cultura hebrea tenemos la historia de Caín y Abel en una versión del Talmud Caín le dice a Abel que se repartan el mundo “tú te quedarás con el ganado y yo con la tierra” esta disputa los llevó al enfrentamiento, pero Abel venció a Caín, pero este le imploro perdón y cuando se descuidó Caín lo asesinó con una quijada de burro, otra versión del mito, similar a la anterior la encontramos en el Corán la disputa de los hermanos gemelos Esaú y Jacob, quienes en el seno de su madre se habían repartido el mundo, a uno el mundo de la carne y al otro el mundo del espíritu (Levi Strauss 1949)¹¹⁰ nos refiere que los Tupinambas tienen relatos míticos sobre una mujer que da a luz gemelos con características antitéticas; uno es valiente y el otro cobarde; uno es burlón, el otro serio; uno bueno y el otro malo, el malo asesina al bueno, etc, otros relatos indígenas se refieren a los gemelos que se reparten el mundo antes de nacer por eso luchan en el vientre de la madre y el vencedor nace con los pies

¹⁰⁹ "http://es.wikipedia.org/wiki/Complejo_de_Tersites

¹¹⁰ Claude Levi Straus, Las estructuras elementales del prentesco Barcelona Paidós 1981

por delante Pero esta gemelidad destruye a la madre y da origen al mal en sistemas religiosos diferentes En el Popul Vuh estan los llamados hermanos gemelos Jun Batz y Jun Chowen ¹¹¹ Una versión moderna de esta gemalidad maligna es el doctor Jeckyll y el Doctor Hyde. Lo esquizoide surge cuando esa gemelidad es en la misma conciencia

Según la tesis de Levi-Strauss, otros mitos contienen relatos que varían la rivalidad entre hermano mayor y menor más allá de la idea de la gemelidad del mal , tenemos a los primos que nacieron en iguales condiciones y uno es bueno y el otro, malo, en realidad no son hermanos, pero se parecen porque su parentesco es cercano, otros mitos cuentan la historia de gemelos divergentes, se manifiestan en la conciencia de una persona por medio de dos personalidades en una sola mente , una es buena y otra mala Lo importante de este inventario mitológico es que prueban que existen arquetipos míticos cuyo valor no solo es moral sino que condenan todo resbalón esquizoide como un factor arquetípico de nuestra conciencia

Esta distinción de la dualidad del mito implica considerar una de sus características fundamentales, la lucha de contrarios y la oposición entre lo sagrado y lo profano Por eso es pertinente la distinción que hace Frederick Nietzsche. (1870) ¹¹² distinción entre lo **dionisiaco** y lo **apolíneo**; lo dionisiaco es para referirse a la intención del discurso mítico como centro simbólico de fuerzas vitales y lo apolíneo como su contrario, cargado con un simbolismo de muerte, esto debido a que Apolo y Artemis, hijos de Zeus, aparecen en la mitología clásica encarnando fuerzas de castigo y muerte, son la parte apolínea de la mitología Apolo es el encargado de purificar al culpable como anatema de la conciencia (Walter Otto) ¹¹³ Un aspecto de la purificación apolínea era que se cernía sobre los inocentes, sobre los hijos para purificar la falta de los padres.

¹¹¹ Robert M Carmack Nuevas perspectivas sobre el Popul Vuh Editorial Piedra Santa 1983 p 281

¹¹² (1870) F Nietzsche **El Origen de la tragedia**. Espasa Calpe Madrid España 1964 p 23 28

¹¹³ Walter Otto op cit 56

En la literatura Esquilo invierte la ley del mito porque en la Orestíada Apolo es quien pide la purga ritual contra Clitemnestra) Apolo revela la verdad oculta (Walter Otto p 58) ¹¹⁴ conduce al conocimiento por medio de profetas Es el dios tutelar del castigo, en la Odisea el día dedicado a Apolo Ulises mata a los pretendientes. Apolo pide humildad y espíritu contemplativo Inmortal y sin edad apolo representaba el saber como poder.

Artemisa, su hermana también pertenece al ciclo apolíneo porque preside el castigo de las faltas cometidas por las mujeres, pero también se le ofrendaba la vida de los criminales ajusticiados Es la castidad neurótica; virgen, doncella expresa el odio irreconciliable contra el amor El la cazadora, la que hierde de lejos; la del esplendor fogoso, la leona entre las mujeres porque Zeus le permitió matar a cualquiera que ella deseara; la iniciadora de caminos, en sus templos se lanzaban los cuerpos de los ajusticiados, se identifica con el arrayán; Solo aparece cuando las mujeres están atormentadas por dolores de parto para decidir si viven o mueren.

Como vemos en el marco teórico para el estudio del mito está relacionado con conceptos como el arquetipo, los complejos de la interioridad del yo, la identidad, el inconsciente personal y colectivo, porque los mitos cumplen no solo una función imaginaria tal como lo señala Jacques Lacan “ la literatura está constituida en los diferentes espejos de un sujeto que captan a este en sus configuraciones psicoanalíticas del deseo, del inconsciente , de las pulsiones, de la represión y por supuesto del Edipo” (Argenot 1998) ¹¹⁵, sino que el discurso mítico incluye los complejos como flujos de conciencia negativos, los cuales también son descritos como parte de la creación literaria Se considera, además como dice Jung, que hay casos extremos de los complejos como la doble o múltiple personalidad y síntomas de posesión, la ausencia

¹¹⁴ Walter Otto p 58)

¹¹⁵ Argenot y otros Teoría Literaria Op cit p 279

de valores morales que escinden la personalidad debido a que los complejos son residuos de una personalidad fragmentaria e inconsciente, los cuales ponen en riesgo a toda la estructura psicológica de la persona. Pero para la semiótica un análisis no puede reducir la obra literaria sus caracteres psíquicos, ellos no tiene razón de ser sino con el conjunto de significaciones producidos por la obra. Por eso un estudio semiótico que busca el sentido intencional, fundado en una semántica y una pragmática debe considerar estos valores, descritos con antelación por la mitología. Por eso nos hemos propuesto postular una teoría de los códigos del mito como valor interpretante del discurso literario. Por lo que nuestro análisis subrayará lo contenidos asociales al mito.

Por eso de acuerdo a los códigos sistematizados el mito fue una forma de lenguaje simbólico por medio de la cual se transfirió y se sintetizó por medio de contradicciones entre la razón y la emoción, entre lo consciente y lo inconsciente toda la experiencia humana dotandola a un fundamento religioso, fue una forma de abrirse a la conciencia de lo real, las estructuras profundas de la psique humana por medio de los mitos, arquetipos y complejos proveniente de una religión de la virtud que crea un surco de violencia sagrada entre el hombre y la divinidad para perfeccionarlo por medio de esa comparación trágica, que religa la vida sujeta a la moral y a la verdad

Capítulo 2

Análisis semiótico de relatos míticos.

Estudio de casos.

Caso 1

Belerefonte o el problema de la verdad en el mito del héroe.

El mito de Belerefonte

La esposa del rey, Estenabea se enamoró de Belerofonte, que era el joven príncipe Corinto y como él no le hizo caso, despechada lo acusó ante su esposo de tratar de violarla, pero el Rey por temor a cometer hamartia, una falta religiosa al violar la ley sagrada de la venganza, que era potestad de las Furias, diosas de la venganza en Grecia, lo envió ante su suegro, Yóbates con un sobre cerrado donde decía “te ruego que elimines de este mundo al portador, que ha tratado de violar a mi esposa, tu hija ” Yóbates por temor acometer una falta sagrada contra las diosas de la venganza trató de asesinarlo de forma indirecta (La secuencia inicial tiene dos mentiras, la de la mujer y la equivocación de los reyes y su hipocresía con respecto a la ley religiosa)

Le pidió que matara a la Quimera, un monstruo femenino con cabeza de león cuerpo de cabra y cabeza de serpiente El príncipe de Corinto recurre al saber religioso y va donde un adivino que en la mitología es portador del saber religioso, este es su primer aliado del héroe y la dice que duerma en el templo de Atenea; siguiendo el consejo del adivino, Belerofonte pasó una noche en el templo de la diosa Mientras dormía, se le apareció en un sueño con una brida de oro y le dijo que ésta le permitiría capturar a Pegaso., que lo ayudaría a cumplir su tarea Cuando despertó, encontró la brida de oro junto a él, y con ella pudo capturar y amansar fácilmente al caballo alado A partir de ese momento, Pegaso se convirtió en una gran ayuda para el héroe y lo acompañó en sus aventuras. Pegaso era en la mitología griega, un caballo alado, hijo de Poseidón, dios del mar, y de la Gorgona Medusa. Pegaso nació del cuello de Medusa después de ser vencida y muerta

por el héroe Perseo Poco después de su nacimiento, el mágico corcel golpeó con una coxa el suelo del monte Helicón y en el acto comenzó a fluir un manantial, después consagrado a las Musas y que, según se cree, es la fuente de la inspiración poética Todos intentaron en vano capturar y amansar al caballo, pero nadie contaba con la brida de oro De esta forma contra todo pronóstico Belerofonte derrota a la Quimera, volando montado en Pagaso, la atraviesa con flechas y le inserta entre sus mandíbulas un pedazo de plomo ardiente de su lanza, cuando esta se derrite la daña sus órganos internos. Después Yóbates le encarga otras tareas, hartas peligrosas, para lograr su objetivo criminal, pero éste derrota a las amazonas, en la mitología griega, eran una raza de mujeres guerreras que excluían a los hombres de su sociedad Las amazonas tenían ocasionalmente relaciones sexuales con hombres de los estados vecinos, y mataban o enviaban a vivir con sus padres a los hijos varones que parían Las niñas eran entrenadas como arqueros para la guerra, y la costumbre de quemarse el seno derecho fue practicada para facilitar la tensión del arco — de ahí el nombre de amazonas, derivado de la palabra griega que significa sin pecho. En su secuencia de aventuras también derrota a los terribles piratas

Yóbates al enterarse de los triunfos de Belerofonte, que ahora es considerado un héroe, mandó a los guardias a que lo emboscaran y lo mataran con flechas. El héroe se enteró por un aliado y le pidió a Poseidón que inundara el reino a la medida en que él avanzaba Las mujeres Jantias corrieron hacia él y se levantaron las faldas para mostrarle sus partes pudendas y ofrecerse, para detenerlo Pero el pudor de Belerofonte pudo más, se detuvo y con él la inundación Finalmente se descubre la mentira de Estebanea y el rey Yobates le ofrece a su otra hija como esposa Finalmente Belerofonte decide volar al Olimpo montado en pegaso y Zeus viendo que no era un dios le envía un tábano para que pique su montura. El Caballo se encabrita y Belerofonte cae sobre un árbol de espino por lo que quedó ciego, cojo, condenado a vagar solitario y maldito hasta que murió. Robert

Análisis semiótico del mito de Belerfonte.

El resumen sintáctico y sus relaciones semánticas

El primer paso para la interpretación del mito es proponer un resumen. El resumen es un Continuum de posibilidades generadas por del texto, el cual es de naturaleza posicional porque es postulada por el analista, en la medida en que le sirve para la descripción e interpretación del mito, (Eco Tratado, 1981) El cual debe estar basado en los valores que están en el código religioso arcaico. Cuáles son estos valores hagamos una lista provisional susceptible de ser ampliada: el poder de los dioses priva sobre los hombres, las distintas formas de la falta sagrada o hamartia, el castigo del violador, el tiempo cíclico, que marca el eterno retorno al tiempo primordial ratificado por el rito, el poder destructor de la verdad, la dualidad contrapuesta de lo sagrado y lo profano, el error producido por el albedrío del hombre y la destrucción que recae sobre el que viola el mundo sagrado, el relato doble, la acción desde la perspectiva de los hombres y la acción desde la perspectiva de los dioses, allí aparecen todas estas formas de la falta; que forman un cadena que llevan a la hamartia; los dioses no reaccionan contra la mentira de la mujer, lo hacen para defender la verdad y la ley de la venganza religiosa, frente a la equivocación de los reyes, para lograr así la restitución de la verdad como valor del mundo sagrado, puestos en duda por la hipocresía de los reyes, como resultado de un engaño Los dioses quieren restituir el mundo sagrado por medio de la verdad y el derecho de venganza Cada secuencia tiene sus verdades. Estos elementos sintácticos y semánticos nos permiten postular un resumen organizado del mito,

Resumen sintáctico semántico.

El relato del héroe se inicia con el engaño de la mujer y la complicidad de los reyes, (hamartia por mentira) **los dos Reyes** se creen ofendidos en su dignidad, uno como padre y el otro como esposo, (Hamartia por equivocación al no confirmar la verdad) Ellos se han dejado engañar por la mentira de la mujer, su otra falta es que asumen una conducta hipócrita, (Hamartia en su proceder frente a la ley de la venganza que le compete a los dioses y la verdad religiosa) primero porque no confirman la acusación, como hemos dicho y segundo porque proclaman que no quieren violar el interdicto religioso de “no matarás”, pero tratan de hacerlo de forma indirecta Un rey se lo envía otro para que lo mate, pero este tampoco quiere violar el interdicto y la asignan trabajos peligrosos para que muera en su empeño Es una forma indirecta de asesinato. De esta manera surge la falta que constituye una doble violación del interdicto porque los dos reyes pretenden cobrar venganza, uno quiere que el otro lo mate por violar su dignidad de esposo, y el otro que muera en trabajos peligrosos, para vengar su dignidad de padre; lo que encarna una presunta violación por partida doble de lo sagrado, primero porque la venganza pertenece a los Dioses y segundo porque el héroe **es inocente, de acuerdo a la verdad, no descubierta, estas dos condiciones** concitan la intervención de los Dioses para que no se cometa la hamartia, la falta que constituye una violación de lo sagrado Si sometemos este proceder a un contraste con el código moral de los egipcios veremos que tienen un valor civilizador, moral, corta el flujo del deseo, establece los códigos de conducta con relación a los otros

Tenemos entonces la doble falta en el relato inicial: la mentira y la violación de los interdictos por medio de la conducta hipócrita de los reyes Desde el punto de vista de la sintaxis del relato el sujeto de esta primera parte es la mujer, su mentira que motiva la acción de su esposo y de su padre, lo que produce una nueva falta, la hipocresía de los

reyes; el objeto es asesinar al héroe. Aunque no lo reconozcan. Ellos son los aliados de la mujer. Frente a esta cadena de faltas que conforman la primera acción del relato; se inicia entonces una reacción. La **segunda secuencia** del relato. La acción está centrada en el héroe. La característica del héroe es su inocencia. El objeto de la acción es realizar tres veces las tareas peligrosas con la virtualidad de su posible muerte.

Esta es otra característica: vive en el riesgo. En el modelo actancial surge la figura del aliado: la presencia de dos **aliados, que representa** la doble verdad en el saber religioso, la primera se manifiesta por medio del adivino y la segunda, por medio del sueño. Dos formas de saber religioso. El adivino lo envía al templo y de allí la diosa actúa como aliada y por medio del sueño, le procura las bridas que permiten capturar a Pegaso, el cual le servirá de artilugio para sobrevivir a los trabajos virtualmente criminales que la asignan. (El objeto mágico, el caballo, simboliza el poder de los dioses). Se contraponen así dos valores de la verdad, uno está relacionado con las mentiras de los hombres, en este caso la mentira de la mujer y la hipocresía de los reyes. De esta forma su oponente es el héroe Belerofonte porque tiene los atributos de un héroe: es inocente, está protegido por el poder de los dioses; de esta manera, lucha y derrota a las Quimeras, a las Amazonas y a los piratas. **La tercera secuencia** se inicia cuando fracasa la expectativa de los dos reyes de asesinarlo de manera indirecta, entonces abandonan la hipocresía y traman un segundo intento de asesinato más directo: envían a los arqueros.

El sujeto de esta secuencia son los reyes, el objeto: asesinar al héroe. El primer intento es por medio de los trabajos peligrosos y el segundo intento de asesinato es por medio de los arqueros, lo cual fue revelado por un aliado del héroe, (verdad revelada por lo que este implora una segunda intervención de los dioses). Tenemos otra vez la doble presencia de los aliados. Se inicia una segunda acción de los dioses. Ahora Poseidón inunda la

tierra a medida que el héroe avanza. Esta es la segunda victoria contra los dos reyes. Todos en el reino entran en pánico y ahora para detener la inundación se le ofrecen todas las mujeres, las que les muestran sus partes pudendas para seducirlo. Aquí se presenta otro **tipo de verdad religiosa: la paradoja**, el héroe que se negó a tener a una mujer casada, ahora las puede tener a todas las mujeres del reino, lo cual es un castigo a la hipocresía de los reyes, los cuales no son inocentes porque no hicieron nada por comprobar las acusaciones, (hamartia sobre la verdad) y actuaron con doblez frente al interdicto religioso. (hamartia frente a lo sagrado) Belerofonte confirma dos veces su condición de héroe inocente, la primera vez cuando no acepta el adulterio y en la segunda se detiene por pudor frente a las partes pudendas de todas las mujeres del reino. Derrotados los intentos de los dos reyes por segunda vez, se conoce la verdad de lo sucedido y le ofrecen a su otra hija para restituir la falta, como señal de la nueva alianza (solución del problema). Aquí hay otra paradoja de la mentalidad religiosa la dualidad de las hermanas expresada en el mito una mujer mala crea todos los problemas; la buena los resuelve.

Ahora se inicia la secuencia final del relato (La caída del héroe) Sujeto Belerofonte, el objeto ir al cielo, (falta religiosa) aliado Pegaso, oponente los dioses. Reacción de los dioses eliminar el aliado y la consiguiente destrucción de infractor. Imbuido en su victoria Belerofonte comete un error, (la hamartia es la soberbia) se imagina que puede ir al Olimpo, siendo un mortal. Lo que sucede es que al tener a los dioses como sus aliados él los creyó sus iguales. Perdió de perspectiva de su verdad personal. Este es su hamartía, la equivocación con relación a su condición humana, su falta religiosa es la soberbia. Al verlo ascender montado en Pegaso Zeus le envía un tábano que pica al caballo y el héroe cae del cielo y queda ciego y renco; aquí aparece otra paradoja, como verdad religiosa, todos los hombres en el relato son culpables de

algo, pero Belerofonte es inocente ante los hombres, sin embargo, es culpable ante los dioses por soberbia; surge la culpa y la desgracia del héroe como balance final del mito. El héroe poderoso, que sobrevivió a las mentiras de una mujer, doblegó a los reyes y recibió ayuda de los dioses, ahora es un hombre insignificante. El mito del héroe en realidad es el mito del héroe derrotado.

Análisis pragmático.

El relato mítico tiene como intención decirnos que los héroes, aunque tengan el favor de los dioses pertenecen al eje de lo profano, son culpables por ser hombres, por cargar con la falta original de los titanes, es un ser inocente que carga con una culpa sagrada, pero en el relato mítico hay algo más: además de la falta heredada, el héroe comete una falta contra los dioses, la cual pesa más que todas las faltas de los hombres cometidas contra ellos, para aponerse a esas faltas, los dioses recurren primero a la verdad revelada a través de los sueños o profecías; después a la verdad descubierta por indicios, confesiones de testigos o los hechos en sí; finalmente tenemos la verdad paradójica o verdad trascendente. El mito tiene entonces todas las facetas de la verdad como parte de lo sagrado. Es el resultado de las acciones de los personajes descritas por el modo actancial y los valores de verdad que propone cada secuencia.

Oposiciones binarias de carácter semántico

El segundo paso analiza los contenidos de los textos y su relación con los códigos que sustentan el mensaje por medio de las oposiciones binarias, en el caso del mito oposiciones entre lo sagrado y lo profano que son las formas en que un texto distribuye el sentido en un texto (Eco) ¹¹⁶

¹¹⁶ Eco Tratado de Semiótica General p 102-103)

Hasta este momento lo que hacemos es describir **la forma específica con la que se manifiesta** el carácter doble del relato y los valores semánticos que propone, lo cual nos permite ampliar la definición de Platón, con una propiedad nueva **y es que el mito se trata de un relato doble, donde las acciones y los personajes se van articulando para representar los valores religiosos relacionados con la verdad.** Hay una oposición motivadas por una falta entre la acción de los hombres y reacción de los dioses Entre la verdad religiosa y la mentira de los hombres. Esta es la segunda característica que le agregamos a la definición original citada por el Diccionario de Retórica En el relato mítico la mentira desencadena una acción de asesinato porque los reyes se creyeron ofendidos, en su dignidad porque no sabían que la mujer miente, pero eran proclives a creerle Hay dos faltas, la mentira y la no confirmación que genera el engaño. Como ellos se equivocan por lo que pretender violar el interdicto religioso; intervienen los dioses con varios tipos de verdad la verdad religiosa revelada por el adivino y el sueño; la verdad descubierta del segundo intento de asesinato, que pone en evidencia la hipocresía de los reyes, a pesar de su carácter solapado ante los ojos de los dioses son culpables porque no son sinceros. A su vez hay dos tipos de mentiras la mentira con que crea la presunción de delito y la mentira con relación a las verdaderas intenciones de los reyes, frente a ella aparece la verdad revelada con la inundación. la presencia de los dioses al lado del héroe, la verdad por confesión, y dos verdades religiosas más la verdad como paradoja y la verdad moral, que el el resultado de la acción civilizadora del mito. La oposición binaria entre los dioses y los hombres nos dice que la mentira de una mujer puede destruir un reino y la dignidad de otras mujeres, que los hombres no deben ser soberbios y creerse iguales a los dioses, porque perderán sus atributos humanos

Furio Jessi, en su obra **mito y literatura** ¹¹⁷ nos recuerda que el mito era una proclamación de verdades eternas por medio de narraciones, donde lo eternamente humano está sujeto a transformaciones, lo que implica la búsqueda de verdades colectivas. Digamos que este es un código válido para interpretar los mitos, lo que nos permite caracterizar la intención del mito, la cual es proclamar verdades. Qué verdades hay en el mito de Belerofonte. Podemos enumerar las siguientes: Que la falsa acusación de violación es un delito de simulación de hecho punible, común entre las mujeres, no solo en Grecia, sino hoy día. Esto lo podemos corroborar con lo que nos dice Louise Kaplan en su libro **Las perversiones Femeninas (Paidós 1994)** ¹¹⁸ *La acusación falsa de acoso sexual y violación es una forma de perjurio y trasgresión delictiva que las mujeres, en particular las solteras, son proclives a cometer. Esto se debe a una compensación psicológica producida por el conflicto moral entre una experiencia que ella psicológicamente teme y aborrece, pero que inconscientemente desea.* Esta es exactamente la verdad que postula el mito griego. La diferencia está en cómo se hace. Kaplan lo explica racionalmente, el relato mítico lo condena por medio de los símbolos del relato.

Diremos entonces que el análisis pragmático trata del balance interpretativo del mito que hace el lector en virtud de los códigos descritos en el nivel sintáctico - semántico. El relato doble y las oposiciones binarias nos permiten interpretar los valores de verdad del mito frente a las falsas acusaciones de las mujeres mentirosas y podemos plantearlos de la siguiente manera: La mentira de la mujer es la trasgresión inicial que desencadena el conflicto dramático del mito entre los hombres y los dioses. **La segunda es la equivocación debido a la mentira inicial incita a la venganza. La verdad del mito nos dice que no hay nada más peligroso que una mujer desechada.**

¹¹⁷ Furio Jessi, op cit **mito y literatura** p 51

¹¹⁸ Louise Kaplan **Las perversiones Femeninas (Paidós Buenos Aires Argentina 1994)** p 86

Que el temor a la venganza de los dioses no limita la acción de los hombres Que el poder político tiene mayor capacidad de maniobra que las virtudes individuales Que los hombres son culpables porque son imperfectos, están dominados por la mentira, la pasión, la parcialidad, los intereses, la ideología que los lleva a tomar decisiones equivocadas, por lo que están en el eje de lo profano

Con relación a los dioses surge la falta más grave la soberbia creerse dioses; Prometeo estaba haciendo hombres y robó el fuego para darle vida; el mito siempre nos dice que la verdad impone su poder sobre la mentira. Que la virtud es recompensada. Que el héroe a pesar de que tiene el apoyo de los dioses debe tener una conducta moral intachable. Que no debe creerse un dios siendo un hombre, un ser imperfecto Que toda falta se paga, en particular la soberbia porque todo lo que sube baja, quien fue poderoso hoy, mañana será digno de lástima. Sin duda estas son verdades irrefutables que son expresadas de forma indirecta por el relato mítico y que las oposiciones binarias nos permite interpretarlas, deducirlas inferirlas; por eso una hipótesis pragmática válida para la interpretación del relato mítico es que el mito contiene verdades sobre la condición humana, que se repiten como un arquetipo cultural pues para los griegos la verdad es el fundamento de la cultura, no debemos olvidar que y es precisamente alrededor de la verdad que se centra la intención del mensaje que encontramos del mito La verdad es un valor sagrado para el mito, por eso ratifica su función moral al condenar sus violaciones.

El mito de Belerofonte y el arquetipo.

Debemos recordar que hay dos conceptos más que definen el mito del héroe: el concepto de arquetipo y el concepto de símbolo La caída del héroe que hay en el mito de Belerofonte es un arquetipo porque se repite, le sucede a todos los héroes

Según Mircea Eliade El mito de Eterno Retorno 86 ¹¹⁹el héroe babilonio Etana remontó el cielo para visitar a los patios celestiales, pero cayó al mar y se ahogó. Lo mismo sucede con Ícaro, cuyas alas se le derriten con el sol, lo mismo le sucede a Sísifo, a pesar de su astucia y tretas para engañar a los dioses. Lo mismo sucede con Tántalo, castigado por revelar los secretos de la ambrosía, el alimento de los dioses, y a Prometeo castigado por entregar el secreto del fuego a los hombres, la caída de Hipólito se debe a una mentira de Fedra, quien lo acusa de intentar violarla Hipólito es expulsado de la ciudad y lo persigue una ola inmensa en forma de toro que lo mata. **La caída de héroe reitera una verdad de arquetipo: la humanidad es imperfecta y los dioses ejercen un poder superior de carácter moral sobre los hombres.** Esta conclusión coincide con la tesis de Luciano de Crescenso (1995) ¹²⁰ Los héroes *Ignoran la piedad, son envidiosos arrogantes y sin escrúpulos* Esta verdad esta relacionada con la falta que cometen los hombres cuando cruzan los límites de sus posibilidades humanas o cuando violan el poder de la realidad o cuando sucumben ante sus deseos por la soberbia

La reiteración de este castigo a través de mitos distintos es lo que se denomina un arquetipo Sísifo es condenado por **engañar a la muerte**, a cargar una gran roca hasta la cima de la montaña donde cae por su propio peso para volver a subirla de nuevo, al gigante Ticio los buitres le roen el hígado por **ser lascivo**; (S Swarthy 1939) ¹²¹a Fligias la dejan caer una roca todos los días sobre su cabeza por incendiar el templo de Apolo, es decir **por ser sacrilego**. A Tántalo condenado a sufrir de hambre y sed por **haber sacrificado** a su hijo para que se lo comieran los dioses en un banquete. Su hijo fue resucitado y él fue condenado a morir de sed y hambre por toda la eternidad. El Rey Ixion fue condenado por **ingrato y temerario**.

¹¹⁹ Mircea Eliade El mito de Eterno Retorno op cit 86

¹²⁰ Luciano de Crescenso (1995) **Los Mitos de los héroes** Seix Barral Barcelona p 12)

¹²¹ (S Swarthy Tratado de Mitología Editorial Araujo Buenos Aires Argentina, 1939 p 145 – 148

El mito del héroe reitera por medio del arquetipo la condena moral de los impíos como Sísifo; los vanidosos como Ticio; los sacrílegos como Flegias, de los que sacrifican a sus hijos como Tántalo; de las mujeres asesinas como las Danaides; los criminales como Ixion. El arquetipo nos dice que la conducta moral es permanente, que una sola falta arruina toda una vida de esfuerzos y merecimientos, lo importante es que detrás del mito esta un ideal de humanidad.

El mito del héroe derrotado es apolíneo que se manifiesta por medio de lo severo, lo sombrío lo triste, lo siniestro, lo terrorífico, se manifiesta por medio de su máscara apolínea, la culpa la verdad y el castigo. El héroe prototipo de los humano se mide por el sufrimiento y el castigo

Caso 2

El mito de Sísifo

Descripción Sintáctica

Sísifo(sujeto) poseía un gran rebaño de vacas que se había robado Cerca de él vivía Autólico (oponente) El dios Hermes, que envidia a Sísifo, es aliado de Autólico, le había dado a Autólico el poder de metamorfosear cualquier animal cambiando sus cuernos, su color o su forma, por lo que Sísifo, no podía probar el robo (Arqueología del saber En la mitología Griega Hermes era el hijo menor de Zeus, en su infancia fue castigado por ladrón de ganado por lo que fue condenado a no poder mentir Su envidia contra Sísifo era que este era un ladrón de ganado que robaba con inteligencia y no podía ser descubierto) Sísifo grabó en los cuernos de los animales un monograma (el aliado de Sísifo es su inteligencia) Pero nuevamente Autólico, robó sus vacas con ayuda de Hermes (falta) Entonces Sísifo llamó a los vecinos como testigos del robo (aliados para probar la verdad) Siguió a los animales hasta la casa de Autólico Las identifican por el monograma (anagnórisis o reconocimiento de la verdad) Este huye Los vecinos perseguían al ladrón, para castigarlo,(Castigo) mientras Sísifo violaba a su hija Anticlea que estaba casada con Laertes De esta unión nace Odiseo (la culpa la heredan sus hijos) Robert Graves Los mitos Griegos

Análisis Semántico

Resumen

En la armadura del relato notamos que se trata de un relato doble. Tenemos la acción de Autólico y la reacción de Sísifo. Ambos cuentan con su aliado, por lo que hay dos aliados. Hay en el relato dos verdades: el delito si se puede probar, aunque el ofensor tenga como aliado a los dioses y una falta puede costar muy caro, porque la pagan los hijos. En la Biblia el tema está en el relato de Jacob y Laban (Génesis xxix y xxx). También hay otro relato mítico de Sísifo parecido con relación a Salmoneo, su tío, quien usurpa el trono de Tesalia, el cual le correspondía a Sísifo por derecho propio. Recordemos que esta es una falta sagrada, porque se gobernaba en nombre de los dioses. Entonces Sísifo el héroe ofendido, va al Oráculo de Delfos, principal centro de la religión tradicional Griega y pide orientación para saber qué hacer. El oráculo, (la verdad revelada) le dice que seduzca a Tiro, la hija de Salmoneo, su sobrina, para que tenga hijos con ella, pues sus hijos lo vengaran. ¿Cuál es la Verdad mítica? Una pequeña ofensa a lo sagrado puede producir una represalia mayor. Porque los hijos pagan las faltas de sus padres. En ambos relatos hay paradoja: Sísifo, el ladrón, es robado, en uno le roban el ganado, en el otro le roban el poder; y en ambos la venganza más efectiva es la que se realiza contra los hijos del enemigo. La paradoja es que en ambos casos, el hijo de su enemigo son sus propios hijos. Pero la historia no queda ahí en la continuidad del mito, la mujer de Sísifo, su sobrina, descubre que el motivo de Sísifo no era el amor por ella, sino el odio contra su padre, entonces conociendo lo que predijo el oráculo de Delfos, asesina a los hijos de su enemigo, paradójicamente sus propios hijos, para que no tomen venganza contra Salmoneo, su padre. De inmediato acusa a Sísifo de asesinarlos. ¿Cuál es la Verdad? Este es el peor crimen cometido por una mujer. Que la venganza irracional de las mujeres siempre origina una tragedia. Que la ira de una mujer engañada es más terrible que su dolor de madre o que la ira es el

resultado de una locura transitoria. Que las venganzas irracionales te destruyen a ti mismo. Sísifo toma a sus dos hijos muertos y los muestra en la plaza, atenazado por el dolor y la desesperación, Quizás su dolor era sincero, pero los usa como una treta política. Acusa a su suegro Salmoneo de incesto y asesinato, el primer pecado lo había cometido él con su sobrina, y el segundo, el asesinato, lo había cometido su esposa El pueblo horrorizado destituye a Salmoneo y Sísifo toma el poder, que le fue robado. (La paradoja se cumple con el vaticinio del oráculo y el crimen cometido para impedirlo lo que hace es cumplirlo Por lo que los hijos muertos de Sísifo lo salvan) aquí hay otra paradoja, el ladrón es dos veces robado La venganza contra los hijos de su enemigo recae sobre sus propios hijos

Si hacemos una arqueología del saber, podemos observar que en la religión arcaica de los griegos los familiares cercanos eran los únicos que podían realizar los ritos de la muerte que le procurarían el viaje al mas allá Por lo que Salmoneo recibió como Creonte en Antígona, una condena eterna, lo mismo le sucede a Sísifo, pero este para liberarse de esta posibilidad recurre a una treta Se vuelve a casar Qué logró la hija con su doble crimen; el asesinato de sus hijos y su falsa acusación, nada. Pero el mito reitera el arquetipo sagrado, el poder es maligno, porque todo el drama gira en torno al poder, propone como verdad trascendente que una mujer no debe asesinar a sus hijos, o quiere decir que el incesto y el asesinato de los hijos no son admisibles para los dioses, ni para los hombres; o que una adversidad puede ser utilizada para mejorar tu situación, si la usas a tu favor. Por otra parte hay una lógica para la acusación, la falsa acusación de la mujer termina en un desastre, pero la falsa acusación de Sísifo le permite recuperar el poder No acusar a la esposa de asesinato, sino al suegro, fue un acto político oportunista, que implica que toda acusación es válida en la medida en que se obtenga una ganancia política. En la mitología griega las acusaciones

promovidas por las mujeres generalmente son falsas. Lo que es un indicio de que sus mitos son patriarcales. Lo cierto es que Sísifo es el gran bribón de la mitología griega, pero encarna una verdad política. en la lucha por el poder todo se vale

El final de Sísifo ocurre cuando comete una falta sagrada contra Zeus, al rebelarle al Dios Fluvial Asopo que Zeus había, raptado a su hija a cambio de que abasteciera de agua a su ciudad, Zeus lo condena a cargar una enorme piedra, la misma que el Dios fluvial le lanzó a Zeus, por el secuestro de su hija. La condena de Zeus a Sísifo es por haberle robado el secreto del agua a los dioses y haberle devuelto, el control del agua a los hombres. Pero Sísifo se libra por medio de una treta, le dice a su esposa que no lo entierre para que no pueda bajar al infierno. Persuade a Perséfone que debe volver a la tierra para hacer que se cumplan los ritos funerarios para poder morir, de esta forma se escapa. Lo vuelven a capturar y recurre a otra treta encadena a Hades el dios de la muerte, con el cuento de probar como funcionan las esposas. Por lo que en la tierra nadie puede morir, ni los condenados a muerte, ni los descuartizados por lo que Sísifo chantajea a la muerte para que lo libere, por lo que escapa por segunda vez, pero esta vez Zeus envía Hermes, dios ladrón y mentiroso, para que lo capture. La batalla es entre iguales. un humano ladrón y mentiroso y un dios ladrón y mentiroso, cuya condena moral fue decir solo la verdad. Lo llevan al Infierno donde es condenado a cargar la roca por la eternidad. Si Prometeo es condenado a por rebelar los secretos del fuego a los hombres, Sísifo lo es por rebelar, los del agua. Por lo que también debe morir de sed como Tántalo con el agua hasta el cuello durante toda la eternidad. Por eso el mito del héroe es dionisiaco

De esta forma hemos visto que en cada etapa del relato hay una forma de verdad pragmática que lleva a la anagnórisis, a la paradoja y a la purificación por medio del castigo eterno. En este aspecto la teoría de Nietzsche sobre que los personajes del teatro

son dionisiacos, ¹²²*Dionisio, la causa esencial de la idealidad que sirve de referencia al mito; el dios se presenta expuesto a al error es presa del deseo y el sufrimiento.*

Este aspecto tiene un sentido mítico aplicable a las versiones literarias del mito si recordamos **que el destino le reveló a Zeus que los dioses podían lograr sus fines si lo hacían con un hombre,** ¹²³ esta es lo que justifica la presencia de los dioses en los poemas homéricos. Por eso detrás del mito del héroe descansa un ideal de perfección frente al cual se constatan las faltas morales y los complejos, propuestos por la divinidad como faltas. La transformación del Dios dionisios en un personaje trágico es la causa primera del mal, pero tras sus acciones fracasadas, se destaca el modelo ideal de lo humano, por tanto la dualidad mítica apolínea / dionisiaca tiene un fin moral.

¹²² (Nietzsche El Origen de la tragedia op cit p 67)

¹²³ S Swarthy Tratado de mitología op cit p 54

Estudio de Caso 3

El Mito del Amor, alegorías, símbolos y arquetipos.

La alegoría o símbolo del amor es representada por Eros (Cupido), hijo de Afrodita (Venus) la diosa de la hermosura, su otro hermano era Himeneo, el matrimonio. Cupido se representa como un niño alado con una venda en los ojos, armado con un arco y una flecha. Atacaba a dioses y mortales y los hacía caer víctimas de la pasión y olvidarse de sí mismos. Júpiter trató de asesinarlo por todos los males que causó entre los hombres, amores prohibidos, odio, miedo y celos, pero su madre lo ocultó en el bosque y lo amamantó con leche de bestias salvajes. Para la mitología griega el amor era un dios salvaje con el que había que tener sumo cuidado, porque la hermosura y su aparente inocencia de niño ocultan su naturaleza peligrosa que **producía la locura de la pasión y el olvido de sí**. Cupido era ciego y salvaje y por medio del amor propagó la destrucción entre los dioses y los hombres. La verdad moral del amor se expresa en varios relatos sobre la pasión y la entrega del yo. En la mitología griega los dioses y los hombres padecen los mismos sentimientos sobre el amor debido a los demanes de Cupido, pasión desmesurada, odio, miedo y celos.

Walter Otto (1961) ¹²⁴ describe las cualidades de Afrodita diosa del amor, nacida de la espuma, venerada como diosa del mar, diosa del puerto y la feliz travesía, representa las delicias del amor equilibrada con la naturaleza, es la pura belleza de la gracia femenina, pero ella le da a la horrible Pandora, el unguento llamado hermosura para cambiar su apariencia de monstruo para que aparezca ante los hombres hermosa como Afrodita y la belleza de la mujer sea un castigo para los hombres. En las representaciones produce en las mujeres una pasión ciega al herirlas con la flecha del anhelo por el hombre ajeno, esta pasión las lleva al horror y a la destrucción, por eso se

¹²⁴ Walter Otto (1961) **Los dioses Griegos** op cit 76

la rendía culto para que protegiera a las doncella de las pasiones impúdicas. Afrodita es el arquetipo de la encarnación del amor transformado en odio, su culto era para representar que detrás de la atracción de la belleza actúa un poder demoniaco Agnes Heller (1979) ¹²⁵ Dice que la característica particular de sentimientos como el amor es que pueden convertirse en su contrario, el odio; esta dualidad se encuentra en este relato mítico, no es posible sentir amistad y antipatía hacia la misma persona al mismo tiempo, pero sí se puede sentir amor y odio a la vez

Este era el tipo de sentimientos generado por la alegoría o símbolo de Afrodita, por lo que este arquetipo tiene vigencia moderna. Joseph Cambell ¹²⁶ identifica cinco niveles de amor en la mitología La primera es la realización de su propia identidad el amor a uno mismo, la relación de la amistad es el segundo nivel, el tercer nivel es el cultivo espiritual de las capacidades humanas; el cuarto es el amor de los esposos entre si , y el quinto , el amor apasionado dedicado a disfrutar los bienes del mundo Por otra Dante representó al amor cubriendo y moviendo el universo desde la más alta morada de la Trinidad, hasta la última profundidad de los infiernos. Las fantasías más profundas de la mente entran en acción cuando el amor se agita En la mitología la muerte es la otra cara del amor, por lo que toda relación amor muerte es mítica, si el balance es el de la muerte es apolíneo y si el balance es el amor, es dionisiaco El amor esta relacionado con la pasión destructiva, la muerte o la pérdida de la identidad. En la mitología griega existen varios relatos míticos que relacionan amor muerte

¹²⁵ Agnes Heller en su libro Teoría de los Sentimientos (1979) Fontamara Barcelona España 1980 p 120)

¹²⁶ J Cambell op cit p 173- 176

3.1 Hipólito

La Significancia o la lectura Psicológica del mito de Hipólito.

Hipólito

En la mitología griega Hipólito era un excelente cazador y auriga, además de ser un devoto servidor de Artemis diosa de la castidad. Ella era una de las principales diosas de la mitología griega, equivalente de la diosa romana Diana. Era hija del dios Zeus y de Leto y hermana gemela del dios Apolo. Era la rectora de la caza y de los animales salvajes, especialmente los osos, era también la diosa del parto, de las cosechas y de la naturaleza en general. Como diosa de la luna, se la identificaba a veces con la diosa Selene y con Hécate. Hipólito no solo era casto, sino que despreciaba a todas las mujeres, y cuando su padre Teseo lo envió a Trecen, para que no disputara el trono de Atenas a los hijos de su madrastra Fedra, cuando llegó este le erigió un templo a Artemisa y de inmediato Afrodita, decidió vengarse. En la mitología griega, era diosa del amor carnal y la belleza, equivalente a la Venus romana. En la Iliada de Homero aparece como la hija de Zeus y Dione, una de sus consortes, pero en leyendas posteriores se la describe brotando de la espuma del mar y su nombre puede traducirse como 'nacida de la espuma'. Su venganza consistió en que la diosa hizo que su madrastra se enamorase de él de forma loca y apasionada. Ella lo siguió hasta Trecen y le erigió un templo Afrodita para que rivalizara con el de Artemisa, Fedra estaba angustiada y moría de languidez hasta que decidió enviarle una carta a Hipólito en la que le contaba su desgracia, heredada de su abuela Europa y de su madre Pasífae, por lo que lo invitaba a rendirle culto a Afrodita, yaciendo con ella. Hipólito quemó la carta y fue a su habitación para reprocharle su audacia y atrevimiento; Fedra se rasgó las

ropas y salió corriendo mientras gritaba pidiendo auxilio, pues según ella era víctima de un intento de violación. Después se suicidó dejando una carta donde acusaba a Hipólito de delitos que no había cometido Teseo, creyendo culpable a su hijo, invocó a su padre, Poseidón, dios del mar, para que destruyera a Hipólito. Cuando el joven conducía su carro por la costa, Poseidón envió un monstruo marino que espantó a sus caballos; éstos se escaparon, el carro se estrelló y se hizo pedazos entre las rocas. Mortalmente herido, Hipólito fue llevado ante su padre, quien, había sabido por Artemisa que su hijo era inocente. Cuando Hipólito murió, el desconsolado padre y su hijo se habían reconciliado. Robert Graves Los mitos Griegos \

El mito nos refiere a dos fuerzas psicológicas, la pasión de Afrodita enfrentada a la castidad de Artemis. La ausencia de confirmación de los hechos, por parte de Teseo produce una falta con relación a la verdad, valor sagrado por lo que los dioses rebelan su poder, pero esta revelación llega tarde por las dudas del padre para impedir la tragedia. El arquetipo del mito nos indica que la duda era un causante de la tragedia. El mito refleja un conflicto psicológico de la madurez sexual, por una parte están los peligros de la pasión y el deseo frente a la castidad. El joven debe tener la madurez para abandonar la castidad y asumir la madurez sexual, si esta pulsión no se resuelve o si se hace mal habrá entonces una confrontación psicológica que puede generar daños en el individuo, que tendrá que afrontar los peligros emocionales de una pasión no correspondida o los peligros de una mujer despechada, que son parte de una sexualidad inmadura.

El individuo tendrá que tener la madurez suficiente para asumir los riesgos de su sexualidad. En este caso los peligros del amor están asociados a la locura y la muerte, la locura y el suicidio de Fedra, como la muerte de Hipólito, tenemos dos venganzas, la

de Fedra, como mujer despechada; y la venganza de Teseo por medio de Poseidón. Tenemos aquí los componentes del mito, pero como se expresan como símbolo del drama de la conciencia. No debemos olvidar que la adolescencia puede comenzar a los diez años y durar hasta los veintidós. Es una etapa de doce años donde los adolescentes se concentran en su cuerpo cambiante, y entran en conflictos internos que deben asumir como parte de su yo.

Hay una diferencia entre el significado superficial y la estructura profunda de la personalidad que podemos identificar el relato mítico como una advertencia de peligros para los adolescentes, relativos a las pulsión del deseo omnipotente representado por Afrodita, la cual no era una diosa del amor y el matrimonio sino del deseo (W. Otto)¹²⁷ y la represión de este, representado por el conflicto entre la diosa del amor y la castidad, la discrepancia entre lo real y lo ideal, torpeza en las relaciones, energía desbordada como el galope de los caballos; caprichos, en el deseo; errores para elegir el momento de desarrollarse como una persona creativa o al explorar su propia sexualidad o errores por ser capaces de identificar a un loco suicida que está dispuesto a matar y suicidarse o a distanciarse de mujeres perversas que mienten y se vengan por un amor no correspondido. El mito de Afrodita tiene una vinculación con lo demoníaco, con Ares, el espíritu de la locura de las maldiciones y la sangre (Walter Otto op cit p 75). Sus¹²⁸ símbolos son la amapola, la manzana, el mirto. El mito expresa una transferencia emocional del miedo al cambio en la vida sexual, al cambio sentimental de ego que exige en amor por su entrega (Solo Afrodita toma posesión de otros sin entregarse Otto Op cit p 84)¹²⁹ Ningún poder puede enemistar y perturbar tan terriblemente como el de Afrodita, pues convierte el amor en odio.

¹²⁷ (W. Otto op cit P 78)

¹²⁸ (Walter Otto op cit p 75) S

¹²⁹ Otto Op cit p 84)

Estudio de caso. 3.2

El amor y la muerte en el relato mítico de Admeto y Alceste

Análisis semiótico del mito de Admeto y Alceste.

Hades es señor de los infiernos se quejó ante Zeus porque el hijo de Apolo, el médico Asclepio curaba a los muertos por lo que Zeus lo fulminó con un rayo Apolo, que lloraba amargamente la muerte de su hijo, exterminó a los Cíclopes que habían forjado el rayo de Zeus Por lo que Zeus ordenó que Apolo trabajara durante un año bajo las órdenes de un mortal. Este era el héroe Admeto. Con ayuda de Apolo Admeto logra casarse con la mujer más bella Alceste El joven Admeto por ayudar al dios Apolo obtiene el don de escaparse de la muerte si podía encontrar a alguien que ocupe su lugar a la hora de la muerte, él podía esquivar a la muerte si lograba que otro muriese en su lugar. Pero nadie aceptaba, ni siquiera sus padres, ya ancianos y moribundos Tampoco los soldados agonizantes en un campo de batalla Solo su esposa, Alceste, por amor muere por él. ¿Qué verdad nos dice? Que por amor una mujer es capaz de morir por la persona que ama o que la muerte es una cualidad del amor o ambas. Aquí tenemos un ejemplo del amor como pérdida de sí mismo, ella entrega su vida por amor; él es un oportunista, se aprovecha de eso Por eso decimos que el amor es ciego Pero el héroe Heracles al ver la injusticia o la génesis del desastre si se permite esta permutación porque que nadie puede morir en lugar de otro, lo cual constituye una violación del orden sagrado, baja al infierno para rescatar a la desdichada mujer, que ama a un hombre tan egoísta, que debió morir su propia muerte para ser digno del amor que ella le profesa La rescata y le permiten volver Pero ella no es la misma El amor tiene en el mito una relación con la muerte. Alceste al someterse a las demandas

del amor ha dejado de ser ella misma, por eso su cubre el rostro con un velo (Luciano de Crescenzo Los Mitos de los héroes Seix Barral; Madrid España 1995) ¹³⁰

Lo perspicaz del mito se presenta desde el punto de vista psíquico, es decir simbólico porque crea una relación entre el amor y la muerte; cuando Alcestes regresa de la muerte esta cubierta por un velo y ya no es la misma ¿Qué verdad contiene? Nos dice que el verdadero amor implica una entrega de la propia vida o que la separación de los amantes o la decepción amorosa es igual a un sentimiento de muerte. Una muerte síquica que hace que la persona sea otra, ya sea por la entrega o por la separación. ¿Cómo explicar racionalmente la muerte síquica producida por la separación de los amantes o cómo decir que por una desilusión trasforma la personalidad cuando ella se convierte en otra, muere lo que es? Este aspecto es un arquetipo de la relación amor muerte, transformarse en otro para seguir viviendo Esta es una constante del mito griego y de la vida psicológica

3.3 Función de los arquetipos del amor en la mitología clásica.

Este mismo tema se repite como arquetipos de amor / muerte donde el factor dionisiaco se manifiesta con una transformación vital y el apolíneo con la muerte a secas, o una transformación de consuelo, no obstante al final del mito Zeus transforma a Apolo en Febo, para simbolizar el renacimiento diario del sol Por tanto la dualidad apolínea y dionisiaca caracteriza al arquetipo del amor En la Metamorfosis Apolo sorprendido por la belleza de Clicia seduce a la hija de Orchano, después vio a su hermana Leucotea y también la amó por lo que Celosa Clicia acusó a su hermana, y fue enterrada viva, pero Apolo no pudo devolverle la vida, pero la transformó en un árbol de incienso, su amigo Jacinto muerto por celos del Viento, lo convierte el flor, a su amigo Ciprasio que se suicidó lo convierte en ciprés el árbol del luto, de esta manera

¹³⁰ (Luciano de Crescenzo Los Mitos de los héroes Seix Barral, Madrid España 1995)

todo el que este relacionado a Apolo muere, todos simbolizan sentimientos relativos a la amistad y rayan en la ambigüedad sexual, por eso Niobe dice que Apolo era afeminado; a Niobe le asesinan a sus hijos y Zeus por compasión la transformaron en peñasco para que no sufiera por la muerte de sus hijos, la ninfa Calisto sucumbe ante el amor de Júpiter y Juno la convierte en Osa, pero Júpiter por consuelo la envía al cielo como la osa mayor; cuando la hermosa Psiquis se enamoró de Cupido sus envidiosas hermanas, la llevan a desconfiar de él, por lo que este la abandona, Psiquis trata de suicidarse pero el Dios Pan le dice que siga buscando al amor; y ella recorre el mundo en su busca incluso va hasta el infierno a buscarlo, de tal forma que Venus la volvió inmortal para que viviera con Cupido. De tal manera que los sentimientos amorosos sinceros correctos o heterosexuales son premiados por la vida eterna en el mito Psiquis el cual es parte del arquetipo del amor. En el mito de Psiquis también se expresa la fuerza apolínea de la destrucción en el castigo de las hermanas de Psique; quienes fueron castigadas con la muerte por envidiosas; Acteón enamorado de la diosa Diana, la ve desnuda y es convertido en ciervo y devorado por sus propio perros; De las 50 hijas de Danao, 49 fueron condenadas a llenar un tonel sin fondo por la eternidad para purgar el asesinato de sus 49 maridos asesinados por orden de su padre, a quien el oráculo le había vaticinado que uno de ellos le arrebataría el trono ya que que el deseaba preservar el poder por encima de la felicidad de sus hijas, Zeus castigó a Venus por serle indiferente y la obligó a casarse con Vulcano el más feo de todos los dioses Marte celoso de Adonis, amado por Venus los convirtió en jabalí y lo asesinó, pero Venus logra que pase seis meses en la tierra y seis en el infierno Sileno desesperado por la infidelidad de la ninfa Agira es transformado en río por Venus y le ofrece como consuelo que quien tome de sus aguas olvidará las penas de amor, tenemos entonces que dualidad amor muerte crea un arquetipo que funciona para ponderar los sentimientos relativos al amor

como buenos o malos y uno de ellos es la transformación que produce en la conciencia una traición amorosa o la entrega sin límites del amor como ocurre en el relato mítico de Admeto y Alceste.

Thomas Moore ¹³¹ escribe “ *la moral del amor no es fácil Podemos ser como los padres de Admeto cuando se nos aparece la muerte y encontramos excelentes excusas () También podemos volvernos heroicos y, como Heracles, luchar por rescatar lo que queremos de las garras de la muerte Todos somos Alceste cuando le decimos sí al amor y lo acompañamos gustosamente en su aspecto de muerte* “ que implica la transformación de nuestra personalidad; se deja de ser hija para ser esposa, ser hijo para ser padre; se deja de ser individuo para ser pareja, el amor exige el cambio y el abandono de la vieja personalidad por que la relación amorosa engendra hijos frente a los cuales se asume una responsabilidad nueva, que esta más allá de uno mismo Agnes, ¹³²En esa obra nos recuerda el enamorado no necesita ninguna indicación especial para vivir sentimientos acordes con su disposición sentimental de entrega” esta verdad psicológica conocida y sistematizada en la modernidad ya estaba planteada en el mito representado en Alceste, su disposición es vivir de acuerdo a su amor , pero Heller agrega, algo más, *el amor como sentimiento mutuo crea vínculos, pero en este caso como en todos puede haber relaciones desiguales*, agrega que el amor es el único de los sentimientos humanos que puede transformarse en su contrario el odio y producir la muerte Joseph Cambell también ¹³³ subraya esta característica mítica del amor, el sacrificio Por amor Dios sacrificó a su hijo para salvar a la humanidad, como Alceste los hace por Admeto, pero no en un plano divino sino humano O como dice San Pablo *el amor lo soporta todo*

¹³¹ Thomas Moore en su obra el Cuidado del Alma Ediciones Urano Madrid España 1992 p 130 – 131

¹³² Agnes Heller en su Teoría de los Sentimientos, Fontamara Barcelona España p 120,

¹³³ Joseph Cambell op cit p 173

Hegel ¹³⁴ describe el amor como el grado más elevado de abandono de sí mismo, esta renuncia de sí mismo para identificarse con otra persona, en este abandono el individuo alcanza la plenitud de su ser. Y esta plenitud Hegeliana del ser era vista como una advertencia en los arquetipos del amor en la mitología clásica. Esta afirmación de Hegel reitera lo mismo que han dicho los mitos sobre el amor, como el que encontramos en el relato de Admeto y Alceste. Este mito ilustra como el amor te lleva a la muerte, porque el amor verdadero implica, una entrega total, incluso la de la vida como Prometeo, no obstante ella regresa de la muerte. Tenemos entonces que la verdad mítica el amor está relacionado con el sacrificio y la muerte, relacionado con la entrega de sí y la pérdida del yo, relacionado con una conjunción con lo sagrado pero en este caso particular con la transformación de la muerte en vida. Por lo que el amor en este mito es un sentimiento dionisiaco. Los arquetipos del amor crean una relación entre sentimiento y pensamiento: por tanto las lecciones simbólicas del mito con relación al amor, explican la continuidad de la persona con relación a los afectos y los sentimientos expresados como flujo del deseo, el cual puede realizarse o puede ser cortado por las prohibiciones, en este sentido, el arquetipo advierte sobre la cualidad correcta de los sentimientos amorosos frente al amor no correspondido, los celos, el odio o la venganza personal sin fines sociales. Sentimientos sobre el amor no correspondido lo vemos cuando la ninfa Eco no puede lograr que Narciso la ame, porque se amaba más a sí mismo, se amó tanto que se dejó morir de dolor, por lo que ella se fue secando hasta quedar solo su voz, Porsepina por celos convirtió a la ninfa Menta en una planta; en cambio el mito de Psiquis es un ejemplo de la lucha denodada de una mujer por recuperar a su amado; nos enseña que hay que luchar por el amor, viajando hasta el infierno si es necesario porque se trata de un amor verdadero que tiene su recompensa.

¹³⁴ Hegel en Lo Bello y sus Formas (Espasa Calpe Madrid España 1985 p 201

Según Angès Heller ¹³⁵el amor esta asociado con flujos de deseos negativos como los celos, la sospecha, el desmoronamiento, el sentimiento de inseguridad y el de ofensa, la dependencia psicológica de la identidad prefigurada por una relación amorosa, ende es dable la inferencia de que estas facetas emocionales estan representadas en el arquetipo del amor, le sucede a la ninfa Eco que al no encontrar el amor pierde la imagen de si misma, y quede convertida en un eco Tenemos entonces que el arquetipo expresa toda la gama de sentimientos relativos al amor, premia los positivos; simboliza el poder destructivo de los sentimientos negativos y los reprime con la muerte apolínea.

Toda la simbología del arquetipo amor/ muerte sirve para regular la relación del sujeto dentro de un contexto determinado como vimos el amor no correspondido de Eco y Narciso, la relación entre la Ninfa Calipso y Zeus, encarna los peligros emocionales de una pareja desigual, Acteon los peligros de violar los interdictos de la privacidad, o de amar a personas idealizadas; Sileno nos enseña que el olvido es el mejor consuelo por la separación amorosa o que la experiencia del amor no acaba con la primera ruptura, Tersites es la denegación de la autoestima, su culpa en negar el principio base de la autorealización personal, la aceptación de lo que uno es, su contrario es Narciso, esos arquetipos del amor regulan la preservación emocional del sujeto dentro de un contexto social, por medio los poderes coercitivos del mito el miedo, la autodisciplina, el autocontrol, la marginación del deseo, el conocimiento de si mismo y el freno a los sentimientos de indignación que generan frente a los otros

Tenemos entonces que si vemos los arquetipos del amor por separado, son apolíneos porque su balance es la muerte o un castigo con consuelo, pero si los vemos en su conjunto, serán dionisiacos, porque son positivos creativos representan las

¹³⁵ Segun Angès Heller (Teoría de los sentimientos op cit p 54)

transformación frente a sentimientos situacionales / cognoscitivos (Heller p 56¹³⁶)

Los arquetipos del amor son reguladores de sentimientos Y lo que esta detrás de ellos es un ideal de hombre, un modelo, un prototipo de cultura positiva expuesta para hacer evocar en la memoria de los usuarios del mito que los sentimientos se articulan por medio de valores. Indican un proceso de asimilación de normas como principio antropológico, las normas son coordinadores de la cultura, son formas de canalización de los impulsos Entonces los arquetipos del amor tienen un fin cultural, son un tratado de las emociones, los sentimientos y los afectos Hay algo fundamental en el arquetipo legado por los griegos: nadie puede adquirir sentimientos morales, sin antes adquirir modelos de valores Subyecen detrás del mito una articulación de valores para comprender el poder del amor De esta manera la sociedad podía regular los sentimientos impulsivos y los afectos Esto es parte de la sabiduría dionisiaca, producida por el mito y el arquetipo

El otro aspecto que destacamos de los arquetipos del amor es que la moral del arquetipo repudia los complejos Los Complejos son apolíneos: el acomplejado paga con su vida Narciso muere, Tersites acomplejado por feo, muere, las evidiosas hermanas de Psiquis también mueren, no tienen transformación Pero tal como vemos en el mito, Alcestes y Admeto, ella sí es capaz de morir por amor porque ha entregado su yo, su amor es sincero, pero no el de Admeto, él comete en acto egoísta, permite el sacrificio de su mujer. Por eso ella al vivir la muerte del amor, cuando regresa del infierno es otra persona Ha sido transformada Por lo que el mito es dionisiaco; hay un ideal de amor subyacente que sirve de modelo moral Solo los personajes míticos que encarnan el símbolo de un complejo, son los que mueren, son apolíneos. Pero el mito advierte sobre los efectos psicológicos del amor; la separación de los amantes produce

¹³⁶ (Heller p 56

la muerte psicológica que te transforma en otra persona; esta es la dualidad amor/ muerte, Esto es lo que significa que regresó con un velo en el rostro. Probamos entonces que por medio del mito se puede lograr describir verdades psicológicas universales. En este caso tenemos que el arquetipo del amor es un símbolo de la angustia que padece una persona con relación al amor. Podemos decir entonces que confirmamos la tesis de Jung en cuanto que los arquetipos son residuos de las experiencias recurrentes de la humanidad y constituyen unidades de conocimiento intuitivo (Jung) ¹³⁷ y ese conocimiento intuitivo sobre el sentimiento amoroso se manifiesta en los arquetipos de amor en la mitología clásica.

Si notamos bien en el arquetipo de los mitos del amor; no hay una valoración del perdón entre los hombres, pero sí entre los dioses. Según Heller hay tres tipos de perdón, perdón con bondad; Perdón lleno de triunfo, y el perdón con resignación. (op cit 189¹³⁸) El perdón con resignación es el perdón de Venus, a Psiquis a quien le otorga la inmortalidad para que esté con su hijo. En este caso el arquetipo del amor los representa con Psiquis y Cupido. Se cumple el vaticinio del Destino a Zeus, los dioses deben lograr su cometido con ayuda de un mortal. Por eso en el mito el Dios, Dionisios o Apolo están como medida de lo humano para condenar o promover. Los hombres no se perdonan entre sí porque el mito representa la cultura de la culpa. En la mitología clásica, no hay perdón para los hombres, tampoco hay arrepentidos. **El arrepentimiento no es una virtud** dice Baruch Spinoza ¹³⁹

Concluimos entonces que los arquetipos del amor contienen de forma intuitiva categorías orientativas sobre sentimientos de valoración relativos a lo correcto o lo

¹³⁷ Carl Gustav Jung **Psicología de la Transferencia**, Planeta Barcelona España p 80, 81 220, 221)

¹³⁸ Heller op cit 189

¹³⁹ Citado por Heller P 179

incorrecto en el amor, esta dualidad moralmente positiva, conlleva un modelo de cultura, por eso el arquetipo refuerza categorías orientativas para la cultura, porque le ofrece el contexto moral a los afectos y los sentimientos. El arquetipo conecta el sentimiento con el conocimiento de la vida, pero lo dejaba en un marco religioso. No obstante a pesar de que la cultura fue rebajando los sentimientos de la fe religiosa a un imperativo moral y después a un sentimiento opcional, la caracterización de los sentimientos orientativos dados por el arquetipo tienen vigencia porque el amor y sus riesgos emocionales son parte de la realidad vital que vivimos. La relación amor muerte y sus complejos, el narcisismo, la envidia, el olvido de sí, el complejo de fealdad, los celos, etc siguen presentes en los sentimientos de todos los hombres y los arquetipos del amor fueron las primeras formas de sistematizarlos culturalmente.

El relato mítico de Susana, la casta del Libro de Daniel

Susana era una mujer joven y hermosa, temerosa de Dios. Su marido Joaquín era un hombre, muy apreciado y a su casa fueron de visita dos jueces y sucedió que al paso del tiempo los insignes visitantes comenzaron a desear a Susana impresionados por su extraordinaria belleza. Un día se dispusieron a sorprender a Susana a solas. Y esa oportunidad se les presentó, cuando ella decidió darse un baño porque el día era caluroso. Las doncellas le llevaron perfumes y aceites para que se bañara en una alberca que estaba en el Jardín de su casa. Ella le pidió a sus esclavas que la dejaran sola. Los ancianos lascivos se les presentaron y le pidieron que hiciera el amor con ellos, sino darían falso testimonio de que ella había cometido el pecado de adulterio, pues dirían que se bañaba en el jardín y había despedido a sus doncella, para quedarse a solas con un joven quien alcanzó a darse a la fuga cuando ellos llegaron. Susana decidió no aceptar pues era preferible morir por adúltera que pecar ante Dios, por lo que empezó a gritar, los ancianos también gritaron contra ella y corrieron a abrir las puerta del jardín para que la vieran. Con la algarabía llegó mucha gente y los ancianos mintieron cuando propalaron su versión de los hechos.

Al día siguiente el pueblo se reunió en la casa de Joaquín para celebrar un juicio. Susana llegó con sus padres sus hijos y todos sus parientes, Los ancianos dieron falso testimonio al decir que después que las doncellas partieron apareció un joven que estaba oculto en el jardín y este yació con ella debajo de un árbol,ellos corrieron y fueron testigos del pecado, dijeron que no pudieron detener al joven, quien se escapó por ser más fuerte que ellos. La asamblea del pueblo por tratarse de ancianos y jueces le creyeron y Susana fue condenada a morir lapidada. Camino a al ejecución un joven llamado Daniel empezó a gritar que el no era culpable de esta sangre,cuando le

preguntaron el motivo de su advertencia dijo que tan insensatos eran que sin inquirir y poner en claro la verdad condenan a una hija de Israel La asamblea invitó al joven a que se explicase y este pidió interrogar a los testigos por separado, Cuando estuvo a solas con el primero le preguntó bajo qué árbol había sorprendido a los supuestos amantes, el primer anciano respondió que bajo un lentisco, el segundo que bajo una encina La Asamblea al ver estas versiones contradictorias absolvió a la joven y aplicaron la misma pena que ellos querían para la muchacha

Se trata de un relato doble, (Sujeto Susana, falta, bañarse en el patio y motivar lujuria sobre su cuerpo, objeto morir sin traicionar a Dios, oponentes los ancianos, aliado un joven testigo,) (Sujeto los ancianos, oponente un joven testigo, objetivo el chantaje sexual de la joven, **el motivo** es la lujuria, violan la interdicción religiosa de no codiciar la mujer de tu prójimo. En la semántica del texto **La falta es la mentira** La primera notación de la verdad trágica es que Susana está en el eje de lo sagrado y los jueces en el eje de lo profano, por eso a ellos los divide dos tipos de verdad, la de la palabra moral de Susana, ella es inocente y la mentira de los jueces, quienes usando el criterio de autoridad política por venganza, la denuncian por haber cometido adulterio, cuya pena era la muerte, Susana está en posición de ser un personaje trágico, la verdad paradójica es que los jueces, que están para defender la verdad pueden faltar a la ley que juraron hacer cumplir, para satisfacer sus pulsiones sexuales

La segunda parte del relato es el descubrimiento de la verdad y la purificación de la mentira A Susana la someten a juicio y la hayan culpable, pero como la verdad que es el cuerpo moral de Dios se ha fragmentado, el primer fragmento se descubre por la aparición de un testigo; El joven Daniel, que después será el profeta Daniel, portador de la verdad de Dios. El testigo advierte que se comete una falta sagrada, condenar a una inocente por la mentira, por lo que se pasa a la segunda

etapa de verdad la confirmación del criterio de autoridad de los jueces, la cual es denegada por las contradicciones de la versión en torno a los árboles en los que se cometió el delito de adulterio. Esta es la primera paradoja, los jueces que debían defender la justicia, eran injustos, los que decían defender la verdad eran mentirosos; la segunda paradoja es que los jueces recibieron el castigo que deseaban infringir. Ellos son los condenados a muerte. De esta manera como en todo mito la verdad purifica, salva a Susana y castiga a los Jueces.

Hay una autoridad superior, la asamblea del Pueblo, que vigila que se cumplan las leyes de Dios. El atributo de Dios es la omnipotencia y su instrumento es la verdad. Sin duda el relato tiene un fin moral, porque sin la presencia de la verdad moral de Dios, la cultura no podría existir al margen de la violencia. Esta es parte de la verdad trascendente, del mito, es un ejemplo en el que el flujo del deseo tiene que ser castrado porque no conviene a la cultura. Lo mismo ocurre con el incesto, el suicidio y el asesinato. En el caso de Susana, la casta su drama está en la elección entre la libido y el numen, ella elige por el numen, y se salva, su falta fue exponerse al deseo de otros y su castigo fue un susto de muerte, el caso de los jueces fue desear lo prohibido y usar el poder como interdicto de los sátrapas, cuyo castigo es la muerte injusta, sustituida por la muerte justa, por violar las interdicciones de Dios frente al saber, el poder y la verdad. La venganza es sagrada, ahora es el castigo de la ley, si a la mujer la ley del levirato le imponía la muerte, ella se salva porque el hilo de la verdad lo hala el profeta Daniel, quien como Tiresias es la voz de Dios.

Este es un ejemplo de relato mítico usado para reiterar de forma cultural la castración de las pulsiones negativas. Esta es la función de la verdad moral del mito, su valor trascendental para la cultura antigua.

Capítulo 3

Relaciones entre mito y

Poesía.

Mito y Poesía.

Marco conceptual.

Mito y poesía

Marco conceptual

El primer problema que se debe aclarar, relativos a la relación mito y poesía es el que surge por **la caracterización del discurso poético** como discurso equiparable al mito. Esta es la tesis de fenomenología trascendental que equipara **la esencia de la poesía con el mito**. El primero en postularla fue el filósofo alemán Fietche, bajo un ideal platónico por el cual *nosotros y los demás somos una apariencia sensible bajo la cual reside como esencia una idea divina, por eso el poeta debe discernir y exteriorizar esa idea*,¹⁴⁰ Este es la tesis de Martin Heidegger¹⁴¹

La esencia de la poesía debe comprenderse a partir de la esencia del lenguaje y por medio de ella el poeta esta expuesto al rayo de Dios. Ende la esencia de la poesía corresponde a lo sagrado. Varias definiciones de poesía recogen esta idea platónica. En un antiguo poema azteca llamado **misión del poeta** *Sin duda eres el ave roja de dios/ sin duda eres el rey del que da vida/ Vosotros los primeros que mirasteis la aurora/ aquí cantando estais*¹⁴² y en textos modernos todavía se lee “ la misión propia de la poesía es ofrecer a los más sólido del lenguaje y a lo más misterioso del mundo una misteriosa coincidencia “ Citado por Jean Cohen (1966)¹⁴³ Roland Barthes (1956) trató de explicar este

¹⁴⁰ Tomas Carlile **Los héroes** Espasa Calpe Argentina 1951 p 147

¹⁴¹ Martin Heidegger **El Interpretaciones de la poesía de Holderling** Ariel Barcelona España 1981 p 96

¹⁴² Angel m Garibay k La literatura de los Aztecas, Joaquín Mórtiz, México 1964 p 67

¹⁴³ Citado por Jean Cohen Estructura del lenguaje poético (1966) Gredos Madrid 1977 p 26

fenómeno en *Mitologías* p 227 ¹⁴⁴sostiene que la poesía clásica sería un sistema fuertemente mítico, pues la poesía al darle al sentido a cierta “*calidad trascendente*” *de ahí las ambiciones esencialistas de la poesía*” En el fondo trata de darle otra explicación a la tesis de Heidegger, pero no diferencia mito de poesía. No obstante toda la teoría literaria contemporánea sobre la poesía se ha dedicado a refutar la tesis de Heidegger.

Esto lo hará Roman Jakobson dos años más tarde en 1958 ¹⁴⁵Umberto Eco nos recuerda que Roman Jakobson ha dado un aporte insustituible al estudio de la poesía ¹⁴⁶ Jakobson ha descubierto la *literariedad del discurso poético, lo que lo diferencia de la lengua y determina que algo sea poesía o no*. Esto implica que lo que entendemos como poesía solo se manifiesta en el poema como texto. Allí debemos encontrar su “literariedad” lo cual según el Diccionario de retórica y terminología literaria *incluye las posibles leyes y las reglas de formación de las estructuras discursivas del poema, las cuales determinan la existencia de estructuras literario - artísticas en conexión con la evolución de los géneros y sus estilos*” ¹⁴⁷ Mircea Marchecou ¹⁴⁸ considera que la literariedad se fundamenta en todo lo que designe el funcionamiento del texto literario en oposición al texto lingüístico, la literatura es una desviación de la lengua. El punto central es que las consecuencias teóricas del postulado de Jakobson, hizo que otros investigadores separaron la poesía de toda analogía con la lengua, en este caso aplicaremos esta teoría para descartar una relación esencial, entre la poesía y el mito

¹⁴⁴ Roland Barthes *Mitologías* o cit p 227

¹⁴⁵ Roman Jakobson *Linguística y Poética* Cátedra Madrid 1983

¹⁴⁶ Umberto Eco *De los espejos Barcelona España* Editorial Lumen Barcelona España 1985 p 265

¹⁴⁷ (Angelos Marchese, Joaquín Forradellas *Diccionario de Crítica y terminología literaria* Ariel Barcelona, 1994 p 325)

¹⁴⁸ Mircea Marchecou *El Concepto de Literariedad* Taurus Madrid España 1976 p 53

Como consecuencias de la teoría de Jakobson Aquí se acepta la tesis de que la poesía es un sistema diferente a la lengua Iuri Lotman (1968¹⁴⁹) lo caracteriza como *un sistema modelizante secundario caracterizado por un principio de repetición sintáctico fónico y semántico* es decir que esta al margen de la lengua natural para convertirse en un lenguaje con reglas propias, estas reglas las conocemos como literariedad Esta es la noción de literariedad poética que propone Jonathan Culler, (*La literariedad en Teoría Literaria Agenot, Basiere y otros 1995 p 39*)¹⁵⁰ En cuanto que se trata de los aspectos que hacen la poesía diferente a la lengua Esto conlleva la vuelta al texto, al poema como objeto y desarticula una noción abstracta de lo poético, es equiparable al mito o a la lengua. La poesía de un autor establece una relación entre la literariedad del poema como artificio poético y su ideología estética Esta es la matriz de los que llamamos poesía. No se trata de desechar los hallazgos de otras ciencias como la lingüística, sino que debemos asumirlos como racionalismos particulares, dentro de una reflexión que analice el texto literario como un todo orgánico (Ingarden 1931) tomando en cuenta su naturaleza estética, (Lotman, 1976) (Walter Mignolo 1978) Porque esto define su condición como acto del discurso (Jakobson 1958) Nuestro punto de partida teórico es que la poesía no es una lengua, sino un lenguaje (Jean Cohen 1966) (Austin, 1971) (Serle, 1980) Este acto de habla se agrupa en código con una intencionalidad (Van Dijk, 1978) (Rifaterre, 1979) lo que implica que los discursos poéticos deben analizarse como un todo en el marco de la acción comunicativa, ende tienen un código basado en una ideología estética y no en el lenguaje, el texto es un lenguaje plurisignificativo lo cual esta determinado por la función poética como función dominante orientada a la fijación de un mensaje en el poema (Timanov 1975)

¹⁴⁹ Iuri Lotman Estructura del Texto Artístico Ediciones el Istmo Madrid España 1968,p135

¹⁵⁰ Jonathan Culler, (*La literariedad en Teoría Literaria Agenot, Basiere y otros 1995 p 39*)

Para demostrar la hipótesis decidimos estudiar como se expresa la literariedad en un poema para demostrar que no hay equiparación fenomenológica entre poesía y mito. La teoría de Jakobson parte de que el poema se estructura por medio de un isomorfismo que genera un ajuste para las frases de modulación, los esquemas prosódicos y los acentos de grupos silábicos. Por que el metro no es la causa del ritmo, sino su resultado. Así se origina la redundancia como reiteración de la sintaxis y las isotopías semánticas. Ya que la característica del discurso poético es proyectar equivalencias sintácticas, fonológicas y semánticas sobre la cadena sintagmática. *Ya que el eje de la selección se proyecta sobre el eje de la combinación* como dice Roman Jakobson.¹⁵¹ Por eso el poema se articula por metáforas desarrolladas por medio de metonimias.

El lenguaje poético es una proyección de equivalencias en el interior de la sustancia lingüística y esto constituye su unicidad (Greimas, 1973¹⁵²) Podemos afirmar como dice Umberto Eco¹⁵³ que *Jakobson ha dado una contribución insustituible al estudio de la semiótica del verso. Porque ha descrito un sistema de reglas particulares, que organizan el poema. Así la poesía no se caracteriza solo por usos artificios retóricos, sino de usarlos de determinado modo.* Este modo particular de ser del poema le da una explicación retórica a la mitologización de la poesía, pues que exista redundancia en la poesía no es prueba de la existencia universal del mito de eterno retorno, etc. Esta tesis fenomenológica la postula Octavio Paz en Claude Lévi - Straus *O en Nuevo Festín de Esopo* Joaquín Mortiz México 1967 p 37¹⁵⁴

¹⁵¹ op cit Roman Jakobson p 37

¹⁵² Greimas, En torno al Sentido 1973 p 324

¹⁵³ Eco **De los Espejos y otros ensayos, (p 266 y 267)**

¹⁵⁴ Octavio Paz en Claude Lévi - Straus *O en Nuevo Festín de Esopo* Joaquín Mortiz México 1967 p 37

Análisis de casos.

Caso 1

El poema **Patria** o el mito del poema imperfecto.

El poema **Patria** de Ricardo Miró fue el primer texto de la literatura panameña que alcanza una popularidad inusitada, sobre todo después de la consolidación de la Zona del Canal. El poema recogía la frustración frente a la nueva situación de un Estado mediatizado por otro Estado dentro del país, *la patria son los viejos senderos retorcidos que el pie desde la infancia sin tregua recorrió*, dice Miró como nostalgia a la patria fragmentada de su presente. El problema que nos ocupa surge cuando los críticos literarios aducen que el poema era imperfecto con relación *a la esencia de la poesía* porque hay palabras usadas de forma incorrecta, repite una estrofa; la sexta estrofa tiene cinco versos, a diferencia de las otras. Dicen que la palabra vibrar estaba mal utilizada, debía ser brillar por lo que debía ser corregido para resguardar la dignidad de la patria corrigiendo el poema; el otro cuestionamiento era que el verso final *Llévate toda entera dentro del corazón* no era poético. La crítica literaria trató de menoscabar la popularidad del poema al señalar que la versión original no era literariamente correcta, porque alteraban las normas de la lengua. Lo que hizo que el poeta corrigiese el poema Ricardo Miró realiza un ajuste *y cambia vibrante por brillante, tal como se conoce hoy*. Otro de los cambios que proponía la crítica era que el verso final (la cual fue recogida por versiones actuales del poema ¹⁵⁵) *Para que pudiera llevarte toda entera dentro del corazón* se cambió a *llévate por doquiera*, por otra parte Ricardo Miró no

¹⁵⁵ Euribíades Alvarado Poetas santaneros de la nacionalidad p 54, 55

modificó la estrofa de cinco versos por lo que a pesar de los cambios el poema quedó imperfecto.

El poema Patria

*OH, Patria tan pequeña, tendida sobre un istmo,
dónde es más claro el cielo y más vibrante el sol,
en mí resuena toda tu música, lo mismo
que el mar en la pequeña celda del caracol,
Quizás fuiste tan chica para que yo pudiera
Llevarte toda entera dentro del corazón
Se cambio a llevarte por doquiera.*

Si procedemos de acuerdo a la teoría no refutada sobre el discurso poético “El eje de la selección se proyecta sobre el eje de la combinación” (Jacobson,1958) y colocamos la expresión original *donde es más vibrante el sol* como eje de la selección, veremos que la sustancia semántica, de vibrar es el sonido, y la noción se proyecta en el discurso del poema, (el eje de la combinación) cuando dice en mí **resuena,** (**sonido**) **toda tú música,** (**sonido**) **lo mismo que el mar** (por elipsis, suena) **en la pequeña celda del caracol.** La sustancia semántica, la noción de sonido, es la que se manifiesta en el eje de la combinación del poema como discurso **Veremos entonces que vibrar** tiene mayor afinidad en la sustancia semántica que reiteran las palabras en del resto del poema Por lo tanto la palabra vibrante cumple con la condición teórica de proyectar la sustancia poética en el discurso. Tal como postula la teoría de Jacobson y Greimas Jean Cohen ¹⁵⁶ dice que no existe poesía sino en la reinvención del lenguaje lo cual supone la ruptura de los cuadros fijos del lenguaje de las reglas de la gramática y las leyes del discurso Iuri Tinianov dice que el sentido de la palabra poética puede

¹⁵⁶ Jean Cohen op cit p 181

producir una anulacion del significado y resaltar con fuerza el matiz genérico que una palabra obtiene por su pertenencia a un contexto discursivo dice Iuri Tinianov. (1972) ¹⁵⁷ Lo mismo ocurre en otras partes del poema cuando el poeta menciona *la palma rumorosa, (sonido) la música sabida, (sonido)* en cambio la sustancia semántica de la palabra vibrante para el sol coincide con el resto del poema por lo que en el lenguaje del poema es correcto decir que el sol es más vibrante, porque se reitera en la sustancia fónica del poema, a este nivel las palabras del poema son equivalentes es más en el resto del poema ni siquiera aparece brillante y cuando la palabra sol se reitera, este no brilla, *es donde un sol cansado se viene a desmayar* Por eso Samuel R levin ¹⁵⁸ dice que cada poema genera su propio código, en este caso el código de poema hace más verosímil vibrar que brillar, por lo que no era un error. En la versión original vibrar une oír y ver

De acuerdo con Jacobson Y Greimas, la sustancia semántica de esta sinestesia para ser poética debe reiterarse en el poema y esto sucede cuando dice **¡Oh, mis vetustas torres queridas y lejanas, yo siento la nostalgia de vuestro repicar,** si nos fijamos bien en el lenguaje referencial las torres se ven, no repican, repican las campanas, pero como el eje fonológico y sémico del poema es el sonido, las torres tienen que repicar por la metonimia La recurrencia semántica que une todo en poema es el sonido, por eso las torres repican.

Entonces el sonido como sustancia semántica y fónica proyecta la reiteración de la sinestesia original entre ver y oír. en contraste la sustancia de brillar, la cual no aparece por ningún lado, pero la relación que produce la sinestesia entre oír y ver aparece otra vez cuando dice *he visto muchas torres, oí muchas campanas* (oír y ver)

¹⁵⁷ Iuri Tinianov El Problema de Lengua Poética Siglo XXI Editores 1972 p 63

¹⁵⁸ Samuel R Levin Estructuras Lingüísticas en poesía Cátedra, Madrid España 1983 p 63

la sustancia se reitera. De esta manera la palabra vibrar reitera sus sustancia semántica a lo largo del texto. Por tanto es más poética.

Este mismo principio es válido para analizar el cambio de *Toda entera por por doquiera*. La sustancia semántica es la totalidad; veremos que esta sustancia se reitera a lo largo de todo el poema, *en mi resuena toda tu música*. Se reitera cuando dice “sin tregua” es decir que el pie, metonimia de pasos, recorre “toda” la patria (sin tregua). Esta sustancia se reitera en la octava estrofa “cabe toda entera” la sustancia semántica de por doquiera no aparece en el poema. Tenemos entonces que el principio de redundancia semántica que Jakobson y Greimas consideran la sustancia básica de la poesía, se da en su totalidad en el discurso del poema Patria en su versión original. En la primera versión del poema esta dentro de la especificidad literaria de la poesía. El Linguista Sueco Bertil Malmberg (1973) explica esta diferencia entre la poesía y la lengua al decir que la lengua establece *una relación propia con el referente y en cambio la poesía lo hace de acuerdo a su valor propio*¹⁵⁹ Significa entonces que en poesía el sol puede vibrar.

En cuanto a que la crítica dice que la sexta estrofa está mal hecha porque tiene cinco versos en vez de cuatro como las otras. Es una crítica fundamentada en prejuicios, basados en un desconocimiento total de la naturaleza de la poesía como lenguaje. Ricardo Miró pertenece a la generación modernista y uno de los códigos del modernismo era experimentar con las formas, para someter al poema a las leyes de la armonía. Rubén Darío escribió un soneto de trece versos, **Lo fatal**, cuando la norma dice que deben tener catorce versos. Nadie se ha atrevido a decir que el poema es imperfecto o está mal escrito porque “no es simétrico”.

¹⁵⁹ Bertil Malmberg Teoría de los signos (1973) Siglo XXI Editores México 1977 p 76)

Si aplicamos las leyes de la estilística, Toda variación de la forma produce un énfasis del sentido, (Rifaterre 1971¹⁶⁰) veremos que son plausibles para el discurso del poema y tienen vigencia poética. Miró al introducir la variación quería enfatizar el aspecto emocional del poema por eso la sexta estrofa tiene cinco versos. Recordemos que desde el punto de vista fónico hay diferencia entre vibrar y brillar. Cualquier sonido sencillo, puede describirse en su totalidad eufónica especificando tres características de su percepción: el *tono*, la *intensidad* y el *timbre*. Estas características corresponden exactamente a tres características físicas: la frecuencia, la amplitud y la composición armónica. La composición armónica abarca al poema en su totalidad y como vimos la redundancia que sería la onda fónica se da con vibrar (y no con brillar) precisamente para lograr la intensidad el tono y el timbre a lo largo de todo el poema. Por eso la diferencia entre estos dos términos es que en uno la sustancia semántica se proyecta sobre el eje de la combinación que organiza el discurso del poema, y en el otro no. **Por lo que vibrante tiene más posibilidades de ser percibida como palabra poética porque tiene más sustancia fónica en la reiteración del discurso**

Por otra parte percibimos la frecuencia de los sonidos como tonos más graves o más agudos. La frecuencia es el número de ciclos (oscilaciones) que una onda sonora efectúa en un tiempo dado, se mide en hercios (ciclos por segundo). Por eso la poesía necesita la redundancia y la reiteración. Una ley fundamental de la armonía afirma que *dos notas separadas por una octava producen una combinación eufónica cuando suenan simultáneamente* (tal como vimos el sonido en la cadena versal). Además se produce armonía *cuando el intervalo es de una quinta o de una tercera mayor* en el poema vemos ambas condiciones, ya que el intervalo está en la tercera estrofa, que se repite completa en la séptima; el intervalo es una quinta, y se logra en el quinto verso de la sexta estrofa. La única que tiene cinco versos.

¹⁶⁰ Michel Rifaterre. Ensayos de Estilística Estructural SEIX Barral Barcelona 1976 p392

Entonces no se trata de una falta simétrica en el poema, es un ajuste a la ley de la armonía, código de la poesía modernista, a que pertenecía Ricardo Miró. De esta manera la combinación es progresivamente más eufónica. En física, un intervalo de una quinta implica que la relación de las frecuencias de ambas notas es de tres a dos, por eso la sexta estrofa tiene, cinco versos, que riman de tres a dos; la frecuencia es de tres a dos; en una tercera mayor, la relación es de cinco a cuatro. Por eso una estrofa tiene cinco versos y las otras cuatro. Esto es lo que sucede en el poema Patria, para lograr un ajuste con la armonía, por lo que las críticas lo que hacen es traslapar, las reglas de la lengua y aplicárselas a la poesía para producir una crítica arbitraria. La ley de la armonía afirma que dos o más notas producen un sonido eufónico al sonar de forma simultánea, si en las frecuencias que presentan dichas relaciones, no se produce una disonancia. Por eso el poema reitera la sustancia fónica sintáctica y semántica de la palabra poética. Por eso el poema reitera la repetición de la tercera estrofa completa. Por lo tanto brillar es más disonante para el poema que vibrar, no solo por la diferencia de la pronunciación de cada palabra comparada una con otra, sino por la ley de la armonía porque vibrar reitera su sustancia, el sonido, en la cadena versal. Esto no sucede con brillar. Tenemos entonces que la sustancia semántica es la que se proyecta en el discurso poético por lo que la sinestesia que plantea el verso original era correcta.

La crítica lo que hace es aplicar las reglas referenciales de la lengua, donde la lógica de su criterio era que el sol brille, contraria a la lógica redundante de la poesía donde la sinestesia une sonido sentido y el sol brilla y vibra. Además en la cadena versal se reitera la sustancia fónica del sonido, en la sexta estrofa, dice *las torres repican, cantan y sollozan*, están caracterizadas por una sustancia fónica, del sonido y nadie dijo nada. Sabemos que las torres no repican. Pero las torres del poema de Miró no tienen campanas, (Serán acaso las torres de Panamá, la vieja) pero repican en su recuerdos

como emociones; la sinestesia que relaciona sonido sentido hace que resuenen en el recuerdo, (*Oh mis **vetustas** torres, queridas y lejanas, Yo siento la nostalgia de vuestro repicar,*) por lo que se reitera la sinestesia entre las torres que se ven y que vibran. Lo mismo vale para que el sol vibre, es decir para que se reitera la unidad semántica del sonido.

Concluimos entonces que la poesía es un lenguaje literario, no equiparable con la lengua, la lengua le provee su sustancia fónica, su significado como base de la transformación del sentido, pero esta es transformada por reglas distintas, porque la función poética, dominante en el poema induce la redundancia, a la reiteración como naturaleza estructural del poema. En el poema tenemos redundancia en la sustancia fónica y semántica, hay isomorfismo, es decir redundancia en la estructura sintáctica, la redundancia de las sinestesias en la estructura semántica, la redundancia de estrofas, por eso el poema funcionó como discurso, a pesar de las supuestas imperfecciones. De esta manera la redundancia produce en el poema un discurso diferente a la lengua. Tanto que la sustancia fónica y semántica de la lengua de base no es la misma por lo que la poesía es intraducible (Cohen 1966). Puede ser recreada en otro idioma, pero no será lo mismo, si su sustancia fónica y semántica es diferente. Por eso los estudios de la lengua no pueden explicar con sus categorías la naturaleza del poema como lenguaje. Porque las estructuras del poema no puede ser reducida a la lengua, mucho menos podemos equiparar mito y poesía a partir de una esencialidad fenomenológica, porque la redundancia del discurso poético no es el resultado de un eterno retorno del mito, sino que es el resultado de la proyección de la palabra poética de forma fónica, sintáctica y semántica produciendo ambigüedad o plurisignificación pragmática, cerrando el poema como un todo. Esta realidad lingüística prototipo único del poema se ha querido equiparar con los mitológico.

Lo que ocurrió con Heidegger es que unió la literariedad del lenguaje poético con la poética de Holdering, y asumió que esa era la esencia de la poesía en todo caso es una ideología estética particular, que usa el mito para reiterar su fe religiosa; su poesía no es entonces la esencia de la poesía, es en todo caso la proyección del deseo de Heidegger, la ideología estética de Holdering, su idiolecto de obra, su código como diría Umberto Eco, el cual es simplemente el resultado de una ideología estética, personal, mediada por el idiolecto de obra, por lo que no es generalizable a todos los poemas y a todas las ideológicas estéticas. La tesis de Octavio Paz en **El nuevo Festín de Esopo** le da una nueva interpretación a la tesis de Heidegger desde el prisma de la semiología, al ver como fundamento del mito en la poesía, la naturaleza específica de la función poética en el lenguaje del poema, cuando dice que la función poética permite establecer la conexión íntima entre mito y poesía. No obstante el poema de Miró nos indica que la función poética es independiente del mito. En este caso la función poética no es mitológica.

Caso 2.

Tres poemas de Homero Icaza Sánchez

Homero Icaza Sánchez poeta vanguardista panameño en **Su libro Poemas para cuerdas. Editorial PHILOBIBLION, Brasil 1922**, Incluye poemas de tema mitológico. ¹⁶¹

Gacela del amor

Destinada a los canes por la suerte

gacela del amor, desprevenida

cada salto te aleja de la vida

huyendo de la muerte hacia la muerte

En la inocente dicha de saberte

prisionera en la sangre de tú herida

encontraras la senda de la huída

que en su atroz laberinto ha de perderte

ni la muere fingida ha de ofrecerte

gacela del Amor, desprevenida

refugio de esperanzas donde verte

de los canes salvada en la corrida

Huyendo de la muerte hacia la muerte.

¹⁶¹ Homero Icaza Sánchez **Poemas para cuerdas. Editorial PHILOBIBLION, Brasil 1922**,

El tema del poema es mítico, representa la muerte de Acteón convertido en siervo por la Diosa Artemisa, él se jactaba de ser el mejor cazador, su falta fue haberla sorprendido cuando se bañaba desnuda; anteriormente había querido casarse con Semele la amante de Zeus, por lo que el Dios pidió a su hija que castigara a su rival. Lo convirtió en ciervo y sus propios perros lo devoraran. ¹⁶²El poeta adapta el mito convierte al ciervo en gacela, al hombre en mujer, como lo hace Boticelli en una de sus pinturas en el Renacimiento italiano, pero describe el mismo sentimiento de angustia del mito original, de esta manera su tema expresa su angustia personal como drama universal. En el relato mítico la angustia del amor es que este termina en la muerte. María Zambrano explica este estado de angustia religiosa del hombre frente al amor, ella dice que el amor cuando *no es aceptado se convierte en Némesis, en justicia, en implacable necesidad de la que no hay escape cuando la mujer adorada se convierte en parca que corta la vida de los hombres, de tal manera que la pasión personal queda confinada a expresarse de forma trágica.* ¹⁶³

Creemos que este sentimiento sobre la némesis amorosa es uno de los valores del amor es lo trágico expuesto en el poema. Dicho en el lenguaje de Jung, **la muerte es una sombra del amor.** Tenemos entonces que el uso del mito de Acteón en el poema mantiene su naturaleza mítica original como un mito apolíneo.

Por tanto el poema organiza los sentimientos, tal como lo organizan los arquetipos del mito griegos, sobre el amor. Esto lo vemos en otro de los poemas de Homero Icaza Sánchez que tiene prominencia mítica donde se destaca el amor como Némesis cuando trata de captar la fatalidad del mito de la reina Niobe.

¹⁶² Constantino Falcon Y Otros Diccionario de Mitología Clásica Tomo I Alianza Editorial Madrid p 88)

¹⁶³ (El hombre y lo divino. Breviario del Fondo de Cultura Económica p 253 Quinta reimpresión 2005 ¹⁶³

A una estatua

Detrás de la mirada reposante

y del gesto de línea humanizada

palpitan nueve muertes esperando

el descenso del sol.

El cuerpo de cristal será violado

pata que brote sangre y agua muerta

y en la boca de pura arquitectura

renacerán la herida y el dolor

No respire eterno, condenada

estatua de cristal de sol y carne

por tus venas el tiempo va sembrando

el origen del fin.

Podemos ejemplificar la relación mito y poesía en este poema de Homero Icaza Sánchez ya que utiliza como contexto el mito de Niobe, pero en su poema algunos elementos del relato, quedan anestesiados, sabemos que se trata de Niobe cuando dice “palpitan nueve muertos esperando” y el poeta le ofrece consuelo a ese dolor sobrehumano que sobrevivió al tiempo. Lavar la culpa eterna, por la muerte de sus hijos es el castigo simbólico de un dolor sobrehumano que no se mitiga, ni siquiera cuando convertida en estatua de piedra, porque la fuente implica el símbolo de su llanto y la renovación eterna de su dolor. Lo importante aquí es destacar que el mito es un intertexto del poema y este lo dota de un tema universal que lo saca de la anécdota

emocional. El Poeta destaca del mito el dolor sobrehumano que se reitera más allá de la muerte por la tragedia de sus hijos muertos por la venganza de los dioses

Tenemos que en el mito original es apolíneo, y en su versión también. Este mismo sentimiento Homero Icaza Sánchez lo expresa en el sonetillo **Prometeo**, donde vuelve a desarrollar el tema mítico del amor como némesis

Prometeo.

Cuervo de fuego

dolor que late

Hígado eterno

Roca de Sangre.

Roca que late

Dolor de fuego

eterno cuervo

Hígado sangre

Dolor de sangre

Roca de Fuego

Cuervo que late

Hígado roca

Cuervo dolor

Eterna sangre

El soneto se concentra en el dolor de Prometeo, no en la totalidad semántica del mito, en el relato mítico del héroe ¹⁶⁴. Prometeo intentó crear un hombre Minerva admirada por la idea lo conduce al cielo para que vea como perfeccionar su obra, allí conoció de la existencia de un fuego vivificante, el cual robó y al traerlo a la tierra permitió que su hombre de arcilla adquiriese virtudes humanas como la inteligencia; la timidez de la liebre, la astucia del zorro, el orgullo ¹⁶⁵del pavo real la ferocidad del tigre y la fuerza del león En agradecimiento ofrendó a Zeus dos bueyes, en la piel del primero iban los huesos y en el segundo la carne, Zeus tomó el de los huesos y Prometeo se quedó con la parte del león Como castigo Zeus ordenó a Vulcano que forjase una mujer, Pandora y la enviase con una caja cerrada conteniendo todos los males del mundo; Vulcano crea un monstruo desaforado y feroz, pero para que pase desapercibido Venus le pone el unguento de la hermosura para que parezca hermosa ante los ojos humanos, pero Prometeo recela de la mujer y se la envía a su hermano Epimeteo, ¹⁶⁶Zeus al verse burlado mandó a Vulcano a que lo encadenase a una roca para que un buitre devorase eternamente sus entrañas como parte de su sacrificio por los hombres, finalmente lo libera y le pone un anillo con un pequeño pedazo de piedra para que recuerde como señal de remordimiento de conciencia su falta. El mito es dionisiaco, pero Esquilo lo convierte en apolíneo

El poeta no relata el mito completo sino que se concentra en su dolor descrito como la sustancia humana, la cual es la que es retomada por la tradición. En el caso de Borges, el poeta manipula el mito del eterno retorno para significar que lo poético se reduce a unas cuantas metáforas; Icaza Sánchez lo hizo mucho antes para significar que el dolor humano puede expresarse en la sustancia de unas cuantas metáforas en torno al dolor eterno de Prometeo como epitome del dolor humano. La reiteración de las mismas

¹⁶⁴ Robert Graves Los Mitos Griegos 1955 Alianza Editorial p 175

¹⁶⁵ S Swarthy Tratado de Mitología Editorial Araujo Buenos Aires Argentina 1939 p 58

¹⁶⁶ Herber Spencer and Knox Wilson Myths and Legends of All Nations 1978 Littlefield, Adams co p94-

palabras para representar distintas metáforas alrededor del mismo mito concentra el tema de Prometeo en el dolor humano. R Doods en su obra no ha ilustrado sobre el papel de los mitos en la cultura griega en relación a la elaboración cultural de los sentimientos. Es importante señalar que Homero Icaza Sánchez en el contexto de una cultura marcada por la guerra o por los medios de comunicación que producen modelos de sentimientos vanalizados tal como dice Agnes Heller ¹⁶⁷ El poeta busca un modelo de sentimiento en el mito, cuyo modelo es el heroísmo del mártir, para contextualizar el dolor humano, que por primera vez se ha vanalizado por muerte desproporcionada de la primera guerra mundial; la epidemia de gripe española, con más de 50 millones de muertos; por eso su versión del mito va emparejada por su contraste el amor a la vida por el cual el héroe se sacrifica.

Agnes Heller (op cit p 31¹⁶⁸) nos dice que el dolor es el aspecto inevitable de la vida humana, sin él no puede haber gestión humana del sentimiento. Pero el dolor que describe el poeta es un dolor para el cual no hay ayuda, mitigación, ni consuelo, tanto como el dolor de Niobe como el dolor de Prometeo, porque vivimos en una época en que la mayoría de la humanidad sufre. Por medio del mito el poeta representa el sentimiento básico de la humanidad que se va transformando en dolor. De esta manera el mito no es la vuelta al pasado como nostalgia, sino que es un recurso universal para expresar el sentimiento básico de la humanidad ante el sufrimiento. En este aspecto el uso del mito clásico no queda reducido a la tesis de Luis Díez del Corral ¹⁶⁹ en cuanto que el mito en la literatura es un fenómeno europeo. Los Poemas de Icaza eran anteriores al 1957; ni se trata tampoco de una intuición religiosa del mito, ni están centrados en la individualidad concreta de lo humano, vista como el individuo centrado

¹⁶⁷ Agnes Heller op cit p 307

¹⁶⁸ Agnes Heller op cit p 31

¹⁶⁹ Díez del Corral La Función del Mito Clásico en la Literatura Contemporánea Gredos Madrid 1957 P 20)

en la individualidad y (Op cit p 193)¹⁷⁰ como la caracteriza Díez del Corral, desde su perspectiva de pensador hermenéutico que no diferencia el mito de sus versiones literarias.

Lo que ocurre es que tanto para el hombre moderno como para el griego antiguo tiene que resolver los mismos dilemas, frente al amor y la muerte, o frente al dolor y la vida, pero en contextos culturales distintos en los que su relación con el mito es diferente

El mito de Prometeo: una travesía de los signos.

El mito de Prometeo pertenece al arquetipo de los héroes derrotados de la mitología griega, **la falta del héroe se presenta como doble**, robar el fuego para los hombres y engañar a Zeus. Lo que sintetiza su espíritu sacrilego e individualista. El fuego representa el fuego real, pero también el espíritu de lo humano y la tecnología que diferencia al hombre como ser inteligente. Prometeo libera a la humanidad y se sacrifica por ella, lo que genera la condena de Zeus: encadenarlo a una roca por toda la eternidad para que cada día un buitre le devore las entrañas. Su tributo es el dolor eterno. Este nos es el único héroe condenado, esta Belerofonte. Sísifo; Ticio, Flegias;

¹⁷⁰ (Díez del Corral Op cit p 193)

Tántalo, las Danaides e Ixion, rey de Tesalia¹⁷¹ todos han cometido dos faltas por lo que son condenados a una castigo eterno

Esquilo representa su obra en el contexto de una Grecia donde los hombres luchan por los nuevos derechos individuales, lo que no ocurre en la vida moderna; el hombre griego esta encadenado a la familia, al clan, al Estado ligados por valores religiosos, es diferente al usuario moderno del mito descrito por Diez del Corral, *el cual se refugia en una noción de humanidad centrada en el individuo*¹⁷² En **Prometeo**

encadenado de Esquilo¹⁷³ consigue su libertad de conciencia frente a los dioses, pero sigue encadenado, su desafío no tiene éxito y termina fulminado por el rayo de Zeus. Este es el mismo drama del hombre griego, tiene libertad de conciencia, pero sigue encadenado a la sociedad a la religión y a la familia, por tanto si se subleva termina fulminado por el rayo del poder. Un ejemplo de sublevación es Aristónico de Pérgamo, Evermero y Jámbulo¹⁷⁴ Su ideal terminó en la primera utopía. El Prometeo de Esquilo coincide con la condena judicial a la exageración moral de la individualidad. Los ciudadanos que violaban las leyes religiosas eran juzgados por asedia y una forma de condena era permanecer encadenados en público. Esquilo es entonces el poeta civil favorable a las leyes del Estado. La asebia era la vida del individuo al margen de los dioses, era la impiedad, la falta religiosa que se cometía cuando el individuo quería forjar su propia conciencia al margen de la religión; entonces en Grecia la libertad de conciencia era vigilada por la ley; ya que existía la queja contra la ilegalidad individual, en contraste con la creciente libertad política que le daba la democracia al ciudadano como nos dice V.V Struve en su Historia de la Antigua Grecia¹⁷⁵

¹⁷¹ S Swarthy **Tratado de Mitología** Editorial Araujo Buenos Aires Argentina 1939 p 144 -148

¹⁷² op cit p 25

¹⁷³ José de la Cruz Herrera **Por los Caminos del Ática** Librería del Colegio de Buenos Aires 1949 p 41- 68

¹⁷⁴ Jose Luis Murga. **Rebeldes a la República** Ariel Barcelona España p 64- 65

¹⁷⁵ (V V Struve Historia de la Antigua Grecia Akal textos Madrid España 1979 p 302)

Esto contextualiza el mensaje del **Prometeo** de Esquilo como una advertencia a los excesos de la individualidad; en Grecia clásica la única responsabilidad moral del individuo en la escena política era la de decir la verdad, pero era castigado por inducir al error, como Prometeo, pues en la mitología ningún hijo de Zeus, lo destrona. En el drama de Esquilo, a Prometeo a pesar de estar encadenado, le temen, precisamente por decir la verdad como vaticinio del futuro. Verdad que dice sin que lo invoquen como al oráculo, ni que lo amarren como a Proteo, ni que lo condenen a decirlo como al mentiroso Hermes, pero Prometeo usaba la verdad como artimaña. Primero le dice a las Océanides, hijas de Océano Y Tétis, que son más de tres mil, que Zeus lo va a necesitar, porque frente a su hijo perderá su trono. Asumen que se trata de la soberbia, pero el mensaje dicho por las Océanides llega a todas partes. Pero cuál es la verdad de Prometeo, él vaticina el castigo de todos los dioses que tiene lazos familiares con Zeus. La ninfa Io amante de Zeus, en la mitología fue convertida en bueca blanca para ocultarla a los ojos de Hera su esposa, pero ella la encuentra y la pone bajo la vigilancia de Argos, gigante de cien ojos, Zeus envía a Hermes quien le corta la cabeza, pero Juno le envía un tabano que la pique. En este momento del relato mítico Io llega donde Prometeo y este le dice que un hijo suyo destronará a Zeus y lo liberará, después le vaticina el resto del mito, pero no revela cuál de sus hijos destronará a Zeus y lo liberará.

Prometeo usa su credibilidad ante la verdad para mentir. Finalmente le dice que ella caerá al mar y morirá para renacer en Egipto. Lo cual es cierto en la mitología griega. Zeus envía a Hermes para conocer cuál será el hijo que lo destronará, pero Prometeo no accede y vuelve a resumir que le ha hecho bien a los hombres y que su castigo es injusto, pero él insiste en su desafío y Zeus le envía un castigo adicional para incrementar su sufrimiento, lo fulmina con un rayo. Hasta aquí el drama de Esquilo, drama que coincide con las leyes de Estado, en cuanto que cuestiona los excesos de la

individualidad, por el mensaje de Prometeo tiene una referencia real frente a la sublevación de los individuos. El Historiador Jacob Burckhardt en su **Historia de la cultura griega** realiza un estudio de estas personalidades divergentes. Veamos algunos ejemplos en contraste con Prometeo Encadenado de Esquilo.

El filósofo Antístenes seguidor de Sócrates, se declaró ciudadano del mundo, emancipado de los deberes de la vida religiosa. Es decir era lo contrario al ideal de Prometeo, quien como héroe debía ser modelo social.¹⁷⁶ El Filósofo Diógenes de Sinope promulgaba una ruptura con el pasado y la libertad frente al Estado; creía que los hombres eran poca cosa¹⁷⁷ por eso cuando fue vendido como esclavo por el pirata Escirtalo aceptó la esclavitud lo contrario al Prometeo de Esquilo para quien los hombres eran merecedores de su sacrificio. Tenemos también el caso del filósofo Menipo,¹⁷⁸ usurero y prestamista, quien creía su deber esquilmar al mundo que despreciaba,¹⁷⁹ el ideal de Prometeo es el contrario, sacrificarse por el mundo que ama. El filósofo Menedemo¹⁸⁰ es patético pues recorría el mundo helénico haciendo un inventario de todos los males para justificar la maldad como naturaleza esencial de los hombres y denunciarla a los dioses perseguidores del infierno. Prometeo encarna la bondad del sacrificio. El sofista Aristipo¹⁸¹ Promulgaba el goce momentáneo como ideal, Prometeo el sacrificio por el bien común como ideal. Diodoro de Aspendo era un hombre sin ideales, iba sucio, descalzo con una larga cabellera enmarañada para destacar entre todos los demás, enseñaba como pasar hambre. Otros promulgaban que la mejor sociedad era la comunidad de mujeres. En cambio Prometeo presenta a las mujeres sometidas a los hombres, cuyo deber es preservar la descendencia como Io. El Prometeo de Esquilo opera como advertencia contra los excesos individuales. Estos

¹⁷⁶ Jacob Burckhardt (1899) **Historia de la cultura Griega**. Editorial Iberia Barcelona España 1947 Tomo III p 505

¹⁷⁷ Burckhardt Op Cit p508

¹⁷⁸ Jacob Burckhardt (1869) tomo III p 512

¹⁷⁹ Jacob Burckhardt op cit p 507

¹⁸⁰ Jacob Burckhardt (Ibid p 512)

¹⁸¹ Jacob Burckhardt (Ibid p 514)

excesos hicieron que un tal Sófocles según cuenta Diógenes Learcio hiciera aprobar una ley en la que ningún filósofo podía dirigir una escuela en Atenas sin permiso del Consejo y el Pueblo, so pena de muerte. Los filósofos abandonaron Atenas hasta que la ley se declaró nula y Sófocles fue multado, no obstante el Estado vigiló a los filósofos¹⁸²

En este contexto el poeta Homero Icaza toma de Prometeo su sacrificio por la humanidad, no es lo que postula Esquilo, sino lo que proviene del Mito. En la segunda parte de la obra de Esquilo, **Prometeo desencadenado**, Prometeo se escapa de Zeus, igual que en el relato del mito, pero como solo queda la primera, el espectador solo asume como valor central de la obra, el sacrificio eterno del sufrimiento del héroe para salvar a humanidad; su intertexto no es la tragedia completa de Esquilo, sino la primera parte donde Prometeo se sacrifica por amor a todos los hombres. Por lo que esta es una cualidad del mito, su metamorfosis para adaptarse a las diferentes épocas, debido a que sus temas y problemas responden a los temas eternos de la condición humana. Lo divino es lo eternamente humano dice Jung.

Para los griegos como para el idiolecto estético del poeta, lo humano se expresa por medio del dolor sobre humano, símbolo del sacrificio de Prometeo por la humanidad y el dolor de Niobe por el amor de sus hijos muertos. Los dos temas del dolor humano que recoge en sus poemas. Este poema es apolíneo porque reitera una descripción de la condición humana caracterizada por el dolor. Muchos años después de publicado el poema de Homero Icaza Sánchez. Albert Camus en su libro **El Mito de Sísifo** (1951) argumenta que para el hombre moderno *la grandeza está en la protesta y el sacrificio sin porvenir como Prometeo. La victoria será deseable, pero solo hay una y es eterna es la que no conseguirá nunca por eso Prometeo es el primero de los conquistadores*

¹⁸² Jacob Burchardt ibid p 532

modernos, porque ofrece una reivindicación del hombre contra su destino y este es el sentido que el poeta le da a su Prometeo, que es una expresión dentro de los valores apolíneos porque Prometeo como símbolo encarna el sacrificio por lo humano y la rebelión del hombre contra su destino trágico como única forma de continuidad en la historia.

Estudio de caso. 3

Leopoldo Marechal (1900 – 1970) es un autor que se destaca según José Olivio Jiménez, compilador de una famosa antología de la poesía hispanoamericana¹⁸³ por su idealismo estético inquebrantable , la preferencia por el símbolo de gran eficacia plástica y un amor sostenido a perfección de la forma” ha utilizado el mito en sus novelas **Adán Buenos Aires**, **El banquete de Severo Arcángelo** o **Heptamerón** y la crítica literaria ha investigado con denuedo esta perspectiva, sobre todo en Adán Buenosaires en textos como **Desmesurado Adán Buenosaires** de Ángel Núñez, **La intertextualidad en Adán Buenosaires** de Javier Navascues, **Superación de los lírico en Adán Buenosaires** de Jean Francois Podeur¹⁸⁴. Marechal ha expuesto con claridad su noción mítica del al explicar Las claves de Adán Buenosaires, asume que detrás de la aventura del héroe hay una realización metafísica¹⁸⁵ No obstante creemos que la conciencia mítica también aparece en sus poemas líricos por eso analizamos El Poema de la adolescente¹⁸⁶

De la adolescente de Leopoldo Marechal de **Odas para el hombre y la mujer** (1928)

En una entrevista a César Fernández Moreno.¹⁸⁷ Marechal dijo que en ellas lo poético y lo metafísico empezaron a entrelazarse en una combinación que no abandoné nunca en lo sucesivo, ni en el poema ni en la novela. No obstante en el análisis del poema, lo metafísico descrito por Marechal coincide con lo mitológico

El poema de la adolescente

Entre mujeres, alta ya la niña
quiere llamarse viento.

Y el mundo es una rama que se dobla

¹⁸³ Antología de la poesía hispanoamericana, selección y Prólogo de Jose Olivio Jiménez Sod

¹⁸⁴ Leopoldo Marechal, Adán Buenosaires Colección ALICA Marco Grafico SL Madrid 1997

¹⁸⁵ Leopoldo Marechal op cit p 864

¹⁸⁶ 1) Fuentes Pedro Orgambide en "Diccionario de la Literatura Argentina" de Pedro Orgambide y Roberto Yahni, publicado por Sudamericana, 1972 ©, y Fundación Marechal

Esta página fue preparada con la colaboración de José Galán

¹⁸⁷ Oscar Colazos Los vanguardismos en América Latina Ediciones Peninsula Barcelona España p 177

Casi junto a sus manos
y la niña quisiera tener filos de viento
Pero no es hora, y ríe
Ya entre mujeres, alta:
Sus dedos no soltaron todavía
el nudo de la guerra
ni su palabra inauguro en las vivas
regiones del dolor, campos de gozo.
Su boca esta cerrada
junto a sus grandes aguas

Y dicen los varones
“Elogios impacientes la maduran
Cuando se llame Viento
Nos tocará 'su mano repleta de castigos”
Y las mujeres dicen
“Nadie quebró su risa
maneras de rayar le enseñaron los días ”
La Niña entre alabanzas amanece
cantando es su verdor,
increíble su muerte

(De odas para el hombre y la mujer)

La niña de Marechal, quiere ser mujer, incluso lo parece entre mujeres ya, pero esta frente al drama amoroso de la adolescencia, ella quiere ser libre, *quiere ser viento y tener filos de viento*, las mujeres celebran que nadie quebró su risa, (la frustró) y los hombres que esperan la marcan con elogiops impacientes esperando que cuando sea viento o tenga filos de viento los toque con sus manos repletas de castigos; en el mito de Hipólito Poseidón espanta a los caballos con el viento y se estrella en las rocas, por eso tener filos de viento es una síntesis metafórica que alude al mito, también es una

alusión intertextual a la poesía de Safo cuando en el poema *Elogios a la belleza antagónica de Agido y Hegiskora*¹⁸⁸ usa la comparación como filos de vientos con aspecto de caballo. Todo esto alude a la falta mítica porque el contacto amoroso es con ella misma. Ella no suelta “**el nudo de la guerra**” y su concentración amorosa en sí misma la convierte en promesa del deseo / Nos tocará su mano repleta de castigos/ Y las mujeres dicen/ Nadie quebró su risa / Maneras de rayar le enseñaron los días./ La Niña entre alabanzas amanece./ cantando su verdor, / es increíble su muerte / El verso final nos lleva de la metafísica al mito es decir a la relación amor/ muerte. La adolescente no está sometida a dos fuerzas psicológicas, la pasión de Afrodita enfrentada a la castidad de Artemisa, sino al amor narcisista, un intermedio entre ambas, ella ha cometido una falta **no suelta el nudo de la guerra** que trae aparejada su muerte; como sucede en el mito de Hipólito o en el de Narciso. El mito refleja un conflicto psicológico de la madurez sexual; por una parte están los peligros de la pasión y el deseo frente a la castidad, como Hipólito, pero en Marechal el peligro es el *aurea mediocritas el amor a medias*. Su muerte simbólica, se debe a la incapacidad de vivir un amor realizado de acuerdo a sus posibilidades vitales, convertirse en mujer. El mito de Narciso es el símbolo de un complejo reprimido con la muerte en la mitología griega, la falta es olvidar que el valor sagrado de sí mismo, se encuentra en el amor del otro. Lo importante es que en la lógica del sentido se presenta un final cuyo único sustento es el mito. Lo que notamos en el poema es que hay una proyección simbólica del drama amoroso en el que se produce la relación mítica entre el amor y la muerte, para subrayar un sentimiento moralista sobre la sexualidad narcisista fuera del orden; en su poema **Cortejo**, la relación amor/ muerte preside el matrimonio *Vestida y adornada como para sus bodas/, la muerta va dos niños/ la conducen llorando/ y es el mismo carro de llevar espigas/ maduras en diciembre/* Este tipo de discurso poético, organiza los

¹⁸⁸ Wolfgang Schadewaldt(**Safo Mundo y Poseía Existencia del amor** Eudeba Buenos Aires Argentina p 40

sentimientos dentro del arquetipo del amor donde el ideal amoroso no encarna un valor moral implícito, sino una disyunción permanente del amor domeñado por la muerte. La tensión mítica dada por la relación amor / muerte dice Julia Kristeva (1984) En su estudio sobre la identificación psicológica que produce la metáfora¹⁸⁹ dice que esta dualidad en la noche impersonal de la pulsión es indicio de la innombrable huella de una pasión oscura, indicio de una muerta que se mantiene viva

*La muerta va en el carro de los trigos maduros / su cara vuelta al sol tiene brillo de níquel / Se adivina la forma del silencio en sus labios, / una forma de llave. / Ha cerrado los ojos a la calma visible / del día y a su juego / de números cantores /, y se aferran sus manos a la cruz en un gesto de invisible naufragio / y mientras el Cortejo se adelanta entre flores / y linos que cecean el idioma del viento, / la cabeza yacente, sacudida en el viaje, / traza el signo del no / Tenemos que la muerta quiere estar viva y los dos niños que la conducen se preguntan ¿ Porqué la muerta va con un traje de bodas? / Porque en el mismo carro de llevar la espigas? / Es significativo que el recitativo épico del poema repita en la mitad del poema y al final *Mi hermano va en un potro del color de la noche yo en una yegua blanca sin herrar todavía*) Lo cual convierte a la muerta amada en madre*

En ambos poemas la la pasión amorosa se transforma en pulsión de muerte por lo que la dualidad mítica amor/ muerte contextualiza la vaporización del amor; el amor solo se explica por su contraparte, la muerte, ciclo del eterno retorno del hombre, que solo ama para darle sentido a la muerte o la muerte es el sein sentido del amor; pero la pregunta del enigma *Porqué la muerta va con un traje de bodas* queda sin respuesta; la metáfora desarrolla la analogía tremenda amor muerte ya que es esta dualidad la que dota de coherencia semántica ambos poemas de Marechal, para que el primer poema sea una versión apolínea donde la falta narcisista termina en la muerte y en el segundo

¹⁸⁹ Julia Kristeva y otros El trabajo de la metáfora Editorial Gedisa. Madrid España 1985 p 69

su contraparte dionisiaca, como consuelo emocional para negar la muerte. De esta manera el mito provee un esquema universal para expresar un sentimiento personal o este sentimiento personal es tan universal que se hace mito.

Estudio de caso 4

Rene Char es un poeta de la segunda generación surrealista francesa que inicia su obra después del segundo manifiesto Surrealista entre su obras se destaca **Le Marteau sans maître, 1934. Placard pour un chemin des écoliers, 1937. Dehors la nuit est gouvernée, 1938. Feuillet d'Hypnos, 1946. Fureur et mystère, 1948 La Parole en archipel, 1962. La Nuit talismanique, 1972 Chants de la Balandrane, 1977**¹⁹⁰ El crítico Maurice Blanchot señaló en cierta ocasión que la obra de Char “es una revelación poética. Su mundo es el mundo de la tierra, los árboles, los arroyos, los animales y la naturaleza, el incesante movimiento de aquello que, entre la creación y la muerte, es también una metáfora de los ideales del poeta para expresar el futuro y aceptar la inminencia de la muerte” Si vemos en detalle esta observación de Maurice Blanchot veremos que en la interpretación de sus poemas priva la idea de la muerte como fuerza gravitacional del sentido, sobre todo en los poemas de **Furor y Misterio** publicado en 1948 en que abarca de 1938 a 1945, los años de la Segunda Guerra Mundial¹⁹¹ No obstante la muerte es la tensión máxima para un soldado de la resistencia francesa contra los nazis Pero la conciencia lírica lucha contra la muerte y divide el universo de su poesía en dos temporalidades diferentes; el primero es un tiempo mítico, ubicado en illo tempore donde se encuentra su amada y el otro es su presente, de lucha muerte y guerra. Uno es el tiempo ideal de la vida, el otro es su presente de guerra, para conjuntar el uno con el otro se necesita sobrevivir. Este sentimiento es dramático, porque en el momento emocional que se genera la idea poética, no se sabe se se vive o se muere; de esta manera en el contexto de la invasión alemana de la segunda guerra mundial, es el sentimiento de toda la nación. En el

¹⁹⁰ Henrie Lamatri La poesie Depuis Baulelaire Libraire Arnman Colin 1975 p 142

¹⁹¹ Aldo Pellegrini Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires argentina 1961 p 151

prólogo de 1938 el poeta escribe *Sobre las crestas de nuestra amargura se adelanta la aurora de la conciencia y deposita su limo* () *Una dimensión atraviesa el fruto de la otra Dimensiones adversarias Desterrado de la yunta y de las bodas, bato el hierro de los cierres invisibles*¹⁹² René Char en un manifiesto sobre la poesía “Pesie de la pensée¹⁹³” resalta la figura de Heráclito de Efeso, ya que según él “*forma parte del ciclo de la modernidad como la luminosidad de Dionisios en la Tragedia, como el último canto de una antigua confrontación*”

Allí postula que la poesía *debe comprender el misterio de la vida, el devenir* (la muerte) *progresar en nuestro interior y propende a una trascendencia por la ausencia del otro* Este es el marco de su poética y en ella existe un lugar destacado para el mito de los orígenes para conjuntar el pasado y el futuro con el presente y conciencia de la muerte con la trascendencia por medio de amor

Veamos dos ejemplos *Líquenes y el Chotacabras*

Líquenes

Yo iba por los relieves de una tierra desnuda
entre los secretos alientos y las plantas sin memoria
La montaña se alzaba como un frasco lleno de sombras
que por un instante abrazaba el gesto de la sed
Mi huella, mi existencia se perdía
Tu rostro resbalaba retrocediendo ante mi
No eras más que una mancha que buscaba una abeja

¹⁹² René Char *Furor y Misterio* Visor Madrid 1979 p 39

¹⁹³ Henri Lamaitri op cit p 143

que en flor se transforma, creyéndola viva

Íbamos separados. Tu querías en el arriate

y yo penetraría en el Jardín del vacío

Allí, bajo la protección de las rocas

en la plenitud del viento pediría a la noche

que dispusiera de mi sueño

para acrecentar tu dicha

Y todos los frutos te pertenecerían.

1946

El divide el poema en dos instantes emocionales. En la primera el poeta concibe la escena transformada en el contexto de una selva primigenia originaria. “Yo iba por los relieves de una tierra desnuda / entre los secretos alientos y las plantas sin memoria/ Estos son los versos iniciales del poema. Su temporalidad es anterior al tiempo, su tiempo es el de los orígenes, es el *illo tempore* mítico. El espacio es una selva oscura, acaso la vida que se pierde sin huellas, es la muerte sin trascendencia.

/ La montaña se alzaba como un frasco lleno de sombras que por un instante abrazaba el gesto de la sed/ Mi huella mi existencia se perdía /Tu rostro resbalaba retrocediendo ante mí/ No eras más que una mancha que buscaba una abeja/ que en flor se transforma, creyéndola viva/ Los versos calafatean la angustia de la muerte buscando algo de trascendencia para la muerte absurda, muerte sin hijos. Si seguimos la secuencia del discurso poético como una proyección metafórica metonímica (Roman Jakobson 1958) La abeja busca la flor para polinizarla, metáfora de esa conjunción que se queda solo en proyección del deseo. *Allí, bajo la protección de*

*las rocas/ en la plenitud del viento pediría a la noche/ que dispusiera de mi sueño/
para acrecentar tu dicha/ Y todos los frutos te pertenecerían* La primera imagen es
disyuntiva; la segunda busca la conjunción, */Allí, bajo la protección de las rocas en la
plenitud del viento pediría a la noche que dispusiera de mi sueño/ para acrecentar tu
dicha/ Y todos los frutos te pertenecerían/*

En síntesis el encuentro amoroso se convierte en un paradigma cuando la conciencia lírica ubica la escena en el tiempo de los orígenes. Por eso la idea poética de líquenes esta en el anhelo de conjunción. Sucede como dice Malinovsky el mito los hace vivir el tiempo de los orígenes ¹⁹⁴ mundo anterior al tiempo, y su relación con el mundo se transforma en dos cosas: sentimiento y afecto. El jardín deja de estar vacío. El poema como discurso le sirve para reestructurar los sentimientos ante la vida, para sentir que la experiencia individual tiene sentido como experiencia arquetípica de todos los hombres ante la experiencia absurda de la muerte, tal como postula el filósofo Albert Camus en el Mito de Sísifo.

Todo el tiempo de los orígenes se concentra en la repetición ritual del anhelo de conjunción amorosa. Este mismo sentimiento lo encontramos expresado con más claridad en el poema “ **La compañera del sestero**” ¹⁹⁵ “ *Te amaba Tu rostro de manantial surcado por la tormenta y la cifra de tu dominio rodeando mi beso He traído de la desesperación un cesto tan pequeño, amor mio, que ha sido posible trenzarlo con mimbre*” De esta manera el poeta descubre que su existencia se concentra en el descubrimiento del amor como destino, pero tiene que sortear los obstáculos de la historia para entrar en el tiempo del mito y lograr la conjunción con el amor como una victoria contra la muerte.

¹⁹⁴ V Malinovsky, El mito en la Psicología primitiva op cit 54

¹⁹⁵ Furor y misterio p 14

Si estudiamos todos los poemas del libro **Ante Mundo** (parte de Furor y Misterio) veremos que todos son una versión diferente del mismo poema donde la conciencia se desencaja en esta dualidad de temporalidades. Todo el libro se cierne sobre el anhelo de conjunción con una mujer mítica. “Mujer que *duermes en el polen de las flores, deposita sobre su orgullo tu sierpe de medium sin límites, a fin de que siga siendo hasta la hora del brezo de osamentas el hombre que para adorarte mejor retrasaba en tu la diana de su nacimiento*” En el poema **Tugurio del historiador**¹⁹⁶ pone en contraste los dos tiempos, el del mito y el presente de la guerra. En el presente *hay una pirámide de martires, ha renunciado a la esperanza; rayado con sangre la noche de tu época,* solo le queda rozar “Tus manos de otro tiempo” para encontrar “*La almendra creíble en el día de mañana nuevo*” “*Boveda de efusión sobre la corona de su vientre*” *¡ Eres mi mujer, hecha para alcanzar el encuentro del presente* de esta manera todos los poemas expresan el mismo sentimiento, el anhelo de conjunción mítica con la mujer que unirá el tiempo del mito y el de la historia, los cuales forjan la disyunción de la conciencia. De esta manera la poesía preserva la continuidad del ego, frente a la histeria moral de la guerra. La noción de histeria moral la usa Agnes Heller (1979)¹⁹⁷ para explicar como los seres humanos tratan de preservar la continuidad de la vida sin caer en la histeria moral. En este caso esa es la actitud que refleja el uso del mito. El poema de Rene Char es un ejemplo de ello. Esto tiene sentido cuando recordamos que el poeta Rene Char era el famoso capitán Alexandre de la resistencia francesa contra los nazis, por lo que su conciencia lírica ubicada en el tiempo de los orígenes donde no existía la muerte, convierte el acto primigenio de amar en un acto mítico donde la conciencia resuelve el jeroglífico moral del hombre, preservar la vida Y todos los frutos te pertenecerían. Esta es la conjunción con el otro., en este caso con la amada. Por lo que

¹⁹⁶ Rene Char op cit 1979 p 11

¹⁹⁷ Agnes Heller (1979) en su libro Teoría de los sentimientos P 71

el poema como discurso convierte los sentimientos personales en míticos para reelaborar lo que Agnes Heller ¹⁹⁸ llama desde el punto de vista del sentimiento “su homeostasis” en otras palabras, el poeta encuentra en el mito de los orígenes el equilibrio emocional de su conciencia ante el poder terrible de la muerte. Es Por eso que el capitán Alexandre de la resistencia francesa hace que Char se refugie en el mito para soportar la turbulencia emocional de vivir a salto de mata esquivando la muerte. Si bien el poema no es a versión evidente de un mito recrea el poema en el tiempo de los orígenes para que su experiencia amorosa sea única, original y sea a la vez la reiteración de un arquetipo que reinicia el tiempo frente a la amada, la amada mítica que tiene mil rostros (la laya sideral en que estuvo allí en otro tiempo se ha precipitado”¹⁹⁹Oh Tu la monotana ausente la hilandera del salitre/ tras espesores fijos / despliega su velo una escala sin edad/²⁰⁰

Por la boca del chotacabras. (1939) de Renne Char

Niños que acribilláis con aceitunas al sol hundido

en el bosque del mar, niños, oh ondas de trigo,

el extranjero se aparta de vosotros, se aparta

de vuestra sangre martirizada

Se aparta de esta agua demasiado pura

Niños de ojos de limo, niños que hacíais cantar

la sal de vuestra oreja ¿Cómo decidirse

a dejar de estar deslumbrado

¹⁹⁸ Heller op cit p 71

¹⁹⁹ Rene Char Furor y Misterio Visor Madrid 1979 p 47

²⁰⁰ Rene Char Furor y Misterio Visor Madrid 1979 p 48

por vuestra amistad? El cielo cuyo
plumón nombráis y la mujer cuyo
deseo traicionabais han quedado
heladas por el rayo
¡Castigos, ¡Castigos,

El poema de Rene Char aparece en el libro Fureur et mystère Gallimard 1962. Esta precisión la hacemos para crear un contraste. En 1985 Claude Levi Strauss publica La Alfarera Celosa²⁰¹ e incluye un estudio mítico llamado: **Los mitos con Chotacabras**. En leyendas europeas el ave revolotea sobre los rebaños de cabras para chuparle la vida. Es el ave de la luna, también un augurio de la muerte y como ave glotona consume como los celos la avaricia y la envidia. En la mitología americana, se cree que las almas de los muertos regresan como el pájaro chotacabras, a envidiar la vida. Es el pájaro de la muerte. En Guyana su pluma es un talismán para lograr la dicha amorosa (Strauss p 43²⁰²). En el Amazonas se cubre con sus plumas la hamaca de las jóvenes púberes para protegerlas de los violadores nocturnos. En el Amazonas es una de las divinidades de la luna, según una leyenda la hija de un jefe indio se enamora de un hombre de otra tribu. Como sus familiares se oponen se retira a una colina a vivir su melancolía y cuando le dicen que su amante se ha suicidado, ella se convierte en el chotacabras, el pájaro que tiene la boca como vagina, por lo que es una mitonimia de mujer que sufre por amor un castigo divino. Lévi-Strauss describe el mito de la mujer que se niega aceptar a un dios porque parece viejo, pero su hermana lo acepta y cuando se descubre el disfraz de la divinidad, la hermana remilgosa se transforma en chotacabras. En una leyenda Argentina de origen quechua, el chotacabras es una mujer

²⁰¹ Claude Levi Strauss publica La Alfarera Celosa Paidós Studio 1986

²⁰² Strauss op cit p 43

castigada por subir a los árboles ávida de miel. En síntesis dice Levi Straus que el mito del chotacabras tiene una función transformadora como castigo, por lo que el chotacabras es más que un nombre, sino un sentido figurado. La transformación por el castigo

Este sentido figurado lo usa Char en el título de su poema. **Por boca del chotacabras.** Lo importante aquí es que usa el mito antes de que Lévi-Strauss publicara *La Alfarera Celosa*. Al inicio del discurso poético el yo lírico se dirige a unos niños míticos, decimos que míticos porque los describe cometiendo una falta “Niños que acribilláis con aceitunas al sol hundido/ en el bosque del mar, niños, oh ondas de trigo, / el extranjero se aparta de vosotros, se aparta / de vuestra sangre martirizada/ Se aparta de esta agua demasiado pura / En la superficie del poema hay una disyunción el extranjero se aparta de los niños los describe como niños de ojos de limo, niños que hacíais cantar / la sal de vuestra oreja ¿Cómo decidirse /a dejar de estar deslumbrado/ por vuestra amistad? “Ojos de limo” indica el eje ancestral, telúrico o primigenio de una falta de origen, el se aparta de ellos por la falta tirarle aceitunas al sol, el sol es una imagen del padre, porque los niños son ondas de trigo, (por metonimia hijos del sol) En el eje semántico del mito que se proyecta en el poema el poeta expresa un dilema emocional para el yo lírico que se ve como el extranjero al tener que separarse de los niños, por el rechazo de una imagen simbólica del padre, pero queda en evidencia los efectos de su falta “El cielo cuyo plumón nombráis / y la mujer cuyo deseo traicionabais/ han quedado heladas por el rayo/ ¡Castigos! / ¡Castigos! Del discurso plurisignificativo del poema queda claro que la conciencia del poeta está dramatizada por el mito, que en la mitología es la luna “El cielo cuyo plumón nombráis” “y la mujer cuyo deseo traicionabais” cuyo final es el castigo que recordamos **por bocas del chotacabras el pájaro de la muerte.**

En el poema hay dos cosas claras, la dramatización mítica de los sentimientos como metáfora del castigo / han quedado heladas por el rayo/ no indica que el poema críptico en si mismo revela su sentido analógico por medio de los códigos del mito, para articular emociones. Ahora estamos frente a un sistema poético que pasó de describir el estatus de los afectos, afincado sobre sentimientos de rechazo para expresar sentimientos cognoscitivos y situacionales que van más allá del individuo, que buscan ligarlo a lo humano con el mito ç

Los niños del limo de Char por boca del chotacabras escuchan la advertencia del castigo que encarna la disyunción con una imagen paterna (El sol hundido en el bosque del mar) y materna (plumón del cielo) esta es la diada parental que configura la cultura, pero qué diferencia significativa vemos en el poema: que el yo lírico del poema rechaza la disyunción con la diada parental realizada por lo niños. Exploremos esta disyunción an varias perspectivas. La psicoanalista norteamericana Dorothy Bloch abandona la tesis de Freud de que el Complejo de Edipo era la causante de la neurosis y en su libro **Fantasía y Miedo de los niños al infanticidio** ²⁰³(1985) considera que el Complejo de Edipo es la causa de los problemas emocionales Cuando el Yo lírico se distancia de los niños que han rechazado al padre y a la madre simbólica, puede ser una forma de camuflar sus propios sentimientos para no devaluar su propia imagen por temor al infanticidio encarnado en la primera parte del mito de Edipo cuando sus padres conspiran para asesinarlo Los niños del poema lo han hecho con sus padres y el yo lírico se aparta de ellos *“el extranjero se aparta de vosotros, se aparta de vuestra sangre martirizada Se aparta de esta agua demasiado pura “* Por tanto el poeta responde, si lo interpretamos desde la teoría de Bloch es que *hay una continuidad defensiva entre las fantasías defensivas de los niños contra el miedo.* ²⁰⁴ Entonces

²⁰³ Dorothy Bloch Fantasía y Miedo de los niños al infanticidio Siglo XXI Editores p 12

²⁰⁴ Dororhy Bloch op cit p 14

podemos inferir que el poema de Rene Char expresa como una fantasía defensiva contra el miedo a la muerte, por medio del mito del chotacabras.

Estudio de caso 4

Federico García Lorca y el mito de las siete mujeres del arco iris.

La imagen de la mujer en la obra de Federico García Lorca esta determinada por la añoranza de un ideal de lo femenino, anterior a las disyunciones de la cultura medieval frente a la mujer, anterior a lo sagrado misógino. Esta realidad cultural podemos explicarla con la apología de la barba, escrita Por Burchard de Bullevaux en la que se consigna que la barba es el atributo viril que certifica la naturaleza eclesiástica de la fe, nos dice según Alain Boureau.²⁰⁵ Por ende lo sagrado es lo opuesto a lo femenino. y el distintivo rera la barba Paul Johnson (1976) en su **Historia del Cristianismo** reporta el hecho de que los obispos debian usar barba y la forma de la barba era regida mediante leyes²⁰⁶ lo cual destaca la importancia de este símbolo

²⁰⁵ Alain Boureau (1988) La Papisa Juana Edaf Madrid España 1989

²⁰⁶ Paul Johnson Historia del Cristianismo Javier Vergara Editor Barcelona España 1999 p 262

eclesial. Toda relación cultural con lo imaginario femenino queda marcada por esta ruptura. Los sentimientos sensuales; los sentimientos asociativos, los sentimientos cognitivos situacionales, los instintos relacionados con la mujer están asociados con la ruptura, la disyunción y la diferencia. Bureau²⁰⁷ subraya esta diferencia por medio de una apología de las ideas religiosas de Paucapalea, teólogo medieval, quien obsesionado por la pureza, aborrece a la mujer por estar manchada por la menstruación. De esta forma expresaba el miedo a la contaminación femenina, por ende de lo sagrado quedan excluidos la bruja, el impostor, y el hereje. En el siglo XIII para vigilar la moral del pueblo se creó la figura del dean rural entre otras cosas cobrar diezmos verificar testamentos y perseguir a las brujas²⁰⁸. En el proceso histórico que se abre desde el siglo XIII en adelante en el resto de Europa el Estado se separa gradualmente de la iglesia, no así en España donde la iglesia es el Estado, a partir del siglo XVI, por lo que las normas medievales se refuerzan, Felipe II en 1520 declaró que la brujería era **el azote de la raza human**²⁰⁹ a se vigila la pureza de la raza, por lo que se prohíba a las hijas de los condenados por la Inquisición a tener hijos. En el campo Protestante el fanatismo religioso incrementó la persecución contra las mujeres. Entre 1542 – 1736 en Inglaterra se ahorcaron 1.000 brujas y en Escocia 4.400²¹⁰. Si al principio la mujer era excluida de lo sagrado por mentruar y no tener barba, ahora era la enarnacion de la herejía. Por lo que el papel de la mujer estaba en el centro ideológico de la sociedad excluyente y ortodoxa. Por lo que el yo lírico de Lorca al elaborar su discurso poético describe el contraste emocional que surge cuando chocan el ideal mítico y la realidad histórica. Esta profesión de fe no solo intentaba excluir a las mujeres del sacerdocio, sino, crear una distancia ideológica prudencial del mito hermafrodita, el cual posibilita

²⁰⁷ Bureau op cit p 186

²⁰⁸ Paul Jonson op cit p 289

²⁰⁹ ibid 418

²¹⁰ ibid p 417

la unidad hombre- mujer, como fundamento de lo sagrado La tesis fue postulada por san Gregorio Magno Defensor de María Magdalena, como parte del mito de la novia mesiánica. Este mito tuvo su origen en los alquimistas El ideal de unidad hombre mujer es propicio al mito del “vas hermeticum”, *el vaso hermético*, el cual según Carl Gustav Jung,²¹¹ representa la boda alquímica para la unión de los contrarios “*El vaso simboliza también el útero*”, por lo que en este ideal sagrado la mujer o lo femenino es la fuente de la unidad El uno deviene en dos, el dos deviene en tres y el tercero deviene como uno, en el cuatro. Según Jung, el cuatrenio es el axioma sagrado de otra María, copta o judía, hermana de Moisés., que inventó el baño “María” como símbolo de la pureza alquímica, la cual esta representada por el perfume, ya que su espíritu surge de los vapores herméticos, los cuales domeñan el caos, los malos olores de la putrefacción y la muerte (al- schaitan, o Satán) y hacen brotar el sol y la luna, (el oro, el hombre y la plata, la mujer, que forman una unidad espiritual, la pareja) los cuales forman la trinidad en el hombre, capaz de reproducirse a imagen y semejanza de Dios el numero cuatro. Esta cuaternidad se concibe en oposición y queda la tricefalidad del diablo, las tres cabezas, que le asigna Dante en la Divina Comedia, la del odio, la de la ignorancia y la de la impotencia, que no son capaces de reproducirse a si mismas, pero si de repetirse, por lo que producen la falsa trinidad del infierno. la de la serpiente de tres cabezas, la del Cancerbero, el perrazo de tres cabezas que guarda la entrada del mundo inferior, los tres ríos de fuego, etc lo que representa que la repetición de sí mismo se da en oposición a la trinidad que lleva al cuatro como génesis De esta forma el teólogo Paucalapea introduce la mutilación de lo sagrado femenino en la cultura religiosa y esta ruptura conquista lo imaginario, por lo que la mujer en el sistema sagrado misógino, queda en un lugar ínfimo donde solo interceden los santos para darle un halito sagrado a los problemas de la vida marital, cuando la mujer es víctima de la

²¹¹ Carl Gustav Jung **Psicología de la Transferencia** op cit 52-53

sociedad dominada por el hombre en el plano sagrado, económico y político. El único espacio sagrado que tiene la mujer es el matrimonio real o simbólico, porque es el vínculo que la supedita al hombre. En este universo religioso la mujer no puede romper este círculo simbólico, sólo puede atenuarlos. Para mitigar los corcovos psicológicos a las mujeres le queda el consuelo que le ofrecen los santos de la fe.

Santa Estela para ser invocada por las solteras y muchachas casaderas, San Andrés, le proporcionará ayuda durante el sueño, le dirá un secreto para encontrar marido, si ponen como ofrenda la mitad de una manzana bajo la almohada. San Antonio, las ayudará si son vírgenes; san Licopolis solo intercede para que las mujeres de mala reputación o con un defecto físico encuentren marido, San Arcadio interviene para recompensar a los heroicos maridos que soportan a una mala mujer. San Amón, para que las mujeres puedan soportar el horror de la vida conyugal. Para ayudar a las mujeres que sufren penas de amor, Santa María Magdalena, si son infelices en el matrimonio, santa Anastasia; si apresan a su marido, santa Donata, si es martirizada por la suegra, Santa Ela, si lo es por el marido, Santa Godeliva, si es una mujer maltratada, San Julio, si hay incomunicación y le va mal en el matrimonio; Santa Nadega, pero ella solo interviene, si la esposa es virtuosa. Si quiere escapar del matrimonio para refugiarse en un convento y ser esposa de Dios debe invocar a santa Hunegunda ²¹²(

Tenemos así que la mujer no solo queda excluida de los ritos sagrados, sino que esta sometida al marido, y para soportarlo tiene una pléyade de santos como forma de consuelo religioso. Lo importante es que este despliegue mítico religioso es para admitir los sentimientos, emociones, afectos de las mujeres en torno al matrimonio.

²¹² **Directorio de Los Santos.** Annette Sandoval (1997) Ediciones Aguilar México 1997 y Jacques Veissid (1995) **Sepa a que Santo Encomendarse** Ediciones Martinez Roca, Barcelona España 1996)

En el mundo simbólico de lo sagrado misógino a la mujer le quedan dos salidas, casarse y sobrevivir a los avatares de una conjunción falsa o mutilar su pasión como en **Yerma** y refugiarse en el convento como la monja gitana o mutilar su deseo y tener sus senos en la bandeja como el romance de santa Olalla, o quemar su belleza y su juventud en espera del matrimonio, como las solteras de Lorca o romper el interdicto de la cultura, como en **Bodas de Sangre**, para que el deseo satisfecho de la mujer sea mutilado por la muerte, porque su deseo le pertenece a otros. El poder restaura la dicotomía mítica entre el amor y la muerte.

El sistema poético de Lorca, retoma estos valores míticos para exponer y hacer evidente como esto contribuye a crear una imagen mítica que refleje la conciencia de la mujer dramatizada por la ruptura y la disyunción, pero el poeta no lo hace para celebrar la diferencia, ni para justificar la misoginia, si no para contradecirlas. Para subrayar cómo opera lo imaginario en la conciencia. El poeta usa el mito como ideología estética. En este sistema, la figura de la mujer retorna a la imaginación, no solo como un ideal que expresa la nostalgia de los orígenes, sino algo más, tal vez la mujer como personaje mítico intenta recuperar su lugar dentro de lo sagrado. Por ello la imagen de la mujer que resiste y lucha aceza en la orilla de la cultura en espera de la conjunción para integrarse. La imagen simbólica de esta situación está representada en la pureza de niña encarnada en santa Olalla con los senos mutilados en la bandeja *Al gemir la Santa niña quebra el cristal de las copas*

Es por eso que postulamos que Lorca recurre al mito de las siete doncellas del arco iris para elaborar siete prototipos de mujeres que ponen en evidencia como los mecanismos culturales del mito misógino, aún supura su veneno ideológico en la modernidad y mutila a la mujer en cuanto a su verdadera conjunción con el hombre; no se trata de la metafísica de la denuncia, sino de la poética de la cultura que va al tiempo

de los orígenes en busca de la conjunción perdida. En este sentido Lorca retoma el mito de las siete heroínas del arco iris, para representar las barreras de lo imaginario. El mito de las siete mujeres lo describe Lorca en *Canciones*, (1921, 1924²¹³) Se basa en un mito el llama Teoría del arcoiris y le sirve para expresar y desarrollar a lo largo de su obra la imagen de una marginalidad femenina que por un lado expresa vitalidad, sensualidad, euforia, y por otro lado expone una conjunción con la muerte, la disyunción cultural y la soledad. Por medio de siete prototipos femeninos se construye la relación trágica de la mujer con la cultura. Una relación excluyente, pero una relación de lucha.

En el prólogo de la **Zapatera Prodigiosa** Lorca dice que en ella describe un espíritu de mujer como *el mito de nuestra pura ilusión insatisfecha, en esta obra se describe un espíritu de mujer, como son todas las mujeres y se hace al mismo tiempo un apólogo al alma humana* ²¹⁴ Si analizamos la obra de Lorca en su conjunto podemos identificar *que el espíritu de mujer*, lo femenino, en efecto gira en torno a siete prototipos de mujeres. Este es su arquetipo femenino y le sirve para poner en evidencia la crisis de la cultura. Entre ella tenemos, la niña, la soltera, la modosa, la casada infiel, la mujer desgarrada por la pasión, la gitana, la vieja neurótica.

La niña

En el Prólogo a la *Zapatera prodigiosa* Lorca describe este prototipo de mujer como *compendio de ternura y símbolo de las cosas que están en semilla, y tienen todavía muy lejana su voluntad en flor* (Op cit p 4 ²¹⁵) Este ideal de mujer aparece en *Árbol de Canción, la niña virgen de flor y rama en el árbol de ayer, es también la niña del mal amor* de **Preciosa y el aire** ²¹⁶ es una hipérbole para decir que a las gitanas

²¹³ Federico García LORCA *Canciones*, (1921, 1924 Antología poética Selección de Guillermo de Torre y Rafael Alberti Biblioteca Clásica Losada 1957 p 57

²¹⁴ Federico García Lorca *Teatro de Federico García Lorca, La Habana Cuba 1971 p 5*

²¹⁵ Lorca Antología Op cit p 4

²¹⁶ Lorca op cit p 90

hasta el viento las quiere poseer, no hay conjunción con los gendarmes o los ingleses. Pero la posibilidad queda abierta como violación, encarnada en el mito del viento La única conjunción que hay para la mujer es encontrarse con su naturaleza, la de ser parte del arco iris *La niña se fue a la mar a contar olas y chinas pero se encontró de pronto con el río de Sevilla (Canciones) o con el viento galán (Arbolé arbolé, canciones) La niña del bello rostro esta cogiendo aceitunas El viento Galán de torres la prende por la cintura* La otra cara de la niña es la imagen de la niña que esta en el pasado de la mujer. Es la niña del mal amor, porque la mujer tiene que dejar de ser niña En oposición a la niña está la mujer.

En el poema mujer soltera en la misa (*Canciones) (Ojos de toro te miraban, Tu rosario Llovía Con ese traje de profunda seda, no te muevas Virginia, da los negros melones de tu pecho al rumor de la misa) La niña es la mujer que solo se propone, al deseo En su conjunto al igual que las otras, la mujer niña se queda en el pasado, llega una hora después a los compromisos con la vida, y aunque busque la conjunción se tropieza con las barreras del imaginari cuando se relaciona con el mundo de los hombres (la joven muerta surcaba el amor por dentro) la niña solo se conjunta con el mundo de la naturaleza En la poesía de Lorca la niña es la matriz simbólica de la pureza femenina. Es lo que toda mujer fue o debe ser Pero para ser niña otra vez, para debe retomar a la pureza perdida, debe cercenarse lo senos como santa Olalla o dar los negros melones de tu pecho al rumor de la misa*

La soltera es la primera imagen de la mujer que hay en **El Poema del Cante Jondo** ²¹⁷ *Vestida con mantos negros piensa que el mundo es chiquito y el corazón es inmenso* En el poema **Encuentro**, dice *Ni tu ni yo estamos en disposición de encontrarnos* En los poemas **Dos Muchachas** La Lola, lava pañales de algodón *Y cuando gaste todo el jabón vendrán los torerillos, y la otra Amparo, que sola estas en tu casa vestida de blanco*

²¹⁷ Lorca Antología op cit p 43 – 44

El destino de la mujer es ser madre soltera, en espera de hombres con los que espera casarse virgen, porque es la programación de la cultura en su imaginario, aquí el mito de la virginidad se postula como deseo ya que se queda sola. Este mismo tema aparece en Doña Rosita la soltera ²¹⁸ Que esperó que su vida se consumiera por la promesa de un matrimonio. Quince años, esperó una promesa de matrimonio, promesa de palabra; otros quince por la palabra escrita, una carta de promesa. Diez años más tarde, Doña Rosita; la soltera, ha esperado cuarenta años y debido a la muerte de sus familiares debe enfrentar la vida sola, pero su vida se ha consumido en la espera del matrimonio, ese vínculo sagrado de la pareja. La mujer de está lado de la cultura, perdió la libertad mítica del illo tempore antes de que lo sagrado se redujera a la barba. A ella ni Santa Estela, ni San Antonio, ni San Licópolis, ni San Andrés la ayudaron. Su vida fue estéril porque se apegó al orden sagrado de la barba. “*Me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta y sin embargo la esperanza me ronda, me muerde, como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez*” ²¹⁹ Ella mutiló su deseo. Se mantuvo pura a costa de sacrificar su vida a un ideal estéril.

La gitana, la Carmen (*La Carmen esta bailando por las calles de Sevilla, tiene blancos los cabellos y brillantes las pupilas, Niñas Corred las cortinas* ²²⁰) impregnada por la marginalidad y el desamparo de la edad, no se rinde. Es víctima de la disyunción y la marginalidad de su cultura, aunque la felicidad de su cuerpo sea para satisfacción de sí misma porque aunque esta vieja, su única felicidad es la trasgresión que representa su baile gitano y los terrores de la sensualidad que representa en el alma de las otras mujeres.

²¹⁸ Lorca Doña Rosita, la soltera. Losada Buenos Aires Argentina 1943

²¹⁹ op cit 115

²²⁰ Lorca Antología op cit p 47

La vieja neurótica y seca que se ha amoldado a la cultura y el matrimonio la ha asesinado por dentro, pero la muerte de su marido no la libera, sino que quiere que esta muerte psicológica se proyecte en sus hijas. La mujer reproduce su propia alienación.

La representación que hace Lorca en **La Casa de Bernarda Alba**²²¹ va más allá de la imagen idílica de la mujer misma. Ella es la que construye las cadenas de su autodestrucción haciendo de su vida, no un viaje a la pasión, al placer o al auto descubrimiento, sino que realiza un viaje a la inversa, un viaje a la neurosis, a la mutilación psicológica. Sirve la comida de la cultura, en su casa aunque no participe de ella en condiciones de igualdad. Su redención está en el poder, en su capacidad para impedir la libertad de la imaginación de otras mujeres, por lo que la libertad de las otras es un peligro para su conciencia. Para la justificación de una vida estéril que convirtió el martirio de la conciencia en el placer de su vida.

Ella encarna la tradición que según el historiador Hos van Ussel **en su Historia de la Represión Sexual** (Citado por Alain Bureau La Papisa Juana p 134) empieza en el Siglo XVII español, donde las clases se quieren diferenciar reconstruyendo en el cuerpo de las mujeres el modelo de la fe. En España surge la tapada, la viuda, condenadas a la soledad por la muerte del marido, aparecen las mujeres que esconden su cuerpo como profesión de fe, lo ocultan en faldas, mirriñaques, basquiñas, enaguas, verdugados, guardainfantes, calzas abullonadas gorgueras y pelucas. Todos ocultan el cuerpo, pero hacen evidentes la riqueza como moral. La represión del cuerpo se convirtió en distinción de clase creando el círculo férreo de la neurosis contra la mujer que la poesía de Lorca representa en la generación del 27.

Este sadismo emocional de **Bernarda Alba** (según Lorca Drama de mujeres en los pueblos de España) es la victoria contra sí misma, pero Bernarda como los personajes de la tragedia, es inocente, porque no lo sabe, no obstante, intuye, y teme, al

²²¹ Federico García Lorca. La Casa de Bernarda Alba. Losada Buenos Aires Argentina 1945

deseo, a las pasiones del cuerpo, a la libertad, porque crean el sin sentido de su vida. Lo sustituye por los rituales de la limpieza; la satisfacción, en el conflicto, por la convivencia; la comunicación por la autoridad, por eso la violencia será su forma de inscribir en la conciencia de sus hijas el sello del poder de la represión misógina, las condiciones psicológicas, las bases para aceptar esa identidad pseudo funcional, capaz de reproducir un equilibrio entre la frustración personal y las necesidades de la vida. Así tenemos que este tipo de mujer por medio de un acto de contrición obsesiva, de auto negligencia mental, confunde la enfermedad con la identidad, la vida familiar con la mirada vidriosa del sádico, que ve en el vacío existencial la naturaleza de la vida misma. Podemos resumir esta imagen en el arquetipo como complejo de la madre negativa destructiva y devoradora

La mujer modosa El ideal de mujer más conveniente, es la de la mujer modosa, pero esta también queda fuera de la conjunción como vemos en Canciones, ²²²*La soltera en Misa Ojo de toro te miraban / tu rosario llovía/ con ese traje de profunda seda , no te muevas, Virginia Da lo negros melones de tu pecho al rumor de la misa* la conjunción de lo femenino se presenta como un absurdo. En Canción China en Europa *Los caballeros están casados con altas rubias del idioma blanco* *Ahora se presenta como una frustración*. En el Poema En Málaga²²³ (Suntuosa Leonarda Carne pontifical y traje blanco/ . / Oscilando concha y loto a la vez viene tu culo de Ceres en retórica de mármol/ *La conjunción con el amor , es imposible porque su ideal es el de un cultura muerta*. Este es el doble juego del masoquismo sexual de la mujer, como esquema creado por la cultura para sublimar el deseo. Priva la idea de la mujer pasiva, sumisa, denigrada que busca un dominador

²²² Lorca antología p 76

²²³ Lorca op cit 78

fálico Es la que debe ocultar las debilidades vergonzosas con su vestido y exhibirse, proponerse al deseo de otros Este es la imagen de la mujer maniquí descrita por

Lorca en **Así pasen cinco años.**²²⁴

Yo canto

Muerte que no tuve nunca

Dolor de velo sin uso

Un llanto de seda y pluma

Ropa interior que se queda

Helada de nieve oscura

Sin que los encajes puedan

Competir con las espumas

Telas que cubren la carne

Serán para el agua turbia

Y en vez de rumor caliente

Quebrado torso de lluvia

Quién usará la ropa buena

De la novia chiquita y morena

La desgarrada, es La Monja Gitana,²²⁵ la dualidad es opositora esta dentro de si misma, ella toda es una contradicción en si misma El conflicto deviene por ser uno mismo. (*Por lo ojos de la monja galopan dos caballistas, y al mirar nubes y montes en las yertas lejanías se quebra su corazón de azúcar y yerbaluisa*) (*La iglesia gruñe a lo lejos como un oso panza arriba*) La conjunción se reduce a la frustración y la impotencia, que llevan la vida a secar sus fuentes vitales hasta quedar convertida, en

²²⁴ Federico García Lorca Cinco Farsas Breves Losada Argentina 1953 p 166

²²⁵ Lorca Antología p 96

puro rencor o en un rencor puro Ella debe recuperar la pureza de niña, la virginidad resguardada, debe vivir los deseos en su imaginación, estar encerrada y mutilar su vida.

Voz de Belisa

Amor, amor

Entre mis muslos cerrados

Nada como un pez el sol

Agua tibia entre los juncos,

Amor

¡Gallo que se va a la noche ¡

¡Que no se vaya no ¡

La casada infiel ²²⁶ ha logrado una conjunción fallida, su falsa integración requiere de una recompensa secundaria, que la satisfaga pero que no rompa el vínculo, la dependencia, que la justifica, esta disyunción tiene varias opciones en la imaginación lorquiana y acaso sea un índice de como funciona la psicología de la mujer en la realidad En la armazón perpleja de la cultura, su frustración espiritual no solo requería su silencio sino el desborde de la interdicción Por un lado la soledad la mata a si misma, por el otro la falsa conjunción, obliga a engañar al esposo, pero como en su cultura no existe el amor líquido, pues la disolución de lo transitorio, crea vínculos, porque no siempre la casada infiel se encuentra con un hombre que la posee y la deja porque tenía marido, como en el romance de **La casada infiel** sino que encuentran a uno que prefiere matarlo para quedarse con ella. Matar al esposo es siempre la paradoja de la mujer, es la única forma de recuperar su dignidad, aunque sea de manera simbólica o de forma real. porque el mito del amor misógino dice que hasta que la muerte los separe, aunque en algunos casos la muerte se ha tardado demasiado El amor líquido es una forma de sobrevivir en un mundo donde el amor no es el vínculo sagrado, sino una

²²⁶ op cit p 97

obligación que no justifica el sometimiento de la mujer. Describir esta realidad psicológica como núcleo de la cultura fue uno de los grandes logros de Lorca. Aquí los vínculos amorosos se disuelven con la muerte, no se disuelven con el placer transitorio y se mantiene la diferencia. Este mismo tema se expresa en **El Romance de la Talabartera en la Zapatera Prodigiosa.**²²⁷

Miradla hablando con uno

Bien peinada y bien compuesta

Mientras el pobre marido

Clave en el cuero la lezne.

¿ Lo matarás enseguida?

Esta noche cuando vuelva

Con el cuero y con las crines

Por la curva de la acequia

Este prototipo de personalidad femenina aparece de forma más elaborada en **Bodas de Sangre**²²⁸ En ella Lorca pone en evidencia por medio de diversas formas de conflicto dramático, las mayores contradicciones de lo femenino en la cultura. La novia huye con el amor de su vida el día de la boda. (Oposición entre amor y matrimonio), la madre sobreponiéndose al miedo le dice a su hijo que venga el ultraje (Oposición entre amor y honor, entre el deber y la venganza) en esta obra aparece el antiguo mito de la luna convertido en hombre, y la muerte, en forma de mujer vieja. Estos son símbolos arquetípicos de la tragedia. Representa la antigua idea védica de que la luna es el verdadero marido de todas las mujeres²²⁹ El mito de la luna implica que al igual que en el caso de la niña, la única conjunción que hay para la mujer es la vuelta a la

²²⁷ Lorca Antología op cit p 197

²²⁸ Bodas de Sangre Colección Austral Espasa Calpe

²²⁹ Robert Brifault, La Mujer desde el Matriarcado hasta la Sociedad Moderna Siglo Veinte Editores p 144

naturaleza, donde esta, el marido simbólico, la luna en oposición a la vieja represiva, la muerte. Lo paradójico es que los celos no son el motivo de la afrenta, sino es la pérdida de la reputación la que constituye el origen del agravio (Oposición entre honor y vida) Este valor dramático proviene de la idea de que la venganza del agravio es excusable si la acción el colectiva como una extensión del síndrome de Schadenfreude Por lo que no solo el marido, sino el padre y el hermano de esta son los que tienen que vengar su honor. La tragedia de la mujer surge porque su deseo es propiedad de otro. Su honor y su honra no le pertenecen por lo que no puede dárselos a quien ella desee. Finalmente aparecen en el bosque los cuerpos de los dos hombres asesinados y la mujer regresa a su casa, puesto que los poderes de la cultura han puesto orden al desaforo de la pasión que sus orgasmos han creado: pero ella se justifica ante su suegra, quien se muestra dura y resignada, pues no quiere que la compadezcan.

Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiese sido vieja y todos tolos hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos La mujer quiere morir pero, con su honra a salvo. Ambas mujeres lloran juntas su desgracia La madre de la novia le pega y le dice “Llora, pero en la puerta” significa que lo importante son las apariencias. La vida de la mujer esta forjada por una cadena de dramas en la que ella es el tercer excluido

El mito de las siete mujeres del arcoiris, la ha permitido a Lorca crear un código estético para dramatizar la relación de la mujer en la España de su época Las siete mujeres que hemos descrito en la obra de Lorca tienen la conciencia dramatizadas por la disyunción neurótica Son siete mujeres que expresan el estereotipo de la identidad que produce el arco iris cultural Unos estereotipos genéricos, socialmente normalizados, por el mito de las siete mujeres del paraíso, pero que en última instancia

son mutiladores del sentido de sí misma, sentido de pertenencia que debe tener una mujer, para re encontrarse con lo sagrado. Las siete mujeres de Lorca se unen en círculo de la mutilación, por medio de ella una mujer tiene los rostros, que la cultura le permite tener. Lo básico es que su intento de conjunción se frustra, pero lo importante es que el poeta se plantea como principio el ideal de lucha de la mujer por acceder a la unidad esencial de lo imaginario. El poeta no trata el tema como un ideal, sino como verdad social. Lo verdadero es que la conjunción mítica del hombre y la mujer no existe en la realidad.

La imagen de la mujer en Lorca es una perversión normalizada, donde los rituales de la cultura, inscriben en su conciencia la idea de que la felicidad y el amor son perversiones y que la mutilación del deseo es normal. Lo peor es que muchas veces esta tragedia tiene a la mujer como cómplice. El arquetipo que une estos prototipos de lo femenino es el mito de Santa Olalla la niña mártir que tiene el deseo y los símbolos de su ser de mujer cercenados. **En la casida la mujer tendida** Lorca resume este ideal de lucha de la mujer para liberar la imaginación y su cuerpo *tu vientre es una lucha de raíces y tus labios un alba sin contorno, bajo las rosa tibias de la cama los muertos gimen esperando turno*

Podemos decir entonces que el mito se presenta como un factor de unidad entre el pasado y el presente de la tradición gitana. Lorca ha recreado los mitos para adecuarlos a los significados de la vida moderna. El mismo Lorca define esto como parte de la *intencionalidad de su texto cuando dice procuro armonizar lo mitológico gitano con lo vulgar de los días presentes y el resultado es extraño, pero creo que de belleza nueva*²³⁰ El mito produce la unidad del discurso del poético con la cultura de su pueblo. Detrás del mito poético de Lorca está la condición humana esencial para describir la situación histórica de la mujer de su época, la cual ya no es solo la marginalidad de los gitanos, sino la marginalidad misma de la vida humana. No se trata

²³⁰ Jesús Sabourin Formaris en su obra Mito y realidad en Lorca Editorial letras cubanas 1984 p 145

de la búsqueda de una divinidad asesinada como dice Mircea Eliade²³¹ se trata de la reivindicación de humanidad marginada, del reconocimiento de la mujer, desconocida por el clima de violencia que produce la cultura machista. El mismo Lorca fue un ejemplo trágico de esto. Podemos decir que la marginalidad de lo femenino recién en los últimos años inicia un proceso de ruptura. Sin embargo desde el punto de vista del imaginario lorquiano hay una ruptura más allá de los fundamentos medievales que forjaron el ideal de lo femenino moderno, lo cual fue un retroceso en comparación con pueblos de la antigüedad. El antropólogo Max Muller *no recuerda que ningún pueblo antiguo o moderno ha otorgado a las mujeres un estatus legal tan alto como lo hicieron los habitantes del valle del Nilo*²³². En este contexto hay una vuelta al origen. Tenemos en Lorca el uso del mito para codificar una ideología estética de los mitos femeninos para elaborar una proyección de deseo que anhela la conjunción perdida. La vuelta a los orígenes en Lorca no es una evasión religiosa del presente como hubiese deseado Mircea Eliade, en este caso lo femenino sirve para adecuar y sintetizar los contextos sociales y culturales de una época en un arquetipo femenino usado para representar el fracaso de la conjunción entre el hombre y la mujer dado por la ruptura medieval de lo femenino; por lo que en sus obras se expresa un anhelo dramatizado para recobrar parte de la humanidad perdida en el modelo cultural. En ese caso el mito es un factor de literariedad, es un código que le confiere valor literario universal al texto literario y expresan un anhelo de conjunción dionisiaca con la vida.

²³¹ Mircea Eliade (Mito e Historia Labor 1985 p 106

²³² citado por Robert Briffault Las Madres, p 82

Estudio de Caso 5

El mito del eterno retorno en la poética de Borges.

Arte Poética de Borges. ²³³
El Hacedor 1960

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

²³³ Jorge Luis Borges Obras Completas EMECE editores Buenos Aires Argentina p 843

Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño

Ver en el día o en el año, un símbolo
De los días del hombre y de su años
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre La poesía
Vuelve como la aurora en el ocaso.

A veces en la tardes una cara
Nos mira desde el fondo del espejo
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad no de prodigios

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable

Ramón Xirau en su obra *Poesía y Conocimiento* (1978²³⁴) considera que el poema *Arte Poética* está realizado en el contexto de los sueños, los mitos y arquetipos; por medio de variaciones infinitas de un número finito de metáforas y por medio del intento de simbolizar a todos los hombres, y como esta tesis no ha sido refutada esta es la hipótesis para la interpretación de este poema. El filósofo Husserl señala que el texto es un signo que fue codificado a partir de una intención. La codificación implica la utilización del autor como fuente para establecer un código de interpretación, el código del poema no es el de la lengua sino el del autor, es una ideología estética. Solo así podemos elucidar de los actos que le confieren significación

²³⁴ **Ramón Xirau** *Poesía y Conocimiento* (1978) Joaquín Mortiz 1978 p 63

Los códigos estéticos del poema *Arte Poética* desde la perspectiva del autor.

El poema **arte poética** pertenece al libro *el Hacedor*. El concepto del Hacedor lo utiliza Borges en un ensayo del mismo nombre para referirse a un hombre cuyo goce es el de la memoria ²³⁵ El hacedor es Homero, Snorri Sturluson, forjador de las sagas de Islandia, etc, la idea del hacedor no esta relacionada con la originalidad pues en su estética el poeta no esta facultado para crear nada nuevo, sino repetirse Por eso no se trata del creador, sino de un hacedor, un organizador de lo heredado por la tradición. Dice Borges que el libro es una miscelánea que el tiempo ha compilado, no yo ²³⁶ *de cuantos libros he entregado a la imprenta ninguno es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia invención() porque las escribí con otro concepto de literatura.* Esta ideología estética este otro es la que expresa en el poema *Arte Poética* Este nuevo concepto de literatura según Borges, se debe a que la esencia de la literatura es semejante a una partida de ajedrez que puede combinar sus piezas hasta el infinito. Que manipula los símbolos que en su inmóvil permanencia adquieren un nuevo ropaje Esto lo escribe Borges en su libro *Historia de la Eternidad* ²³⁷ En conversaciones con George Charbonier ²³⁸ Borges afirma “Una teoría que hoy encuentro totalmente falsa, quería reducir la poesía a la metáfora y creía en la posibilidad de hacer nuevas metáforas Podríamos citar un montón de metáforas, que se corresponde a afinidades verdaderas entre las cosas La vida y el sueño de la muerte y el dormir, del tiempo y el río, de las estrellas y los ojos, de las mujeres y las flores Estas trivialidades son verdaderas metáforas”

²³⁵ Borges O C Op cit 782

²³⁶ Op cit p 854

²³⁷ ibid p 369

²³⁸ Borges Conversaciones con George Charbonier Editorial siglo XXI Primera edición 1967 p22

En su ensayo **Historia de la Eternidad** ²³⁹ argumenta que *se pueden establecer cierto número de metáforas esenciales la estrella y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte*

El primer monumento de las literaturas occidentales, la Iliada esta compuesta hará muchos, es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo de tiempo las afinidades íntimas necesarias en sueño vida, sueño muerte río vidas, que transcurren etc, fueron advertidas y escritas alguna vez.”

A la luz de las convicciones que denominamos código estético, Borges sostiene que la poesía no puede reducir a las metáforas esenciales, puesto que no se pueden crear nuevas metáforas, no cuestionamos la veracidad de esta idea, estética, pero consignamos que esta es la idea que tiene el poema arte Poética Porque esta elaborado con las metáforas básicas de la tradición. Agua río; río agua, sueño, muerte; muerte, sueño, etc Podemos afirmar que estos son los códigos que configuran el discurso del poema **Arte poética**, por lo que es verosímil utilizarlo para usarlo como factor de interpretación del texto para ver una relación con el mito del eterno retorno alineado a las formas básicas del lenguaje poético Destacamos que el eje de comparación del poema esta basado en las palabras que Borges considera como palabras míticas que estan en el origen de la literatura, las cuales generan las comparaciones básicas de la literatura Este es un marco de referencia de su ideología estética En ellos encontramos un indicio que nos remite a la intencionalidad mítica de su conciencia

Los diccionarios tienen la culpa de ese concepto erróneo suele olvidarse que son repertorios artificiales, muy posteriores a la lengua que ordenan Para Borges el logos del mito es la verdadera esencia del lenguaje. “es la raíz del lenguaje irracional y de carácter mágico El Danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articula en nombre de Thunor, no sabían si esas palabras significaban el Dios del Trueno y el

²³⁹ Borges O C, p 382

*estrépito que precede al relámpago La poesía debe volver a esa antigua magia La poesía para Borges es el escenario del eterno retorno de las cualidades mágicas del mito*²⁴⁰

Descripción semántica de poema e Interpretación pragmática.

De esta manera la primera imagen del río es la de Heráclito, citado al final del poema, río fluir del agua, palabra es ella y sus contrarios, la palabra y sus símbolos, la magia de la poesía vuelve a recaer en la palabra poética y no en la metáfora. Esta inferencia la hacemos porque Borges en el poema usa todas las palabras poéticas que el considera en sus ensayos como esenciales y porque estas mismas palabras se repiten en el poema. Están usadas como logos, puesto que a pesar de que es la misma palabra su sentido no es igual en la primera aparición que en la segunda. De esta manera el significado tradicional de la primera palabra se enriquece en el discurso siendo la misma

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Es mirar el río como metáfora del tiempo.

Y recordar que el tiempo es otro río
El río es metáfora de la temporalidad de la vida

Saber que nos perdemos como el río
Es una imagen de la muerte

Y que los rostros pasan como el agua

Los rostros metonimia de personas, fluyen en el tiempo, con una vida que transcurre hacia la muerte.

En la primera aparición de la palabra **agua** es la vida en el tiempo, en la segunda es metáfora de la muerte, su contrario, en la primera aparición la comparación río/ tiempo

²⁴⁰ Borges O C p 382

es la vida, en la segunda, es una metáfora de la muerte. Tenemos una figura semántica que se denomina dílogia. De esa manera el discurso poético es metafórico/ metonímico. Agua vida, es metonimia de río (Todo por la parte) el río tiempo es metáfora de la muerte.

Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño
Sentir que la vigilia es otro sueño

Que sueña no soñar

Desde el punto de vista fónico tenemos una atanaclasis, repetición de la misma palabra con sentido diferente. Desde el punto de vista semántico la imagen es un oxímoron (figura de la serie metafórica) entre vigilia estar despierto y soñar. Es una metáfora para decir que la vida es sueño. La palabra poética significa ella y su contrario. Vigilia se equipara al sueño por la definición

y que la muerte

Que teme nuestra carne es esa muerte

De cada noche, que se llama sueño

Ahora la figura es la comparación, (figura de la serie metafórica) y ella produce una analogía entre muerte y sueño. En la primera aparición de la palabra sueño, significa vigilia en la segunda, es muerte. Un símbolo de doble identidad, están representados en un mismo logos. El logos es una palabra poética que tiene sentidos opuestos en el mismo discurso. Esto no sucede en la lengua. Las mismas palabras que riman entre sí no son meras tautologías, frías repeticiones, sino que la segunda aparición de la palabra ve enriquecida por el sentido que propone la primera. La muerte en el primer verso de la cuarteta

Es la muerte real y la segunda muerte es el sueño

Y la muerte

que teme nuestra carne es esa muerte

que se llama sueño

El procedimiento verbal hace que la palabra “muerte” codifique un nuevo sentido, por medio de la comparación. El procedimiento metafórico, va de la palabra a la semántica del discurso, la palabra significa una cosa y la semántica del discurso le da otro sentido. Así tenemos el siguiente desarrollo semántico muerte en el segundo verso es la palabra que genera la comparación (figura de la serie metafórica)

Podemos resumir lo dicho en el discurso poético hasta ahora de la siguiente manera. Vigilia es vigilia es estar alerta, pero esto es una ilusión que en realidad es su contrario. El sueño Hay un oxímoron, una metáfora que une sentidos contrarios. La vigilia es un sueño que sueña no soñar, así la vieja metáfora que une sueño y muerte, resurge con fuerza significativa, se une otro oxímoron la muerte que teme nuestra carne con el sueño, expresado por la metáfora “muerte de cada noche” Se han trocado los símbolos, y se han encarnado en su contrario. La vigilia es un sueño que sueña no soñar y la muerte es el sueño de cada noche. Así la palabra sueño del primer verso no tiene el mismo significado en el cuarto verso. Ni muerte en el segundo verso, tiene el mismo significado que muerte en el tercer verso. La función poética los ha alterado por medio de una anacólasis

Ver en el día o en el año, un símbolo
De los días del hombre y de su años
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo

Aquí notamos que se reitera las mismas palabras con sentidos distintos, desde el punto de vista fónico se llama anacólasis, la misma palabra con distinto sentido. El

primer día y el año mantienen la idea del transcurso del tiempo como época contexto histórico de un transcurrir. Un día y un año, son metonimias, parte aislada del transcurrir del tiempo donde se vive, son símbolos. “Convertir el ultraje de los años” es una metáfora de vejez. *En una música, un rumor, un símbolo*, en este caso es una metáfora de la poesía. Un lector podría decir que esta interpretación es arbitraria. Diremos por medio de una (Hipocodificación, Eco 1981²⁴¹) *que música rumor y símbolo* son propiedades semánticas de la poesía, además este es el tema del poema **arte poética**; definir la naturaleza de la poesía para Borges por otra parte realizamos una hipótesis apofántica, *en condiciones de validez a priori* basada en una teoría (Husserl 1949)²⁴² en este caso se trata de la teoría de Jakobson (Lingüística y Poética 1996) que si esta expresión corresponde a una metáfora de la palabra poesía, como sostenemos, la palabra está implícita en el eje de la selección por lo que debe proyectarse o aparecer más adelante en el discurso porque la redundancia semántica caracteriza al poema)

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre La poesía
Vuelve como la aurora en el ocaso

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso

Un triste oro, tal es la poesía

La poesía es un consuelo emocional, “un triste oro” *en el ocaso*, es decir por medio de una metáfora “en la víspera de la muerte” “en el ocaso de la vida” Ocaso es un indicio de muerte, por eso es un “triste oro” Aquí tenemos una sinestesia, entre el oro (brillar) y triste (sentir) y una antítesis, dada por el enfrentamiento de contenidos contrarios entre la pobreza y oro, propiedades de la poesía. La dílogía se mantiene

²⁴¹ Umberto Eco. Tratado de semiótica General p 242

²⁴² Husserl **Meditaciones lógicas**, México Siglo XXI Ediciones 1970 p 73

porque en la vejez, la poesía “vuelve como la aurora en el ocaso”. Vuelve porque es el ciclo de la vida y la muerte. A este nivel del discurso podemos realizar una inferencia pragmática fundada en los códigos del autor Borges esta proponiendo que la experiencia vital es la esencialidad de la poesía e imagen de la creación humana, que se expresa a través del símbolo que es la literatura. Entonces armado con las viejas metáforas elegidas por su valor de ser logos, representar signos contrarios, hace un viaje de la vida a la creación de la vida degradada, por la muerte a la eternidad de la poesía. El transcurso vital es la infamación de la edad, es la fuerza motriz del arte por eso es un triste oro. Pero es eterno porque es capaz de convertir la vida en creación. Por eso el sentido de la palabra símbolo, es distinto a la palabra símbolo cuando se repite la segunda vez produciendo la atanaclasis. La vida que es transitoria y mortal tiene un fruto: la poesía que ha nacido de la vida hace que el tiempo vuelva como la aurora en el ocaso. Vemos que en la semántica del discurso la palabra poética, es un oxímoron que se enriquece con el sentido contrario. Aquí apelamos al código del autor para realizar la siguiente inferencia. La poesía ha dicho Borges “es el oro de los tigres” *nace de la vida, del transcurso de la degradación humana, pero es inmortal. Para el verdadero poeta, el tigre, cada momento de la vida, cada minuto debería ser poético. Ya que profundamente lo es. Que yo sepa nadie ha alcanzado la alta vigilia, el oro) de los tigres, la poesía* escribe en *El oro de Los Tigres* O. C. ²⁴³ La poesía esta encarnada en los profundos y cotidianos actos de la vida. La poesía es inmortal porque trasciende al hombre, porque sobrevivirá más allá de la muerte, es la alta vigilia que este por encima del sueño muerte, es la aurora en el ocaso por eso solo le es posible sobrevivirle al poeta. Hasta la quinta estrofa el poema hace correlativos los valores semánticos de poesía y vida, ahora la vida se transforma en arte y este es el tema de la parte final del poema.

²⁴³ Borges O. C. p 1081

A veces en la tardes una cara
Nos mira desde el fondo del espejo
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable

El discurso se basa en una comparación, figura de la serie metafórica que lleva a la atanaclasis, con la aparición de la misma palabra con diferentes sentidos. Una cara indefinida en la otra, el autor o el hablante lírico, se reconoce a sí mismo en el arte. Lo mismo sucede con espejo, es el espejo, real en la segunda aparición, el espejo es metáfora del arte. Para sustentar la intencionalidad de esta lectura volvamos al texto de Borges, en el epílogo del Hacedor, propone la parábola del hombre que dibuja el mundo y descubre que es paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara ²⁴⁴ En el poema ese hombre es el hablante lírico que tiene los mismos atributos de Borges.

La intencionalidad de la primera parte del poema es decirnos que el arte es revelación de la vida. la de la segunda es decirnos que en el arte vale la tradición, lo que ha sido desde siempre

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad no de prodigios

Se reitera la figura de la atanaclasis. En la segunda repetición Itaca es el arte, en la primera es la Isla de Ulises, harto de prodigios es metáfora de aventura, en la segunda

²⁴⁴ Ibid p 854

repetición prodigio, son las novedades de la creación literaria. El siguiente cuarteto es revelador ya que el poeta recurre a la primera imagen del poema, el río interminable es el arte, en la última, “es cristal del mismo Heráclito inconstante” la literatura es la imagen del tiempo. Podemos realizar una interpretación pragmática. Hay en estos versos una metáfora en ausencia (absentia) entre Borges y Ulises. Borges ha profesado la aventura literaria como Ulises la aventura vital. Borges creyó en los prodigios de las escuelas literarias como el Ultraísmo. Esta imagen sustenta la idea mítica del eterno retorno: el primer autor Ulises es también Borges. Como dice el crítico Adolfo Ruiz Días ²⁴⁵ *expresa un transcurso que permanece estable en la enriquecida corriente de sus cambios*.

El ultraísmo hizo época, estoy un poco avergonzado de haber firmado sus manifiestos” ha dicho Borges en entrevista a Gorge Carbonier op cit p 22.²⁴⁶ En *El Oro de los Tigres* ha escrito “descreo en las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar los que enseñan”²⁴⁷ Las aventuras literarias son las escuelas de las que Borges como vemos, renegó para asombrarse ante la tradición. “Itaca de verde eternidad” Borges, poeta atenazado por las aventuras literarias llega a la convicción que la tradición le ofrece las bases de la creación, que no hay nada nuevo “para estar libre del error conviene haberlo profesado” dice en su ensayo *En Busca de Averroes*. Donde paradójicamente Averroes desarrolla la tesis sobre la imposibilidad de crear nuevas metáforas. Pero la explicación de Averroes es mítica que expone la idea de que la historia se repite cíclicamente y que este devenir se expresa en las palabras del poema y el tiempo expresado en horas y días es también una imagen de la eternidad. Ninguna palabra es preciosa en sí misma sino, que lo es por la participación en un arquetipo nos

²⁴⁵ *Borges como poeta*, Angel Flores Compilador Editorial Siglo XXI México 1986 p 255

²⁴⁶ Carbonier op cit p 22

²⁴⁷ Borges O C p 1139

recuerda Mircea Eliade (El mito del Eterno Retorno Emecé Editores p 41)²⁴⁸ Tenemos que Borges en *Arte Poética* realiza un manifiesto sobre un cambio estético. No hay novedad en la creación, lo que existe es la renovación del arte esta es su verde eternidad Es el mito del eterno retorno desarrollado en el poema. Concluimos entonces que el mito articula el poema y postulamos como hipótesis que lo hace con toda la poesía de Borges El mito le da configuración a la palabra poética y le proporciona al texto un universo semántico, un teologema religioso para desarrollarlo

Capítulo V

Relaciones entre el mito y el cuento· Estudios de casos

²⁴⁸ Mircea Eliade El mito del Eterno Retorno Emecé Editores o p cit p 41

**El sueño de Serafín del Carmen. El mito de la razón o las razones de la sin razón.
(1931)**

El cuento de Serafín del Carmen fue publicado en 1931 en la revista Antena dirigidas por Octavio Méndez Pereira y José Dolores Moscote. Es el primer texto narrativo del Surrealismo publicado por Sinán. En la disposición narrativa del cuento un tal Serafín del Carmen le cuenta a un lector in fábula, es decir a un destinatario implícito, un sueño. El sueño es todo el contenido del relato. Debido por los contextos literarios de Sinán que Serafín del Carmen, es un personaje que visita la Isla de Taboga y toma notas para escribir una novela, que paradójicamente será la Isla Mágica. Por lo que por medio de una aducción podemos postular una presuposición referencial: Serafín del Carmen es una máscara o un heterónimo de Rogelio Sinán. Esto es significativo por que el cuento es la postulación de una ideología estética.

El primer tema del relato dice que se trata de un sueño. Lo que nos da una connotación surrealista. La segunda es que el cuento es un discurso literario consolidado como género en el Modernismo, es decir está coludido por una tradición literaria. Aquí debemos hacer algunas precisiones; primero cuando caracterizamos a esta obra como surrealista lo hacemos en base a las ideas que un principio animaban a los escritores surrealistas, como las que aparecen en el primer manifiesto, donde se le da cobertura a las ideas de Guillaume Apollinaire, publicadas en **Les Spirit Nouveau et les poètes**,²⁴⁹ Allí también se encuentran los ideales de los Dadaístas que preconizan “la destrucción de lo real para que el nuevo nacimiento del espíritu fuera menos

²⁴⁹ Guillaume Apollinaire, **Les Spirit Nouveau et les poètes**, París Jackes Haumont 1946 p 3

podrido” (**Dada**²⁵⁰ **Manifiestos mayo de 1920.**

En el primer manifiesto

Surrealista André Bretón sintetiza estas ideas que *preconizan la destrucción de toda noción de lo real y la construcción de una imagen arbitraria, onírica alucinatoria y abstracta de la realidad*

Podemos postular como hipótesis interpretativa, una inferencia por hipocodificación y decir que estas son las ideas surrealistas que utiliza Sinán en la confección del cuento el **Sueño de Serafín del Carmen, ende tenemos que confirmarlo.** Esta ideología estética aparece en el primer manifiesto del Surrealismo, en cuanto a las intensiones de utilizar el sueño para destruir toda noción de realidad. Por otra parte cómo veremos más adelante, el autor se vincula con el Surrealismo cinematográfico, proveniente de España, el cual estaba influido por el Cubismo de Dalí Seymour Menton en **El Cuento hispanoamericano** Antología crítica histórica²⁵¹ (1964) confirma esta tesis cubista cuando dice que Sinán en la Boina Roja *utiliza el Surrealismo y el Cubismo para representar la realidad vista desde cuatro ángulos distintos.* La posterior ruptura entre los surrealistas, es la que origina un nuevo ideolecto de obra, y esto ocurre cuando Pierre Reverdy propone una nueva estética de orientación espiritual en 1936. (**Le Gant de Crin. Librairie Plon París**)²⁵²En la que proclama *que el poeta debe indagar los misterios de la vida como realidad espiritual.* Esto ocurre en fecha posterior a la elaboración de **El sueño de Serafín del Carmen.** (1931) cuya indagación espiritual es mitológica Nuestra hipótesis es que los códigos surrealistas de Sinán pertenecen a las ideas del primer manifiesto Dadaísta Las presuposiciones referenciales, contextuales y circunstanciales (Hipocodificación) permiten realizar inferencias y hacer referencia a reglas de codificación como el Cubismo y el Surrealismo para interpretar el cuento, tal como lo postula la teoría de los

²⁵⁰ Henrie Lamaitrie Le poesie Deppis Baudelaire Arman Colin p 136 (**Dada**²⁵⁰ **Manifiestos de mayo de 1920.**

²⁵¹ Seymour Menton en El Cuento hispanoamericano Fondo de cultura Económica México Tomo II p 189

²⁵² Pierre Rverdy 1936. (**Le Gant de Crin. Librairie Plon París**

códigos,²⁵³ por lo que buscamos las relaciones de significación cultural para relacionar el texto con los códigos de creación. En este caso el autor es una hipótesis interpretativa.

La estructura semántica del texto.

La primera oposición que encontramos en el primer tramo o secuencia, es la oposición entre lo racional y lo irracional. Los viajeros llegan a Nueva York, implica la existencia implícita de un espacio, pero se asoman al Polo Sur. Lo irracional es **la destrucción de la noción de espacio**. El otro es **la disolución de las características de la realidad**. Allí uno de los símbolos polares, el oso, se enfrenta a un proceso de disolución al asumir propiedades que no le corresponden. Su equívoco frente a los hijos o sobrinos del capitán Grant de Julio Verne indica que su existencia está sometida a la calificación de una entidad, no representada en el relato. ¿Acaso, es el autor del sueño o el director de la película? Después tenemos varios signos que nos remiten a propiedades que no corresponden al Oso.: Toca un Gong. Signo chino, llama a la guardia civil, signo español, lo que lo hace disolverse como entidad cultural del polo Sur.

El tramo se cierra con la expresión “esta misma tarde llegaremos a Bombay,” la cual **es inverosímil**, desde el punto de vista de las nociones geográficas de espacio, pero es parte de la competencia discursiva que la isotopía del viaje, introduce, **ya que esta misma tarde llegaremos a Bombay**, es una de las expresiones de los personajes de **La vuelta al mundo en Ochenta días de Julio Verne**. Las alusiones literarias implícitas son otra forma de desconcertar al lector y le exigen una competencia enciclopédica que supere el sentido común. Tenemos entonces que en este tramo, las alusiones, las distorsiones del espacio, los saltos temporales y las disoluciones de las propiedades semánticas, construyen la oposición binaria entre el extrañamiento perceptivo y la razón, los cuales desconciertan al lector porque disuelven su noción de realidad.

²⁵³ (Eco Tratado p 198)

En el segundo tramo la nave alza las anclas, pero los automóviles no la dejan avanzar. El ataque a la racionalidad es nuevamente espacial; la oposición a lo racional se da entre mar y autopista, porque se equiparan en el mismo espacio semántico. Lo cual es un hecho anómalo o contradictorio, para la razón. **Diremos que el espacio es una especie de caja china** donde cabe uno dentro de otro; lo cual logra la ruptura de la linealidad como noción racional del espacio proveniente de la geometría euclidiana, la que configura el sentido común de la percepción del lector, por lo que en el tramo se articulan relaciones semánticas contradictorias que no tienen cabida en el mundo de las referencias.

Luego se da una ruptura entre **las relaciones secuenciales**, y antes de que la conciencia racional del lector in fábula se recupere, se entabla una discusión sobre la presencia de los músicos, por eso piden a Isadora Duncan, que baile. Tenemos que nada está conectado con **las leyes de la causalidad y la secuencia**. Esto hace evidente dos cosas: uno todo ocurre frente a un escenario, por lo que la autopista y el mar se han condensado o incluido en un escenario teatral, donde se manifiesta la presencia de los músicos como si el relato realizara una analogía con las escenas cinematográficas del cine de la época, anteriores a 1931. ¿Qué evidencias tenemos? Primero porque toda la isotopía narrativa está determinada por la oposición semántica entre ver y no ver, que abre y cierra el relato “ *nos lanzamos por la borda para admirar el panorama pero resulta que había mucha niebla*” *Ya he dicho que la niebla es densa y solo pude ver a la distancia* “ Lo que ubica al cuento en una perspectiva visual, además a lo interno, al inicio de cada cuadro los verbos indican que se mira. La perspectiva visual es la bisagra narrativa que une los cuadros.

Desde el punto de vista de este código visual tenemos que el autor usa la imagen móvil figurativa, que había introducido el cine, para contraponerlas a los modelos de

verosimilitud del teatro, o el de las novelas burguesas. La imagen figurativa del juicio ocurre en un teatro, y es un novelista el que adversa, los cambios de percepción de la imagen figurativa. Por otra parte el lector in fabula está ubicado en el exterior de la acción, lo que reproduce la embocadura de un escenario teatral a la italiana, visto desde el teatro de butacas. (*todo el mundo aplaudió*).

No olvidemos que en la época en que Sinán, escribió el cuento, las películas apenas superaban los diez minutos de proyección, y tenían como aditamento la figura del explicador al lado de la pantalla. (Carmona p 38²⁵⁴) Por eso en el texto hay un explicador no representado “*Dónde estamos y alguien repuso, estamos a la sombra de las muchachas en flor*”. Por otra parte la reiterada exigencia por la presencia de los músicos, es como si en la escena se tratara de suplir la necesidad que tiene una película de tener una banda sonora. Para 1931 el cine sonoro tenía dos años de existir. En la primera escena, tenemos que la partitura es la del coro, que canta el manicero, en la segunda es la de los “Zíngaros” que tocan el Danubio Azul La Marcha Fúnebre de Wagner, y el tango. Resulta entonces que las partituras que ambientan la escena del relato son las mismas que usó la película surrealista **El Perro Andaluz de Buñuel**. Cuya historia es también la de un sueño. Por lo que concluimos que la lógica y el sentido común del lector es sometida a la ruptura de la lógica secuencial; a las oposiciones del campo visual, a la arbitrariedad de la imagen móvil figurativa como encuadre cinematográfico, y el uso del apuntador, como forma de sorpresa que crean relaciones de oposición al sentido común, que certifican la muerte de la racionalidad de la percepción visual propuesta por el teatro y la novela de la época.

Isadora Duncan, es sometida al proceso contrario del Oso, quien pierde las características semánticas que lo caracterizan como oso; ella es descrita con sus

²⁵⁴ Ramón Carmona en Cómo se comenta un texto filmico Cátedra 1993 p 38

propiedades reales. Su actitud ante la marcha fúnebre connota una idea de muerte; sus gritos ¡Mis hijos mis hijos! Es señal de la tragedia Sus hijos murieron en 1913 en un accidente de autos, por otra parte ella falleció en 1927, en un accidente automovilístico Duncan era adoradora de la cultura Griega, en particular de sus ideales sobre la desnudez y la inteligencia. Ella danzaba semidesnuda, contraviniendo las leyes morales y las normas judiciales que indicaban que para bailar su cuerpo debía estar cubierto. Por lo que su escapé a Grecia, como formula para salir de escena es analógica con la realidad.

En suma todas sus acciones concentradas sin orden, ni concierto **alteran las relaciones lógicas de causalidad.** Y produce relaciones contradictorias entre lo que se narra y el sentido común El tramo se cierra con una ruptura total de lo racionalidad cuando sobre el coro afrocubano pasa un vuelo de caballos dorados, y de sus alas salen plumas de luz que lo iluminan todo El lector cda un salto de escenario por medio de un encuadre descrito como si se tratara de un retablo pintado por el Greco donde los ángeles iluminaban la escena con plumas de luz Motivo por el cual fue atezado por La Inquisición **La oposición entre lo racional y lo irracional se da por medio del cambio de la perspectiva visual, y deviene por medio de transformaciones inverosímiles:** los objetos inanimados se vuelven animados, las bocinas del barco claman miserere. **Los hechos se suscitan, sin relación de causalidad.** Dentro del caos se destaca la figura solitaria del escritor francés Anatole France, representado de forma contraria a su condición de escéptico, cuando manifiesta una opinión contraria a lo caótico del sueño, “Ya no estamos en un barco ”

En el siguiente segmento se enumeran una serie de hechos que introducen un elementos nuevos que se opone a lo racional, primero tenemos **la causalidad arbitraria-**, por una parte el universo semántico es adversativo y por otra los personajes

pierden las cualidades semánticas que los definen; aquí los personajes se disuelven, se transforman y perciben hechos que no existen; la joven de al lado percibe un danzón y un apuntador no representado explica “ pero sin no han tocado ningún danzón.”

Las relaciones espaciales cambian vertiginosamente Cuando Douglas Fairbanks entra por la ventana, como ocurre en la película el Zorro de 1920. El lector in fabula esta ubicado en una sala de cine y al grito del apuntador el lector termina dentro de un espacio caracterizado por una analogía a la novela de Proust **A la sombra de las muchachas en flor**. En este momento los personajes pierden las características que los definen, El actor norteamericano canta la marsellesa, pero nadie le oye; el oso se derrite; los caballos son de vidrio; los personajes se disuelven o se transforman porque pierden las propiedades sémicas que los identifican. Están como si formaran parte de un cuadro de Dalí

El oso, con su amenaza de llamar a la guardia civil, crea una nueva ubicación de la espacialidad geográfica: España, el oso es una especie de bisagra que une los cuadros del sueño y le confiere continuidad al caos La propiedad de este segmento onírico es decirnos que el mundo esta al revés Porque los hombres bailan con los hombres y las mujeres con las mujeres Esta escena coincide con la canción del manicero, que originalmente es cantada por una mujer que seduce al vendedor Después la narración salta de forma insólita a un escenario distinto. el de un juicio, donde se prepara el abogado defensor para tomar la palabra; la perspectiva visual es la de un espectador de teatro, que se convierte en el escenario de una película cuando entra el actor Douglas Faribankas por la ventana

La relación de enlace entre las escenas es arbitraria, sin lógica racional Hay una connotación en cuanto a que el mundo esta al revés, al referirse de forma irónica al papel no ortodoxo de la sexualidad masculina cuando el apuntador propone buscar el

abanico de Lady Windermere que alude a una comedia de Oscar Wilde. La continuidad del relato deviene por la muerte de Wilde por lo que suspenden el baile, que alguien confunde con el baile de San Vito, es decir con las contorsiones espasmódicas del cuerpo, la cara, la lengua producida por la muerte de células cerebrales, debido a una fiebre reumática. La analogía absurda funde un baile de salón con una enfermedad, lo que los hace complementarios, pero son contradictorios en la realidad. **Por lo que su correlación ilógica configura lo insólito.** Aquí se produce un contraste con la danza de Isadora porque en ambos cuadros el baile no se realiza. Como colofón el maestro de ceremonia destaca que no existen afinidades electivas entre Wilde y Proust. Este contraste sobre preferencias cierra el tercer tramo. Las relaciones de contradicción se hacen iguales y las relaciones complementarias y a las contrarias, trastocando toda percepción lógica de la realidad. La oposición semántica básica entre lo racional y lo onírico, ahora se fundamenta en relaciones de contraste como propiedades semánticas de un mundo absurdo.

El cuarto tramo se inicia cuando se abren las ventanas, y el lector in fabula se encuentra en otra dimensión del espacio cultural Roma. Allí el alma del narrador es aplastada por una lluvia de hojas de otoño, y a pesar de no querer salvarse se la aparece Anfitrite, que representa la tierra, en la relación con el mar, ella simboliza la sal y es además, la mujer de Poseidón en la mitología griega. Aquí tenemos que el relato configura una relación intertextual con **La pesadilla de Honorio**, de Rubén Darío.²⁵⁵ donde el personaje ubicado en Roma también percibe el mundo como pesadilla y es sepultado por una ciudad de espirales, rotondas y arcos, enterrado por un mar de perfiles con los rostros de todos los hombres y culturas, es sepultado por narices bocas, quijadas, miradas, risas arengas. Todo el relato es la historia del hombre sepultado hasta que despierta y se restituye la realidad; lo contrario le ocurre al personaje de Sinán,

²⁵⁵ Rubén Darío Cuentos Completos, INC, Managua, Nicaragua 2000, p 255

quien es sepultado en la secuencia final por las hojas de otoño, pero lo real no se restituye. Tendríamos una oposición por contraste con relación a un texto implícito, lo cual marca la intención del relato de Sinán, desconcertar toda la percepción racional del lector.

Despojado de lo racional y de todo valor de la cultura burguesa, el narrador introduce al lector in fabula en la mitología, en un mundo de símbolos y arquetipos provenientes de Grecia, donde por unos instantes el narrador se transforma en una especie de Poseidón, o capitán que puede dirigir todas las naves del mundo a buen puerto, finalmente se encuentra con Anfitrite, según la mitología Poseidón al saber por un oráculo que su amor sería funesto decide casarse con la nereida Anfitrite, pero esta huye y se oculta en el océano. Anfitrite es el arquetipo del amor perfecto. Ahora el narrador hace que el lector navegue por símbolos que están más allá de lo racional para instaurar en su conciencia los valores del mito. La Ninfa arquetipo del amor verdadero, del amor que salva, lo despierta con besos que se convierten en globos atados con hilos de plata, de esta forma le muestra el camino de regreso y le profetiza, que encontrará el tesoro de Mórigan, alusión a **La copa de oro**, 1929, novela de John Steinbek, donde el verdadero tesoro de Morgan es una mujer. Simbólicamente le dice que hallará el complemento de su yo. Finalmente aparece la última distorsión racional. El no la oye porque no la ve, aquí crea una sinestesia entre ver y oír y con ello en el relato se han trastocado todas las funciones de la percepción, pero en el interior de su conciencia, en su psiquis está el mito como salvación o como complemento de lo racional en el hombre.

El bucle narrativo **del Sueño de Serafín del Carmen**, se cierra con la idea del despertar de la conciencia después de ser despojado de todas las normas de un racionalismo burgués, para que su conciencia pueda empezar de nuevo a interpretar el

mundo con valores universales de lo humano sin los prejuicios ideológicos del racionalismo que deshumanizó al hombre. Este es el programa estético del Surrealismo. Esta era la principal objeción que le hacían los Surrealistas, al sistema político que llevó a la humanidad a la primera guerra mundial y a la deshumanización de la cultura denunciado por Sigmund Freud en su obra **El malestar en la cultura**, este factor, aunado a el impacto que tuvo la gripe española, que para la época dio cuenta de más de 50 millones de personas, hizo que para estos escritores el racionalismo estuviera cuestionado por su incompetencia moral y científica. Por lo que la salvación del lector - autor guiado, por un personaje mitológico Anfitrión, arquetipo del amor como salvación, era una de las formas en que el Surrealismo proyectaba el deseo de vida en un mundo coludido por la muerte. Sinán recurre al arquetipo femenino como salvación del caos, por eso crea el contraste entre la mujer real Isadora Duncan, mujer real y la figura mítica. La primera, es representada por una bailarina, que no baila, y que esta sometida a las vaivenes atroces de la tragedia producida por la muerte de su hijos y por su propia muerte en un accidente de tránsito.

Podemos realizar una inferencia, en el seno de la cultura para afirmar que existe en este final una relación, intertextual **con Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz.** En la que al personaje se le induce a un despertar de la conciencia, sin que se rompa el hilo de plata que lo mantiene unido al cuerpo en el sueño cósmico, en el caso, de Sinán el viaje mítico se realiza para superar los contrastes irracionales del caos de la cultura al inframundo, de la conciencia, para descubrir que el mito encarna la gran verdad humana, ahora su verdad personal, que le permite salvarse de la muerte. Tenemos que el lector autor, ha dado una serie de saltos espacio, temporales para terminar despertándose en el mismo lugar. Por en el sueño como en el mito el tiempo es circular

Aquí tenemos una descripción semántica del texto en la que hemos tratado de describir su estructura semántica global, lo cual incluye una caracterización de sus relaciones de oposición, entre lo racional y lo irracional, por medio de las cuales la lógica racional es atacada por **la inversión de las relaciones de espacio, y por disoluciones de las propiedades semánticas que le ha dado el relato.** El oso se disuelve; otro de sus procedimientos es el de **la ruptura de la lógica de la causalidad y el recurrir a la alusión.** Si seguimos en la analogía del imaginario del sueño podemos afirmar que nos lleva a un inconsciente colectivo, el cual en este texto es la cultura

Esto podría determinar un nuevo eje de oposición en la concepción del sueño, que es la de Jung vs Freud. Estas relaciones de las que le dan coherencia en el nivel micro textual, en la semiótica de base, le sirve al cuento para proponer su significación connotativa. Este procedimiento metodológico nos permite reducir la entropía, abierta de un relato aparentemente ilógico que tendría el lector in fabula

No hemos hecho esta descripción de campos y ejes semánticos para tener una referencia, sino para determinar el código como hipótesis reguladora de la interpretación (Eco Tratado p 231) Esto nos permite describir un escenario sobre el cual actúa la hipercodificación, es decir, ver cómo se entrelazan discursivamente los diversos códigos que cifran el texto. Tenemos entonces que todos los cuadros tienen en común una forma particular de codificación del sueño “Los saltos caprichosos del sueño se explican por la calidad de las asociaciones y de las representaciones que brotan del sueño” nos dice Carl Gustav Jung en su tesis *La enseñanza del sueño*, en Los Complejos y el Inconsciente, Alianza Editorial Madrid (p 238) “la ligazón de las representaciones en el sueño es altamente fantástica,” como deducción diremos entonces que el sueño de Serafín del Carmen como relato trata de ser verosímil con una analogía del sueño real

para ofrecerle al *lector in fabula*, un extrañamiento verdadero del mundo por medio de una retórica irracional. Por lo que no se trata de un sueño psicológico que nos lleve a inferir la función del narcisismo primario, donde la función hipócnica, se convierte en un sistema auto regulador del narcisismo, como dice L Kriesler (1990) Esto es así porque estas hipótesis están fuera del umbral de la semiótica. Por lo que podemos concluir que la oposición entre lo racional y lo irracional en la visión del sueño de Serafín del Carmen indica la existencia de la poética de la extrañeza, propia del Surrealismo, para codificar la intención particular de su relato, llevar al lector al mundo de símbolos del inconsciente colectivo donde la razón en contra su contraparte. Esta es la poética de Skovsky 1919, “ *más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética convierte en extraño lo habitual, arrancando el objeto de su contexto habitual, cuando a nociones dispares el poeta da el golpe de gracia al cliché verbal así como a las reacciones en series concomitantes y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial* ” Citado por Ramón Carmona en Cómo se comenta un texto fílmico Cátedra 1993 p 222

La primera película que usa esta poética del sueño es el Perro Andaluz de Luis Buñuel el guión fue escrito por Salvador Dalí se estrenó en París en 1929, en ella se aplica la técnica del gag, la cual supone la acentuación del absurdo por el montaje Así se logra imágenes que reproducen el fluir del sueño

Tal como ocurre en el sueño de Serafín del Carmen Por lo que el sueño analizado se parece más a una película surrealista que a un sueño real. La novedad es que esta ambientada por tangos argentinos y fragmentos de Wagner, tal como se representan en los cuadros del relato de Sinán; las cuatro perspectivas del lector, los cuatro segmentos, imitan las cuatro perspectivas del cubismo Lo que establece una

relación intertextual directa con la propuesta estética del Surrealismo cinematográfico de Dalí y Buñuel

Concluimos que El sueño de Serafin del Carmen esta construido con una estética que viene de la poética del entrañamiento, del cubismo; la teoría del sueño de Jung, y de la retórica cinematográfica del Perro Andaluz de Luis Buñuel y Salvador Dalí. El código surrealista de la travesía del viaje ahora adquiere una identidad como código de creación estética, y configura un idelecto de obra que abre la producción literaria a una codificación, por lo que ahora podemos responder la pregunta ¿Cuál es la intención de Sinán? Si consideramos los códigos del sueño debemos saber que el sueño tiene dos caras el contenido manifiesto que hemos descrito el cual describe de forma disfrazada el conjunto de fantasías inconcientes en las que el lector / autor elude las censura y la represión destruyendo la mascara racional del hombre para descubrirse a si mismo, para deslindarse de la cultura, hacerla suya para exorcizarla, para superarla por medio de una ficción literaria, la cual al lector se le presenta como la lectura de un sueño, donde el lector in fabula y el autor ficticio tiene que cambiar los códigos de sus percepciones, los valores de su conciencia, para comprender la realidad como la percepción surrealista del sueño:

El relato condensa una poética utilizada para crear literatura. Esto se ve reflejado en otras obras de Sinán como **Plenilunio**, porque ahora no se puede subestimar la validez del inconciente, acaso lo eternamente humano, para la vida real. Ya no se trata del poder o de la ideología; se trata de convocar por el arte a los valores esenciales del hombre, el juego la infancia, el mito y el inconciente. Acaso estas no son los únicos valores de la cultura que tienen todos los hombres en común. Valores que había que convocar, cuando Sigmund Freud en su obra **El Malestar en la cultura**

²⁵⁶profetiza una sociedad marcada por el poder irracional de la locura disfrazada de razón. Entonces, ¿por qué no puede haber un cuento que por medio de la sin razón, nos prefigure la razón del humanismo. Finalmente debemos resaltar que si bien es cierto el Surrealismo abre nuevas perspectivas a la creación estética, Sinán no abandona la tradición hispanoamericana, tal como lo demuestra su intertextualidad con **la pesadilla de Honorio** de Rubén Darío y **Primero Sueño** de Sor Juana Inés de la Cruz. De esta manera leer, es un acto de creación. En la tradición mitológica el sueño y la vigilia constituyen una prueba iniciática para representar que el hombre pasa una prueba espiritual.²⁵⁷ Esta disposición narrativa del mito es la que nos presenta Sinán en El sueño de Serafín del Carmen, el lector es a la vez autor y personaje del relato quien debe despojarse de la razón para cumplir un rito iniciático en el mundo del sueño, solo así descubrirá los misterios de la cultura, en su conciencias detrás de los cuales se oculta su verdadera naturaleza humana y el obligado descubrimiento de sí mismo, por medio de la conjunción de la parte consciente de sí mismo: la razón y lo inconsciente, el mito, los arquetipos y el sueño, lo cual es el misterio verdadero de la cultura.

Esta aventura literaria de Sinán equipara el mito al sueño porque este es una imagen intemporal que sintetiza la realidad para la conciencia; esta actitud no es nueva, como vimos en la relación intertextual entre el texto de Sinán, y Edgar Allan Poe con el encadenamiento onírico de **El pozo y el péndulo**; Rubén Darío con **La pesadilla de Honorio** y Sor Juana Inés de la Cruz, con **Primer sueño**, el sueño espiritual sin porque como decía Heráclito de Efeso el estado del sueño es muy apropiado para a quien se sirve de los mitos.²⁵⁸ El cuento hace que el lector realice un acto inicial, un ritual mítico para desgoznar las puertas de la razón, para quitar de su mente todos los factores racionales hasta quedar frente a los mitos esenciales de la vida y la cultura.

²⁵⁶ Sigmund Freud **El Malestar en la cultura**

²⁵⁷ Mircea Eliade **Mito y realidad** p 138

²⁵⁸ Furo Jessi op cit p 38

Agnes Heller al estudiar la estructuración de los sentimientos en la literatura de vanguardia descubre que entre las dos guerras mundiales hay una escisión entre el interior, la conciencia y los sentimientos.

*Los héroes se convierten en hombres vacíos porque no tienen una terea, las expresiones de sentimientos no solo son omitidas, sino que se amontonan Hay más conceptos emocionales en una sola frase de la novela de Robert Musil que en todas las novelas de Kafka Pero esos sentimientos que fluyen abundantemente resultan absurdos, vuelven a refluir hacia sí porque no tienen ninguna realización efectiva*²⁵⁹

Y he aquí una diferencia fundamental en la aventura del héroe de Sinán, quien como el mito de Jano, tiene dos caras la del autor y la del lector, pues este héroe viaja al interior de su conciencia para reencontrarse con sus sentimientos De tal manera que el primer cuento Surrealista de Sinán pone orden en su conciencia a la luz de los principales temas de la literatura como discurso central de la cultura Cuando Sinán empieza el viaje absurdo al corazón del mito repite por parodia todos los viajes de la literatura entre al centro de los arquetipos de su mente para unir la razón y la sin razón y sobre todo para unificar los sentimientos con su conciencia.

En la ideología estética del Surrealismo los hombres deben compartir los elementos que todos tenemos en común porque ellos abren la puerta a la universalidad Estos eran los sueños, los mitos, el inconsciente, la infancia y la sexualidad. ²⁶⁰El *derrumbamiento del yo metafísico y que los sufrimientos impuestos a los hombres por la historia inducen a invocar el anegamiento del yo y de lo múltiple en la gran ola unificadora.* En este caso Sinán recurre a mito para decirnos que el hombre moderno debe desconfiar de su propia racionalidad para descubrir las verdades de su condición

²⁵⁹ Agnes Heller op cit p 254

²⁶⁰ Furio Jessi, ibid p 26

humana. El héroe no viaja por el mundo venciendo monstruos de un solo ojo, magas eróticas o ninfas seductoras que te ofrecen la inmortalidad, a cambio de la renuncia a la familia, sino que viaja descortezando los principios de la lógica dentro del caos de la cultura para encontrarse la verdad fundamental de sí mismo en el interior de su conciencia, para poder recuperar su identidad humana de la vorágine de la historia por medio del arquetipo vital del mito, que le descubre la verdad y le profetiza otra vida y otro tiempo diferente al tiempo de la historia donde el hombre encuentra su felicidad en la conjunción consigo mismo; como acto necesario para comprenderse y comprender el mundo donde vive. De esta manera el cuento es un viaje de regreso al interior de la conciencia para reencontrarse con los arquetipos de la vida, así el mito sintetiza, absorbe y consagra el tiempo de la historia, supera las metamorfosis de la incomunicación y celebra la vida como ritual dionisiaco.

Estudio de caso 2.

Luvina (1953) de Juan Rulfo.

La disposición narrativa del primer segmento del cuento establece la presencia de un narrador personaje que le explica a otro cómo es Luvina. Ninguno de los dos tiene nombre o descripción física, solo lo que dicen y lo que no dicen los caracteriza. Por eso uno puede ser el otro. Esta es toda la disposición: un narrador personaje le cuenta a otro cómo es Luvina, pero antes de que uno termine de hablar se establece un drama mítico donde la falta sagrada la comete el hombre contra sí mismo. La astucia narrativa de Rulfo se da por la gradación paulatina por medio de la cual el lector pasa del tiempo de la historia al tiempo del mito. Veamos. El narrador personaje que viene de Luvina le explica a otro, que va para Luvina, como es Luvina; es el cerro más alto y más pedregoso. Un erial arrasado por el viento, un cerro, seco plagado de cal donde nada crece. *El aire negro arrasa con todo, raspando, arrancando hasta llegar a remover los goznes de sus huesos.* El narrador insiste en reforzar el carácter verdadero de su explicación; apela a los testimonios de otros (*Dicen los de Luvina que de aquella barrancas suben los sueños*) le repite dos veces *ya mirara usted ese viento*; la verosimilitud de lo que dice puede ser confirmada, por lo que espera que el otro no rechace su verdad (*Ya lo verá usted*) pues tiene la oportunidad de conformarla. La descripción del cerro es la de una realidad trascendente (*Es el más alto y pedregoso. La tierra se desgaja por todos lados en barrancas hondas de un fondo que se pierde de tan lejano, el viento no deja crecer las plantas y se le oye rasguñando como cuchillo sobre piedra de afilar*)

En un texto de críticas literarias recopilado por el mismo Juan Rulfo llamado **Para Cuando yo me ausente**²⁶¹ el crítico Felipe Garrido considera que Rulfo trata *temas arquetípicos que se encuentran en el meollo de los mitos más universales*. En este caso Luvina es el arquetipo del centro, tal como lo describe Mircea Eliade en el simbolismo del centro.²⁶² Entre las características de este arquetipo del centro es que funciona como pasaje al infierno. La dualidad marca esta parte del relato, hay dos personajes imprecisos y uno escucha y el otro; hay dos lugares; dos tiempos. El cerro tiene dos caras, el cerro y el pueblo y la vida tiene dos caras; la viva y la muerta. El tiempo, un presente lineal y un pasado eterno y circular. Al caracterizar el estilo de Rulfo Garrido nos dice que Rulfo tiene preferencia por la evocación y la alusión (op. cit 29²⁶³) no obstante, en esta descripción del cerro Luvina Rulfo hace énfasis en la descripción. Porque coincide en la tensión entre lo sagrado y lo profano.

Si seguimos esta hipótesis interpretativa, este contraste es significativo, pues de acuerdo a la teoría de Mircea Eliade en este primer bucle narrativo se **esta creando un arquetipo del centro**. En todas las religiones se inician en un cerro, como centro ritual y ceremonial, sobre todo en las religiones indígenas americanas por eso los españoles cambiaron sus nombres y les pusieron nombres de santos. Por eso el pueblo se llama san Juan de Luvina lo cual lo introduce en la sacralidad del centro en el sincretismo de dos culturas. Según Eliade en el arquetipo del centro “Dios ha comenzado a crear al mundo por el centro, por el ombligo y desde él se ha expandido en todas direcciones”²⁶⁴ En este caso el símbolo en Rulfo es el mito del centro al revés; Luvina no es el centro de la creación, sino el centro desolado de su destrucción; en este cerro el cielo y la tierra se unen para aplastar el ruido del viento infernal que rasca la tierra

²⁶¹ Juan Rulfo llamado **Para Cuando yo me ausente** Ediciones Grijalbo, México 1982 p23

²⁶² El Mito del Eterno Retorno P 24

²⁶³ Rulfo Para cuando yo me ausente op cit 29

²⁶⁴ Mircea Eliade (1955) Imágenes y Símbolos Taurus Madrid España 1983 p 47)

Esto ocurre desde el punto de vista de la conciencia del narrador Jorge Ruffinelli ²⁶⁵ dice que en la mentalidad de los pueblos indígenas mexicanos las concepciones cristianas se unen con la mitología de los pueblos indígenas “ *para un indígena alejado de la modernidad española, no existe infierno, ni paraíso como tampoco una frontera nítida entre la vida y la Muerte* Si asumimos que esta descripción antropológica es cierta y aplicamos este principio podemos deducir que el mundo mítico de la narración es un acto de la conciencia viva del personaje, por tanto el relato en su primer segmento es realista y como esta narrado por un personaje indígena este por su mentalidad mítica nos introduce en un universo antropológicamente arquetípico, pero verdadero desde el punto de vista social, por eso en Rulfo el mito no es una moda intelectual sino una conciencia viva de la realidad. Veamos entonces si esta afirmación de Ruffinelli es cierta. En varios textos de **La literatura de la aztecas** (1963) recopilada por Ángel M Garibay K.²⁶⁶ encontramos que la descripción del mundo como la que hace Rulfo de Luvina, la encontramos en un poema azteca “ *Restauración del género humano destruido*” En un libro sobre la mentalidad Maya, encontramos las descripciones como las que hace Rulfo de Luvina²⁶⁷ a partir de elementos como la tierra, viento, el agua Además Todos sus ritos se hacen en un cerro En algunas lenguas indígenas cerro quiere decir altar ²⁶⁸ En un poema épico Quetzacoalt va en busca de su padre, como Juan Preciado va en busca de Pedro Páramo En el poema de la conquista la imagen de los gusanos que pululan en calles y plazas es la imagen viva de la desolación, como lo son los comejenes en Luvina, los detalles positivos como las imagen de la mariposas, también aparece en los poemas aztecas, ende es verosímil considerar la afirmación de

²⁶⁵ Jorge Ruffinelli (Rulfo **Para cuando yo me ausente** op cit p 43- 52

²⁶⁶ La literatura de los Aztecas Editorial Joaquín Mortiz 1974 p 15 -

²⁶⁷ José Vila Selma La mentalidad Maya. Editora Nacional Madrid España 1981 p 222

²⁶⁸ Garret Cook Mitos de Momostenango Comparados con el Popol Vuh Nuevas Perspectivas sobre el Popol Vuh Robert m Carmack Editorial Piedra Santa 1983 p 136

Jorge Ruffinelli por lo que puede ser válida como de interpretación mítica la descripción que hace de Luvina el narrador del cuento.

El segundo segmento o bucle narrativo se marca cuando un narrador no representado describe el lugar donde están antes de iniciar la ascensión a Luvina. Se introduce un contraste; donde ellos están la naturaleza tiene vida, lo contrario de Luvina, donde todo está muerto. Luvina tiene dos caras: la del cerro y la del pueblo. La primera parte es la descripción del cerro, después la del pueblo. Entre ambas partes se dividen por la descripción de una tierra viva (El aire en los almendros, el río pasando sus crecidas aguas, los niños jugando) Creando así un contraste entre lo vivo y lo muerto. El narrador personaje vuelve a describir Luvina por medio de elementos esenciales, primero fue **la tierra**, luego **el viento** y ahora **el agua** y finalmente **el tiempo** (*Si llueve poco Tan poco o casi nada, tanto que la tierra además de estar reseca y achicada como cuero viejo se ha llenado de rajaduras*) Cerros apagados como si estuvieran muertos Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos Todo envuelto en el calín ceniciento) (*Coronándolo con su blanco caserío como si fuera corona de muerto*) Luego de la descripción física continúa con una visión afectiva (*Luvina es un lugar muy triste,*) es el lugar donde anida la tristeza) *Dicen los de allí que cuando llena la luna ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra*)

El contraste entre el mundo muerto de Luvina se reitera con la comparación por contraste del lugar donde ellos están, creando una tensión entre la vida y la muerte; la descripción del río, el rumor del aire y los niños jugando. La descripción se hace con las mismas palabras. Parece que entre la primera comparación vida/ muerte y la segunda, el tiempo no ha pasado. Es como si se alargara pero no transcurre, en la primera el tiempo (*Afuera seguía avanzando la noche*) en la segunda mención del río

los niños jugando y la brisa tenue (Parecía ser muy temprano en la noche) El narrador ahora revela a su interlocutor silencioso una naturaleza dramática por el contraste entre la vida y la muerte, el cual se refuerza con el contraste entre el que habla y el que oye, el que ha ido a Luvina con su mujer y sus tres hijos y el que está a punto de ir. El relato tiene como bisagra de continuidad la disposición de un personaje dispuesto a hablar a decir su verdad (*Bueno le contaba que cuando llegue a Luvina por primera vez el arriero que nos llevó no quiso quedarse*) El arriero es la imagen mítica del barquero Caronte que lleva a los muertos al infierno de la mitología griega. Es el mismo arriero que lleva al personaje a Comala donde todos están muertos, en su novela Pedro Páramo. En este caso lo importante lo destacable no es que Rulfo utilice el mito, sino como lo utiliza para decodificar la naturaleza inhumana de su tiempo donde los hombres viven condenados a repetirse en el purgatorio de la historia, pero el relato lo va presentando como un descubrimiento paulatino del lector.

Ahora el relato inicia un nuevo bucle narrativo, la descripción del pueblo, primero la plaza (*sola sin una sola yerba para detener el aire*) la iglesia (*Un jacalón vacío, sin tiendas, ni fondas para comer*) la gente son solo ojos que miran por las rendijas (*Míralas veo las bolas brillantes de sus ojos pero no tienen que darnos de comer, me dijeron sin sacar la cabeza que en este pueblo no hay nada de comer*) Este es el segundo indicio, el primero era la temporalidad; el segundo es que todo está muerto, que las personas son una sombra y si no tienen nada de comer entonces cómo viven. Esto reitera la imagen simbólica de que Luvina es un pueblo crucificado, como si le crecieran espinas. Entonces la naturaleza adquiere un tinte sobrenatural, primero es el viento (*Lo estuvimos viendo pasar sobre nosotros con sus largos aullidos, lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas, golpeando con sus manos de aire las cruces del vía crucis, unas cruces grandes y duras hechas con palo*

de mezquite que colgaban de las puertas a todo lo largo de la iglesia) El segundo elemento son los murciélagos, (*de grandes alas que rozan el suelo*) después el murmullo sordo de las mujeres de Luvina, (*Sus figuras negras como el negro de la noche*) El personaje continúa con el monólogo frente a su interlocutor, dándole pistas sobre la existencia del infierno, pero este en todo el cuento no ha dicho nada. El presupone que ha hecho una pregunta y él mismo la responde En este momento el diálogo se convierte en monólogo y el narrador asume la interlocución del que escucha.

(“Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina La verdad no lo sé Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron, pero debió haber sido una eternidad “Nadie lleva la cuenta de las horas, ni a nadie le preocupa como van amontonándose los años Los días comienzan y se acaban luego viene la noche, solamente el día y la noche hasta la hora de su muerte, que para ellos es una esperanza” hasta este momento el lector comprende que Luvina es un cerro infernal, coronado por un pueblo donde no hay nada en pie, ni nada para comer; un pueblo habitado por sombras, por fantasmas donde no hay jóvenes, símbolo de ausencia para la renovación de la vida, por otra parte el narrador personaje le dice al hombre silencioso que él lleva en Luvina *una eternidad* El tiempo fuera de Luvina transcurre, es un devenir lineal; en la primera alusión al tiempo dice *“Afuera seguía avanzando la noche”*, *“Parecía ser muy temprano en la noche”* pero en Luvina el tiempo es cíclico como en el mito del eterno retorno ²⁶⁹. En este momento del relato el narrador ha degradado las ilusiones y las esperanzas, el viaje a Luvina del narrador es un viaje al infierno. La dualidad trágica de lo apolíneo y lo dionisiaco; la división de la conciencia en un tiempo cíclico y un tiempo lineal, la ubicación de dos espacios uno vivo y otro muerto, su choque crea un ambiente trágico.

²⁶⁹ (M Eliade el mito del Eterno Retorno p 18

La invocación a Dios por medio del rezo y los rituales de la Iglesia pierden valor porque todos están condenados, sobre ellos pesa el mitema de la culpa, si bien la culpa es ancestral, la culpa de los habitantes de Luvina es la costumbre. *Su única salida en la modernidad es la ayuda del gobierno, pero en Luvina “nadie sabe nada de la madre del gobierno”* Que Rulfo conciba el mitema de la culpa como un motivo político: es una ironía, pero esta es una culpa nueva para la mitología, como lo es la aparición, la recuperación de la dignidad de la persona en la novela neorrealista hispanoamericana, entonces la hamartia de los hombres no es contra los dioses sino contra si mismos De esta manera el mito le da a Rulfo una poderosa metáfora política para caracterizar lo sagrado en la modernidad. En este momento comprobamos lo dicho por Ruffinelli en cuanto que el relato se mantiene dentro del realismo, porque la realidad mítica expresa el sincretismo entre el cristianismo y los residuos de las cosmogonías de las culturas indígenas dadas por el narrador. En este momento del relato, se unen los valores del hombre que escucha silencioso, el que va para Luvina y el que habla, quien regresa de Luvina. *“Pero mire las maromas que da el mundo “Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años”* En este momento el relato del narrador se convierte en un rito, en una repetición, otro le dijo a él lo mismo que él le dice al viajero silencioso. Según Eliade. En el mito *“lo que se hace ya se hizo”* ²⁷⁰Lo mismo sucede en el Luvina. Ahora viene el final del bucle narrativo del cuento. Después de esta serie reiterada de los valores míticos de Luvina, el lector en fábula descubre que Luvina es el purgatorio, *“ Pero aquello es el purgatorio”* donde los hombres purgan su falta sagrada la costumbre, la inercia ante el poder, su falta de acción ante la miserable condición de su vida. *“ Un Lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay quien le ladre al silencio, pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla no se oye sino el silencio que hay*

²⁷⁰ (El Eterno Retorno p 18)

en todas las soledades” y eso acaba con uno Míreme a mí Conmigo acabó Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo” Pero el otro no dijo nada y se quedó mirando un punto fijo donde los comejenes ya sin alas rondaban como gusanitos desnudos “El hombre que miraba a los comejenes se quedó dormido”

El final es susceptible de ambigüedad. Por un lado podemos interpretar que el hombre que cuenta es el mismo que oye. Lo único es que uno está al inicio del viaje y el otro está al final, el viaje y la ascensión tienen un valor psicológico que le asigna Freud y Jung.²⁷¹ El arquetipo del viaje implica la necesidad ideal del cambio, para el viajero que escucha, no le interesa el cambio, pero para el que habla Luvina es un cambio imposible, una corona de muertos, un cerro apagado donde los ideales y los sueños se consumen sin ninguna esperanza. La ruptura, la dislocación de la temporalidad que hay entre el antes y después de la ascensión a Luvina es una forma de decirnos que Luvina es el purgatorio donde los hombres están condenados a repetirse; porque son parte de la tragedia del tiempo. Por otra parte si el que habla y el que escucha, quienes no aparecen descritos en el cuento, porque viven la misma situación síquica están ubicados en dos dimensiones del tiempo: un antes y un después, no son dos personajes distintos, el relato es una advertencia de que Luvina es el purgatorio de las almas y quien habla es el barquero del mito que los lleva a la muerte, tal como sucede en otros relatos de Rulfo como **Anacleto Morones**, donde una manifestación de mujeres va en busca de un santero para sustituir a otro, quien por medio de artimañas y astucias las ha engañado, las ha estafado y ha desaparecido, lo cual es interpretado por las mujeres como un signo de santidad, pero tras sus recriminaciones se esconde el deseo de sus cuerpos muertos, que le entregaron su vida a la costumbre y al que dirán, pero el santero desaparecido al estafarlas les dio un hálito de vida; cada una de las mujeres antes de irse da su recriminación ambigua al nuevo santero por su mala sangre contra el santero

²⁷¹ Nahum Megged, Más allá de las palabras Jornadas 108 ediciones del colegio de México p 139)

desaparecido, al que ellas quieren santificar, pero le dejan al otro, la promesa del deseo; si el ocupa su lugar; por el diálogo sabemos que ambos ocultan algo. El santero cada vez que puede pide excusas y va al corral de las gallinas y acomoda las piedras, poco a poco las mujeres se van hasta que queda la más fea, una vieja bigotuda, que se queda a dormir en la casa del santero porque es muy tarde; ahora sabemos que el nuevo santero es el yerno de Anacleto Morones, a quien él ha asesinado, porque lo hizo casar con su hija loca, a quien Anacleto Morones, ya había embarazado. La mujer huyó con su hija. Por eso él lo había asesinado y cada vez que las mujeres hablaban de las virtudes del muerto él ponía una piedra sobre su tumba, pues lo había enterrado bajo el piso de su casa, para vigilar que el muerto no se escapara. La paradoja es que él comenzó a ocupar el lugar del muerto, y como nuevo santero se acostó con la vieja bigotuda y todo empezó de nuevo, porque él sin saberlo era el nuevo Anacleto Morones. Uno ocupa el lugar del otro, como el final de Luvina, donde el que habla y el que escucha son la misma persona en un antes y un después que se encuentra para reiniciar la misma historia, el ciclo mítico del eterno retorno.

De esta manera todos los personajes de Rulfo son trágicos por que todos son culpables: en el cuento de Anacleto Morones cada uno de los personajes carga una falta sagrada, las mujeres una costumbre superficial de pureza, incluso un atajo de viejas cincuentonas que aparentan ser vírgenes, para cuidarse del que dirán, pero tienen que escudarse en la hipocresía para buscar un brujo que las estafe para que se acueste con ellas, la culpa de las mujeres es la hipocresía; la de Anacleto, es el incesto y la del otro brujo, el asesinato por venganza, tenemos así que en el mundo de Rulfo como en la mitología griega todos son culpables. En el Cuento **En la madrugada** la culpa es el incesto y el castigo llega por casualidad; **La noche que los dejaron solo**, la falta de solidaridad. **En Talpa**, un hombre y una mujer adúlteros, planean asesinar al marido

enfermo de esta, llevándolo en una peregrinación a ver a la virgen de Talpa; el marido que es el hermano del amante de su mujer descubre el ardid y decide vivir el calvario del viaje de manera encarnizada, su venganza es tan sutil que su muerte genera tal sentimiento de culpa que logra separar a los amantes. En **Macario** la culpa es la lujuria y la maldad de las gentes, frente a la inocencia del estúpido, que imagina que debe padecer las lapidaciones de los vecinos y el hambre al que los someten sus familiares, como una forma de escapar del purgatorio y el infierno. En **Diles que no me maten**, la culpa de un viejo crimen **por venganza** ha consumido la vida del asesino, a tal grado que cuando lo van a fusilar, descubre que ya estaba muerto, de tal manera que en cada uno de sus cuentos todos sus personajes están condenados como los personajes de Luvina por que el viaje al Luvina es el de la desilusión y la muerte. La falta del viajero es buscar una esperanza en un mundo condenado, cuya culpa es la incapacidad de los hombres de hacer algo por ellos mismos, por eso están condenados a repetirse. Según Nahud Megged el ve en los comejenes un símbolo de la degradación de los elevados ideales.

En ambos finales el mito repite la angustia y la desesperación de los hombres condenados por la historia por no hacer nada para redimirse frente a ellos mismos por la inconciencia o la estupidez humana. Ahora la culpa sagrada del mito, no es el vacío simbólico del padre, la nueva culpa sagrada es por la degradación de uno por si mismo, la nueva angustia, no se centra en la nueva manera de creer o de ser piadoso, sino en la manera de existir; la culpa sagrada es la inconciencia o la estupidez humana, donde el saber o la verdad expuesta del personaje que habla no purifica la vida, porque no le escuchan, la culpa es por no hacer nada frente a la historia. El cuento como rito advierte al otro de la existencia de un mundo sin valores, de un purgatorio en la tierra, de una tierra crucificada a donde se dirige, pero el otro recae en la falta de conciencia, el final

del cuento indica que en Rulfo sustituye la hamartia o falta sagrada de la mitología, por una nueva falta, la falta de conciencia o la estupidez humana y esto hace que la historia se repita, como el viaje perpetuo al purgatorio de la conciencia en busca de verdad humana, sucede como Dice Luis Harss(1966) en Los nuestros *todos los personajes de Rulfo son culpables porque se han despojado de su humanidad*²⁷²

²⁷² Luis Harss Los Nuestros Editorial Suramericana, Buenos Aires Argentina. p 1977 p 321

Estudio de caso 3

EMMA Zunz de Jorge Luis Borges

(Aleph 1949)²⁷³

Resumen sintáctico semántico.

Emma Zunz (sujeto) una obrera argentina de origen judío alemán recibe una carta de Brasil donde le cuentan que el señor Manuel Meyer ha ingerido por error una fuerte dosis de veneno; quien envió la carta no sabe que Manuel Meyer era en realidad Emanuel Zunz su padre La muerte del padre es caracterizada semánticamente por el narrador **“como lo único que había sucedido en el mundo y seguiría sucediendo sin fi”** es el motivo de la acción, la carta anunciando la muerte es el destinador Por lo que la muerte del padre se convierte en arquetípica. Algo que sucedió al principio y sucede al fin de los tiempos Por lo que ella “actuó como si de algún modo conociera los hechos posteriores” Pues iba a actuar en consecuencia porque “ ya era la que sería” La acción es una acción del eterno retorno

El motivo de la acción en primer lugar es arquetípico, ella vislumbra que es parte de una realidad que se repite. Emma recuerda la vida con su padre, la felicidad perdida de un tiempo primordial La causa de esto es Aaron Loewenthal su jefe, (El Oponente) quien defalcó la empresa y culparon a su padre, quien se suicidó en Brasil (la culpa) Este le reveló la verdad a su hija. Por lo tanto la acción de Emma, es la reacción vengativa a la falta cometida por su jefe contra su padre, una acción que ya había

²⁷³ Borges Obras Completas EMECE Buenos Aires Argentina (p 564- 568)

sucedido antes. El cuento es el complemento de otro relato anterior implícito al cual se accede por las alusiones y los recuerdos. Su jefe desfalcó la empresa culpando a su padre, sus motivos la avaricia; por tanto los sufrimientos de Emma, son una contraste con la satisfacción y riqueza de su jefe. Tenemos que el cuento es un relato doble como el modelo actancial de la tragedia Este es el primer bucle narrativo del cuento, donde aparecen los elementos significativos del relato que lo relacionan sintacticamente con el mito Borges crea un paralelismo de acciones por contraste en Emma Zuns en la acción del jefe el ama al dinero, es el becerro de oro, su falta sagrada, por eso incrimina al padre de Emma y es el causante indirecto de su muerte; ella destruye el dinero que le pagan por prostituirse. El llora la muerte de su esposa, ella llora la muerte de su padre. El vive una vida degradada, ella se degrada para vivir. La acción sucede por contraste como en el mito

Emma tiene un poder sobre su oponente, ella sabe la verdad; sabe que el ladrón fue él; sabe que tiene miedo y por eso tiene un perro y una pistola en el cajón de su escritorio; por tanto hay un factor del mito y es la batalla entre el saber y el poder Ella sabe que el fue el verdadero ladrón por eso ahora es el gerente de la empresa; lo sabe desde que era una niña de siete años, cuando su padre fue a la cárcel Este conocimiento no ha sido revelado a nadie, por eso su saber era una forma de poder, es un saber revelado por su padre. Este conocimiento es crucial para la determinación que tomó después de un sueño, como los héroes del mito En el cuento todos los factores se unen por medio de un azar conveniente, para sus propósitos. Un barco noruego parte esa noche. En la fábrica hay un conato de huelga y ella llama a su jefe. Le pide una cita para informarle. El segundo bucle narrativo Emma viaja al puerto en busca de un marinero noruego para **acostarse** con él y perder su virginidad, como coartada para un crimen por venganza En el camino a los bares se ve reflejada en un laberinto de espejos, y cuando

seduce al marino esta la lleva por un laberinto de puertas. Este proceso de degradación se justifica por la venganza. Ella considera que con la venganza la Justicia sagrada de Dios se impone sobre la justicia humana, que premio al asesino de su padre, quien es ahora dueño de la empresa que desfalcó culpando a su padre Toma el autobús de regreso La descripción de Aaron Loewental es oportuna para el clima del relato. Judío avaro. Muy religioso que **creía tener con Dios un pacto secreto, que lo eximia de obrar bien a trueque de oraciones y devociones.** En otras palabras el hombre ha cometido una doble falta; una contra los hombres y otra contra Dios, como los héroes del mito, se trata de una hamartia sagrada por adorar al becerro de oro. Emma se presenta como traidora a sus compañeras, evoca la lealtad con su jefe, dice nombres y se pone nerviosa Este es el tema del traidor y el héroe Su jefe (comete una falta) sale a buscar un baso de agua y ella aprovecha para sacar la pistola que su jefe tenía en el cajón Le dispara y le informa sobre sus motivos Esta es la anagnorisis trágica, ella le rebela la verdad, los motivos del crimen como castigo, pero ella no sabe si el hombre la escuchó, antes de morir, solo le queda un motivo cierto, sus faltas ante Dios Emma llama a la policía y arguye que su jefe la violó por lo que tuvo que defenderse. La paradoja cierra el texto: **La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente era cierta.**

El resumen del relato revela que esta estructurado en base a varios elementos míticos de carácter sintactico manifiestos en el texto El relato es doble; la historia que se repite es un arquetipo, La muerte del padre es **lo único que había sucedido en el mundo y seguirá sucediendo sin fin.** Existen dos faltas como en los héroes trágicos; la cometida contra el padre de Emma y la cometida contra Dios: la codicia y la soberbia de creer que tiene un pacto con Dios. Emma cumple su venganza, la considera un deber sagrado ella se considera un instrumento de la justicia divina, pues la justicia humana

ha condenado a su padre, un hombre inocente y ha dejado libre al culpable. Concluimos entonces en que la la estructura sintáctica de la disposición narrativa del texto sigue el modelo del relato mítico, incluyendo su tema como motivo, la venganza como paradigma de la autoridad moral. El poder de la verdad, la diferencia entre saber y poder. El cuento tiene dos caras, una explícita y otra implícita, la primera es el mito y la segunda es el texto que lo enmascara, su arquetipo, el texto es la reaparición ritual en otro texto ¿Cuál?

Análisis semántico y pragmático.

Ana María Barrenechea (1967) con un enfoque estilístico ha destacado que los cuentos de Borges *son relatos con clave*. Donald Yates (1981) ²⁷⁴Asedio a Jorge Luis Borges Utramar Barcelona España 1982 p 107)²⁷⁵ postula que Borges escribe basado en *una fórmula narrativa*, que él llama **la apreciación de la esencia del drama**. Esta clave Arturo Echavarría (1983) (Lengua Y literatura de Borges Ariel Barcelona p 47) la define como *una ontología metafísica*. Mary Luskie Friedman En Una morfología de la cuentos de Borges (1990) Editorial Fundamentos Madrid España 1990 (p 6) utilizando un enfoque psicoanalítico llega a la conclusión después de comparar sus cuentos de que Borges reitera el **un mismo paradigma obsesivo**. Lo importante de este estudio no son sus conclusiones, sino que prefigura **los elementos que articulan la clave de la literatura borgeana**. No obstante, a pesar de que la clave es incompleta, ella propone una tesis sobre la parte más compleja de modelo de escritura borgeana. Veamos

En cuanto al texto de Emma Zuns Friedman concluye que “*El asesinato de Emma Zunz a Aaron Loewenthal puede ser visto como la venganza en memoria de su*

²⁷⁴ Donald Yates (1967) y otros La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Borges Paidós Argentina p 99 1981

²⁷⁵ Donald Yates (1981) ²⁷⁵Asedio a Jorge Luis Borges Utramar Barcelona España 1982 p 107)

padre y simultáneamente como un asesinato a un sustituto de él” ²⁷⁶La prueba de esto dice Friedman es el recuerdo de Emma a su padre cuando la van a violar; lo que llevaría a Borges a expresar una forma particular del complejo de Edipo, complejo nuclear de la cultura según Freud. Nuestra primera objeción a la tesis de Friedman es que su clave de interpretación es incompleta, la segunda es de carácter teórico, creemos como Julia Kristeva (1975) ²⁷⁷que en el texto literario no hay que reportar el cuadro Psi (histeria, obsesividad, perversión, paranoia, sino una economía específica completamente exterior al los tipos Psi” En otras palabras la literatura no puede ser entendida como un síntoma interpretado por un comisario psicológico, porque esto no explica lo literario. D. Maldavsky es del mismo criterio señala en su **Teoría General de la literatura** que debemos diferenciar el estudio psicológico de un autor y el estudio literario, ya que lo psicológico interesa en la medida en que pueda explicar lo semántico, pero ir más allá es otra cosa ²⁷⁸ De igual forma piensa el sociólogo francés Jacques Leenhardt pues estos estudios sólo tienen razón en el conjunto de las significaciones de la obra literaria²⁷⁹ Desde nuestro criterio implica elegir el texto como documento psiquiátrico y es marco conceptual esta más allá de los postulados de la teoría semiótica

Veamos entonces si la compulsión de Borges es el resultado de los sentimientos de venganza contra su padre, para confirmar este análisis freudiano, debemos ver primero si el texto marca esta prominencia interpretativa. Primero cuando Emma recuerda a su madre, Borges escribe “*recordó (trató de recordar)* a su madre”²⁸⁰ después cuando recuerda a su padre durante la violación Borges escribe *Pensó (no pudo no pensar)* ²⁸¹Lo que Borges marca es un contraste entre el padre y la madre; en

²⁷⁶ ” Friedman op cit p 232

²⁷⁷ Julia Kristeva (1975) *Semiótica I* Ediciones Aurora Buenos Aires 1985 p 269

²⁷⁸ D. Maldavsky(1974) *Teoría Literaria General* Paidós Buenos Aires Argentina 1974 p 89

²⁷⁹ Jacques Leenhardt *Lectura Política de la novela. Siglo XXI Editores, México 1975 p169 1978*

²⁸⁰ Borges Oc p564

²⁸¹ Ibid p 566

ella el eje samántico es el olvido y en él, el eje semántico es el recuerdo, pero el resentimiento no es contra su padre; y aquí Borges introduce otra marca estilística significativa: una enumeración de cosas malas que no deja de recordar: la casa que les remataron, el auto de prisión, el oprobio, los anónimos; *recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre la última noche le había jurado que el ladrón era Loewental.* El tercer paréntesis subraya la intención semántica del texto, y en ninguna de ellas hay énfasis en el resentimiento contra su padre. Por lo que el texto no sustenta una lectura freudiana. Veamos entonces en qué consiste la clave que le falta a Friedman del paradigma borgeano.

En **Una vindicación de la cábala** (1932) ²⁸²Borges postula la tesis de los cabalistas de la existencia de un libro absoluto, impenetrable a la contingencia de la historia, sin colaboración del azar, la obra es una repetición arquetípica de carácter platónico “ *los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye*” ²⁸³Historia de la Eternidad (1936) Si usamos una metáfora ecuestre para explicar el platonismo, diremos que la existencia del caballo alude a la preexistencia de la caballidad. Esta distinción platónica la vemos en Fedro la idea base es el mito; el original y el linaje, (las versiones del mito) es la copia. ²⁸⁴dice que de esta forma Platón trata de asegurar la distinción latente entre las dos clases de imágenes (los individuos y la especie como dice Borges) *Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, las versiones del mito y las malas versiones* Veamos

Recordemos que todos los textos de la Historia Universal de la Infamia son versiones de otros textos. Porque lo esencial ya ha estado dado y la creación no es más que copia o un simulacro de esa esencialidad. Veamos un ejemplo.

²⁸² ibid p 210

²⁸³ ibid P 356

²⁸⁴ Guilles Deleuze 1969 **La Lógica del sentido** Barral Editores Barcelona España 1974 p325

Borges tiene un cuento famoso Los dos Reyes y los dos Laberintos (Aleph 1949) . Según el mismo Borges, en una crónica publicada el 16 de junio de 1939 en la Revista el Hogar²⁸⁵ el texto es de Sir Richard Burton y se llama **Historia de los Dos Reyes y Los dos Laberintos**. El texto de Borges y el texto de Burton son idénticos, pero tienen una diferencia significativa: el de Burton se llama Historia de los dos... en cambio el de Borges se llama, Los dos Reyes y los dos laberintos

Burton escribe “ Sus labios no prifirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia **tenía un laberinto mejor** y que si dios era servido, se lo daría a conocer algún día” ²⁸⁶En cambio Borges escribe “Sus labios no prifirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia **tenía otro laberinto** y que si dios era servido, se lo daría a conocer algún día” ²⁸⁷ Pero hay algo interesante en esta dualidad, primero no son textos iguales. En el texto de Burton el laberinto es del rey de Arabia, en cambio el de Borges, aunque sea el mismo laberinto, es el de Dios, es un laberinto paradójico sin paredes, pasillos, corredores y escaleras El énfasis de Burton es en los reyes, en de Borges es en el laberinto Las diferencias sutiles han introducido un cambio esencial. Por lo que técnicamente es otro texto Un ejemplo de esta lógica platónica es la copia del Quijote hecha por Pierre Menard Según el cuento son las mismas palabras, pero no es el mismo cuento.

En el Aleph hay otro cuento que ejemplifica esta dialéctica intertextual platónica sobre el texto de Burton y es **Abenjacan El Bajorí, muerto en su laberinto**, el cual es otra versión del cuento de Burton, pero más a elaborada, pero ahora se trata de un laberinto infinito, para hacer la diferencia entre lo esencial del mito y su simulacro, en el cuento de Abenjacan el Rector Allaby hace alusión a la historia de Burton, que

²⁸⁵ Jorge Luis Borges Textos Cautivos Ensayos y Reseñas en El Hogar 1936/1939) Tusquets Editores p 329

²⁸⁶ ibid p 329

²⁸⁷ ibid p 329

Borges reitera en el cuento siguiente, por lo que en el Aleph es palpable la diferencia platónica entre el cuento de Burton como simulacro y el de Borges como reiteración de un arquetipo esencial. Este es el mismo ideal platónico que estructura el cuento **La Escritura del Dios, que también es otra versión del texto de Burton y es parte del Aleph**. En 1952 en la posdata agregada al Aleph Borges escribe que el texto Abenjacan el Bajorí, muerto en su laberinto, no es más que una versión del texto de Burton.²⁸⁸ En el caso del Cuento El Muerto, en el epílogo del Aleph, Borges nos remite a su fuente (El capítulo XXIX del Decline and Fall of de Roman Empire) Tenemos que el texto se ha ido repitiendo como arquetipo en la obra de Borges. El capítulo sobre Calígula en la historia de Roma fue recreada por primera vez en las crónicas de José Tuntar, el 18 de noviembre de 1933 en el Diario Crítica de Buenos Aires. Tuntar es un pseudónimo de Borges y una versión gauchesca de esta historia reaparece en El Aleph, llamada El muerto, el cual no es más que una repetición arquetípica de una trapacería de Calígula.

Entonces tenemos que Borges desarrolla el ejercicio de la literatura como una versión infinita de los mismos elementos esenciales del arquetipo platónico. Sucede como dice Delleuze sobre el platonismo. “No hay que entender la semejanza de una cosa a otra sino de una cosa a una idea, puesto que es la idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna” (Op.cit. p 325²⁸⁹) Esto es lo que hace Borges. Esto nos lleva a otra vez a responder la pregunta sobre la tesis de María Barrenechea de que los textos de Borges están escritos en clave, diremos que en clave platónica, porque Borges entiende la literatura como la reiteración de un arquetipo, que varía desde la copia exacta a una versión barroca que se hace compleja o se simplifica hasta el infinito.

²⁸⁸ Borges O C 629

²⁸⁹ Deleuze Op cit p 325

Otro de los aspectos de la estética de Borges es que **la literatura tiene tres formas de postular la realidad. La Postulación de la realidad** (OC 218) La primera dice "*vemos y oímos a través de los recuerdos de temores, de previsiones*" En **La superticosa ética del lector** (1932) Obras Completas (op cit p 202) Borges dice *que los lectores subordinan la emoción a la ética*, En en texto que nos ocupa Emma Zuns actúa por venganza, (la emoción) pero subordina su acción a la ética al imaginar que su venganza por la muerte de su padre es parte de la justicia de Dios. En su teoría el texto literario debe contextualizarse en momentos significativos de la vida Borges eligió, **la venganza, y el asesinato**, como parte de estos momentos significativos

Apliquemos este código a los textos del Aleph, para confirmarlo. Observamos en Emma Zuns que la venganza es el resultado de una degradación que lleva al cambio de personalidad, una muerte simbólica, también vemos que no se trata del simple asesinato, sino que este sucede tras la revelación de los motivos del asesino, motivos ineludibles por sagrados, **es la anagnorisis**, del mito, la revelación de la verdad trágica. Emma una virgen ingenua se prostituye para tener una coartada para un asesinato Otro ejemplo lo tenemos en el cuento **El muerto**, Benjamín Otolora, un bandolero de 19 años, igual a la edad de Emma, le profesa una envidia reconrosa al jefe de los bandoleros, quien previendo una traición lo condena muerte, pero como el juicio ha sido secreto, al condenado le conceden su último deseo, por tanto el jefe de los bandoleros se somete a un proceso de degradación, le otorga al otro sus atributos el liderazgo de la banda, su mujer y su caballo hasta que el otrora jefe, queda pobre y mísero como antes estaba él, uno se transforma en el otro, el ardid resulta y cuando se le cumplen los deseos y lo fusilan, de este manera El jefe tiene un motivo para vengarse Este es el supremo acto del síndrome de la venganza borgeana, el jefe de los bandoleros se degrada como parte de su ardid, ya que matar al otro por envidiarlo, no tendría sentido

psicológico para él; en cambio si lo tenía como un acto de venganza, por eso le entrega, el mando, a su mujer y a su caballo para tomarle el gusto de la venganza. Esto no es más que el "Síndrome de Schadenfreude", o placer por la venganza,

En la **Biografía de Tadeo Isidoro Cruz**, el pertenece a una secta, los gauchos, esta cercado por la policía, dispuesto a pelear hasta morir, lucha a brazo partido, pero lo reducen, lo reclutan y lo envían a la cárcel, la policía recluta prisioneros y sale a perseguir a los gauchos, se transforma en un sargento, lo que significa que de perseguido ahora es un perseguidor; ahora dirige un pertida que va en busca de un gaucho desertor, durante la batalla comprende su verdadera naturaleza y decide traicionar a los suyos para ser el mismo; de tal manera que muere luchando junto al gaucho desertor llamado Martín Fierro, para vengarse de sus enemigos que lo habían degradado convirtiéndolo en policía, se venga de los otros, aunque signifique su aniquilación, vemos entonces que la acción de los cuentos nos remiten a una transformación degradante para sentir el gusto por la venganza.

La segunda forma de postular la realidad consiste *en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones*²⁹⁰ Lo vemos en el texto de Emma Zuns cuando tras cada bucle narrativo el narrador hace una derivación emocional de los hechos. En la primera notación Emma recibe la carta anunciando la muerte de su padre. Este es el motivo de la acción. La descripción de su reacción: primero lo que sucede en su cuerpo, después en su conciencia, que la lleva en dos direcciones la irrealidad y la sensación mitológica de que la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo. De esta manera la realidad es más compleja, porque se degrada hasta lo irreal. Cuando Ema viaja al puerto para establecer su coartada cruza por un laberinto de espejos y un laberinto de puertas. Por tanto la realidad chata y frugal del viaje al puerto donde es desflorada bordea los límites de la

²⁹⁰ Borges OC p 219

irrealidad, un laberinto de espejos donde se refleja la misma imagen o un laberinto de puertas que desembocan en el cuarto monstruoso donde es desflorada. En esta derivación hasta lo irreal nos lleva al mito, un laberinto de espejos y puertas, al regresar es otra persona como el mito del Alceste. Emma viene velada, no se deja ver el rostro, como Alceste, porque es otra persona, al inicio del viaje es una joven de 18 años llena de ilusiones, pero cuando regresa es una asesina fría y calculadora. Ha sufrido una degradación que la transforma. En una entrevista con George Charbonier (op cit p 67)

²⁹¹Borges dice que sus personajes son seres inocentes, que no se dan cuenta de los que hacen y en sus acciones la inocencia y la infamia se codean porque una deriva en la otra.

La tercera forma de postular la realidad es por medio de pormenores lacónicos. ¿Cuáles son estos pormenores lacónicos? En este punto la tesis de Mary Lusky Friedman ²⁹² es correcta pero le faltan los otros dos elementos, según ella los parámetros son los siguientes. **Primero el sujeto de la acción pertenece a una secta, segundo lo cual abre un proceso de lealtad y traición; tercero sus personajes viven encerrados;** el encierro, se caracteriza por una diversidad de lugares que se repiten: escaleras, muros color rojo; herrumbre y ladrillos; veamos: Y en efecto todo esto aparece en los cuentos del Aleph que hemos comentado. Emma Zuns y su jefe son judíos. (Loewenthal su jefe ha traicionado a su padre; ella que es parte de un sindicato de mujeres simula traicionarlas, para citarse con su jefe. Benjamín Otorola pertenece a una banda de gauchos, pero traiciona a su jefe porque quiere ser como él. Su jefe simula un proceso de degradación, entrega el mando, su caballo y su mujer como la última voluntad de muerto, finalizado el ritual, lo capturan encerrado con la mujer en una habitación y lo asesinan. Esto mismo ocurre en una crónica sobre Calígula escrita

²⁹¹ Entrevista con George Charbonier op cit p 67

²⁹² Friedman (op cit p 59- 62)

por Borges con el Pseudónimo de José Tuntar²⁹³ El tirano reconforta a la víctima con todo tipo de regalos y presentes para luego asesinarlo Emma vive encerrada en su habitación, simula traicionar a sus amigas, es más durante todo el cuento viaja de un encierro a otro, de su habitación, al cuarto del hotel, del cuarto del hotel al sitio donde esta encerrado su jefe. **Cuarto** la acción se inicia con una desgracia motivadora. Esto o vemos no solo en Emma Zuns quien recibe una carta anunciando la muerte de su padre, Zur Linde, con la noticia de que lo van a fusilar Tzinacan el mago encerrado en la pirámide, con la noticia de que Pedro Alvarado incendió la pirámide, etc **Quinto** Esto abre un proceso de degradación que tranforma al personaje; ya vimos que Emma Sunz, virgen inocente de 19 años se transforma en su contrario una asesina calculadora En Deutsches Requien, Christoph Zur Linde, un nazi asesino se tranforma en su contrario una especie de cristo que muere para reivindicar Alemania **Sexto** *En el viaje hay bebidas estados desrealizadores como borracheras, sueños, mareos, coitos, alucinaciones*, esto sucede en el viaje de Emma al puerto, donde la desrealización se da por medio de alucinaciones, reflejo en espejos y laberintos de puertas, y tiene coito en una pensión para establecer su coartada; **séptimo** al final de la degradación hay seres primitivos, en EMMA el marinero que la posse, el jefe a quien mata, en Zur Linde, esta el mismo, él es el ser primitivos, que van a fusilar, para que renazca Alemania; En **La Escritura de Dios** al mago encerrado en la pirámide, se somete a un proceso de degradación viaja al recuerdo, al laberinto de especulaciones metafísicas y sueños para descubrir la escritura secreta del Dios, que el dios era él, un ser primitivo que no tenía deseos de reiniciar otro ciclo del tiempo en venganza contra el sacerdote primitivo encerrado en la pirámide, quien era el mismo. **Octavo el sujeto** realiza una venganza, (ya lo hemos visto en todos su cuentos incluyendo Emma Zuns el que analizamos) o

²⁹³ Borges Obras, reseñas y traducciones inéditas Editorial Atlántida Buenos Aires Argentina 1995 p 172

una aniquilación de la personalidad, (Emma deja de ser lo que era) En el cuento **El Episodio del enemigo** el asesino le dice a la víctima que no se trata de una venganza, sino de un acto de justicia ²⁹⁴ el problema es que la víctima era Borges por lo que para salvarse optó por despertarse El contraste es que en la obra de Borges nadie se salva, excepto él. Todos los demás condenados son seres marginales, guachos empobrecidos, compadritos que viven a salto de mata, miembros de sectas, etc. Estos son los personajes objeto de la venganza en la obra de Borges, no solo son seres derrotados por la historia, sino que son seres sometidos a un proceso de degradación Esto es sin duda un indicio de la ideología política del autor

Ende es correcta la tesis de Friedman sobre los pormenores lacónicos, pero la obra de Borges no se reduce a ellos, faltan los elementos del arquetipo platónico. Tenemos entonces que la misma teoría de Friedman nos lleva a confirmar la tesis del arquetipo platónico borgeano. En los temas relativos a la aniquilación están la revelación, los espejos, cicatrices, máscaras, ceguera, caras, fotos, textos, tomar bebidas, objetos preciosos Emma le revela a su jefe porque lo asesina, le ve su verdadero rostro, procaz y maldito A Otorola le dicen que todo lo que tuvo el mando, los caballos y la mujer de su jefe era la concesión por la última voluntad del condenado, ella le ve su verdadero rostro, el de el muerto y lo besa en la cara, el sacerdote encerrado en la pirámide descubre que él es el verdadero dios y por vengarse del sacerdote, es decir de si mismo no pronuncia las palabras que reiniciaran el tiempo mítico otra vez, etc, etc Lo cual indica que los cuentos de Borges se remiten a la estructura narrativa única modelizada por un arquetipo platónico, donde los mismos temas se reiteran con una misma combinación de elementos, sobre la estructura narrativa del mito, forjando así es un arquetipo que se repite de distintas manera en diferentes cuentos donde no podemos

²⁹⁴ Borges **Oc 1132**

decir, en el caso de Emma Zunz que se refleja se el conflicto edípico de asesinar al padre, sino que es una reiterada mitologización del síndrome de la venganza moral

Podemos concluir entonces que Borges utiliza el modelo mítico de la ideología platónica para reiterar su propia mitología basada en la creencia de que la literatura se puede reducir a sus valores esenciales, que se repiten en el tiempo como una forma del eterno retorno, hasta el infinito, pero este infinito tiene un límite: la obra de Borges, que es quien está al final del laberinto. Borges el autor, que lleva a sus personajes a un viaje de la muerte, el motivo es la venganza, pero el esquema es el viaje. Gastón Bachelard (1942) en su epistemología de los mitos llamada **El Agua de los sueños**, escribe que “*si es verdad que un muerto para el inconsciente es un ausente solo el navegante de la muerte es un muerto con el que se puede soñar indefinidamente*”²⁹⁵. Eso es lo que hace Borges con la reiteración de su arquetipo, donde un cuento es la versión de otro donde se repite el mismo esquema del viaje a la degradación psíquica como muerte simbólica o a como muerte real “**Este es el mito de la muerte concebida como partida en el agua**, dice Bachelard.”²⁹⁶ En Emma Zunz el jefe va a buscarle un vaso de agua y ella aprovecha para sacar la pistola del cajón y asesinarlo. Un vaso de agua fue el descuido que lo llevó a la muerte. La casa de Asterión está llena de canaletas y aljibes, cisternas etc, son infinitos los abrevaderos dice el Minotauro, cuyo reflejo forma un laberinto de espejos donde se ve su rostro Abenjazar, el bajorí, toma cerveza antes de morir, Otorola un alcohol pendenciero, etc; Bachelard asegura que “*la imaginación profunda, requiere que el agua participe en la muerte*”²⁹⁷ y eso es lo que hace Borges por el agua de la muerte es uno de sus detalles lacónicos de su postulación de la realidad, pero también incluye los símbolos del agua, por que los

²⁹⁵ Bachelard, Gastón El agua de los sueños México Efe 2005 p 116 – 117 -

²⁹⁶ Bachelard op cit p 119

²⁹⁷ Bachelard p 20

reflejos dice Bachelard es uno de los temas fundamentales de la poesía de las aguas.²⁹⁸ Borges ha proclamado ser una especie de Proteo²⁹⁹ ya que escribió obras con el nombre de Alex Ender, Benjamín Beltrán, Andres Curthis, Pacual Guida; Bernardo Aedo Y José Tuntar. Estas obras eran obras reescritas de la literatura Universal, las cuales asumieron su primera versión borgeana en **Historia Universal de la infamia**, donde todos los personajes realizan un viaje a la muerte a la muerte total. No obstante la imagen del Proteo que se tranfigura es la imagen de Caronte. En los cuentos de Borges el narrador es el barquero que conduce a sus personajes por medio de la degradación de la muerte, esta es la aventura mítica de sus cuentos, que luego se repite transfigurada en variaciones y máscaras en sus cuentos.

Para Borges la literatura es la reiteración de un único mensaje que se repite. Su versión mítica del escritor es más proclive a ser vista como una versión tardía de la filosofía trascendental promulgada por el filósofo alemán Fietche, quien consideraba que el escritor era un profeta de la cultura que podía poner de manifiesto la realidad trascendente residente en el fondo de toda apariencia.³⁰⁰ *El literato surge para mantenernos esa idea divina exteriorizándose en cada nueva generación.* En el caso de Borges su obra es una nueva versión del arquetipo mítico de la venganza apolínea; su complejo de Caronte degusta el viaje de degradación que lleva a la muerte pasando por el síndrome de la venganza; la venganza no es para promover la idea de Dios, sino para ocultar su ideología en la que pasa a un conjunto de personajes primitivos por el tamiz purificado de la moral degradada que conocemos como el síndrome de la venganza.

²⁹⁸ *ibid* p 73

²⁹⁹ Borges *El oro de los tigres* Obras Completas p 1108 – 1109

³⁰⁰ Tomás Carlyle, *Los héroes* Espasa Calpe Argentina 1951 p 147

Capítulo VI

*El mito del héroe en la
novela neorrealista
hispanoamericana.*

Análisis de casos

Marco conceptual.

Elegimos textos neorrealistas, a los que la crítica literaria ha adscrito, como literatura ajena a la utilización de los principios del mito. El concepto de neorrealismo es amplio y es una forma de establecer la configuración del mundo narrativo, donde las funciones de la literatura sirven para privilegiar mensajes y significaciones específicas en el contexto social.³⁰¹ Por lo que veremos algunas de sus características generales para destacar que la crítica literaria de la época la consideraba ajena a los códigos del mito. En la novela neorrealista la sociedad es reducida a la lucha de clases, el énfasis de la novela recae en la acción del héroe dada en hechos reales o semejando versiones testimoniales de los mismos; esta literatura desemboca en un intento utópico de la denuncia como valor adicional en la lucha por cambiar la sociedad; su función es modificar la conciencia del lector y orientarlo socialmente o políticamente con la eficacia aleccionadora de la novela. Entre sus objetivos estaba la denuncia del latifundio, la sobre explotación de los indios, el narrador se parcializa y se define a favor de los explotados por lo que la idea moral es la división entre el bien y el mal, sin embargo en este contexto la crítica literaria ha señalado que existen códigos marginales como la equiparación de la novela al mito, los cuales no coinciden con la notación general antes expuesta como característica del neorrealismo. Esta marcada diferencia sucede en las obras de Juan Rulfo, María Luisa Bombal, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias etc, quienes de una u otra forma le dan un matiz distinto a la literatura por la utilización del mito.

³⁰¹ (Rafael Rulloba, *Sistemas y Funciones de la novela Neorrealista Hispanoamericana*, Panamá S O D 1990)

Lo que sucede es que a los escritores neorrealistas la crítica literaria no ha considerado desde el punto de vista mítico sus textos literarios, como ocurre con las novelas de la generación posterior; Pedro Páramo de Rulfo, Rayuela de Cortázar, y Hombres de Maíz o la Mulata de tal de Miguel Ángel Asturias.

La tesis estructuralista que equipara la novela al mito fue cuestionada por Julia Kristeva “*El estructuralismo aplica el modelo mítico al estudio de la novela sin darse cuenta de la irreductibilidad de la novela al mito, sin preocuparse de la mutación de una estructura narrativa a otra y queriendo encontrar un relato único siempre los mismos testimonios ideológicos en todas las épocas y todas las coordenadas Creemos que cierta ingenuidad filosófica se oculta bajo tal actitud científica*”³⁰²

En el caso de nuestra hipótesis nos se trata de confirmar si tal equiparación existe, sino que en el discurso de la novela neorrealista, se encuentran los códigos de los mitos, a pesar de que la crítica literaria, no considera la influencia del mito en sus obras, por lo que elegimos analizar algunas novelas neorrealistas para verificar si estas hipótesis de análisis están en lo cierto

Cedomil Goich en La novela hispanoamericana ediciones de la Universidad Católica de Chile 1973 p 46³⁰³ pone de manifiesto que la literatura neorrealista tiene dos tendencias la **superrealista** los nacidos entre 1890 y 1904. Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Leopoldo Marechal, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier Manuel Rojas Enrique Amorim y la novela **neorrealista**, que tratamos de estudiar en este capítulo, la cual integran los nacidos entre 1905 y 1910, esta tendencia, esta más inclinada al uso político de la literatura

Nuestra hipótesis es que la novela neorrealista, también recurre a los mitos, porque son un recurso universal de la literatura, a su disposición desde el Surrealismo

³⁰² El Texto de la novela. Lumen Barcelona España 1981 p21

³⁰³ Cedomil Goich en La novela hispanoamericana Ediciones de la Universidad Católica de Chile 1973 p 46

aunque lo hacen de manera diferente; nuestra hipótesis es que los mitos y sus valores son un elemento estructural considerado como la diferencia entre literario y lo no literario por los escritores neorrealistas. Esta hipótesis es pertinente, ya que la crítica literaria atribuye la utilización del mito como recurso estético a la generación anterior. Esta novela hace énfasis en la realidad de las minas, las bananeras, el altiplano, el canal de Panamá para destacar la valoración política de los textos; esta apreciación se debe a que los escritores neorrealistas son dados en utilizar la novela para la denuncia política, lo cual en apariencia está alejado de lo mitológico. Nuestra hipótesis es que en ambas corrientes se utiliza el mito.³⁰⁴ Se considera que la tendencia superrealista es la práctica literaria dominante donde lo mitológico es un factor cualitativo, pero en el mismo período se da una literatura marginal con énfasis en lo mitológico disfrazado bajo el ropaje de la denuncia social, por lo tanto la hipótesis mítica como valor diferencial de la literatura es pertinente en el análisis de las novelas neorrealista.

³⁰⁴ Goich op cit p 217

Análisis de casos

Caso 1

Canal Zone o la hipérbole de la ciudad inmoral. ³⁰⁵

La novela publicada en 1935 tiene en su prólogo la notación neorrealista de que la novela debía servir como denuncia de la realidad Y por medio de ella lograr que se tenga conciencia de los males de una sociedad como la panameña. También manifiesta la esperanza del autor de que la novela se hace con la esperanza de que algún día el pueblo panameño recobre su soberanía y su dignidad pisoteada. Hasta aquí tenemos una intención manifiesta de la novela y al exponerlo en el prólogo debe considerarse como un interpretante, una guía para analizar el contenido del texto Según el autor la novela enfoca uno de los problemas neurálgicos del conflicto político en el continente, no obstante la lectura de la novela revela algo más: un pensamiento reaccionario y una mitología racista subyacente La novela ha sido caracterizada con distintas nomenclaturas: Según Luis Alberto Sánchez la novela es naturalista “ ³⁰⁶ debido a que todos sus personajes son reales, también como novela neorrealista y novela histórica, no obstante la caracterización la novela no ha sido vista desde la perspectiva del mito.

Ambientada en Panamá en 1932, en la época en que se vive la huelga inquilinaria Esta intervención según la novela era diferente, a la de 1925 que se resolvió con el la represión y el asesinato de los líderes, esta se resuelve por medio de la traición de los dirigentes a la causa y la disgregación de las fuerzas sociales que la respaldaban, desde este punto de vista la novela es la crónica de la derrota; la primera parte es la historia de desilusión de Corsi hijo de un operador de Dragas en el Canal, quien se sale del Instituto Nacional a la muerte de su padre y trabaja como linotipista, pero es

³⁰⁵ Demetrio Agujera Malta, Canal Zone Editorial Ercilla Santiago de Chile, 1935.

³⁰⁶ Luis Alberto Sánchez la novela es naturalista “ Proceso y Contenido de la novela hispanoamericana, Gredos Madrid España 1968 p 249)

despedido por ser revolucionario, entonces se gana la vida sin cuidar la conciencia, sobreviviendo de lo que sea, de tal manera que se degrada y pierde las ilusiones ideológicas de igualdad libertad y justicia social. Lo mismo le ocurre a sus amigos que tienen que integrarse al sistema para sobrevivir. Se sintetiza la derrota de la nación con la derrota psicológica de los personajes. Esta primera historia funciona como ejemplo de lo que le sucede a toda la sociedad. Un escritor con capacidad internacional vende autos, otro pone un bar y regenta un negocio de prostitución, otro vive de la extorsión y Coorsí en poeta moral, es chofer de taxi.

La novela está hecha de estereotipos y personajes chatos; tiene las características generales de la novela neorrealista su función es la denuncia ideológica y la representación de un mundo dividido entre ricos y pobres, la novela exalta los males sociales para esperar un cambio en la conciencia de lector. La novela está dividida en dos partes. La vida del poeta Pablo Coorsí y la llegada de 40 mil soldados norteamericanos a la ciudad de Panamá. El autor muestra su simpatía por la construcción del canal de Panamá y los presenta como epitome del progreso; de la ciencia y de la técnica y del esfuerzo de los hombres, a pesar de que genera contradicciones y desigualdades; aunque esto genere una alienación en las personas como el padre de Coorsí que se cree que es como la draga que maneja. Los personajes son simbólicos por una parte están los comerciantes que simbolizan las diversas naciones de América latina, quienes son los usuarios del canal. Hay un comerciante venezolano, un ecuatoriano, dueño de una sala de baile, en contraste los panameños son dueños de prostíbulos y negocios de extorsión.

Para el autor el mestizaje racial le divide el alma a los hombres. Coorsí por ser medio blanco ama a Julia Linares, dama de la oligarquía blanca, que vive en el exclusivo barrio francés llamado Catedral. Este es un anhelo sin solución como los es

la libertad de Panamá. Por ser mulato esta condenado a la pobreza, la clase social es el destino. El poeta era condenado a vivir la tragedia de la historia por razones biológicas, racistas. El mestizaje degrada la raza blanca o a la negra y crea a un hombre con dos almas lo que le imposibilita para realizarse personalmente y socialmente. Este mismo racismo se traduce a la vida social donde la marginalidad por el color de la piel determina el destino de los grupos en pugna. Una pugna de los blancos y los aristócratas unos defendiendo la soberanía y los otros en favor de la dominación. Los blancos tienen la lucha ganada por el destino la raza y la historia (la protección del US Army) y la política de infiltración y la capacidad de ejercer el reformismo social.

Hay que destacar que la matriz del discurso no está dada por la denuncia de la lucha de clases, ni de la exaltación del pobre y la lucha de los oprimidos. Todo lo contrario, un racismo escanciado hace que el texto documente aspectos negativos de la vida social para decir que Panamá es una nación condenada por la historia, o lo que es peor no es una nación sino un apéndice del canal. Su retórica está en base a los motivos de asco y horror moral que lo llevan a realizar una hipérbole superrealista de la sociedad panameña de la época. Los políticos que luchan en nombre del pueblo, (Porras y Turner) son unos farsantes el primero es un reformista , el segundo un borracho, un filósofo de cantina y ninguno de ellos lleva la lucha del pueblo a buen puerto. El tercero (Echeverría) es negro por lo tanto reprimible sin consecuencias para el poder. Desde el punto de vista referencial la novela narra un hecho histórico real de la sociedad panameña. La huelga inquilinaria de 1932, la cual consistió en una huelga de no pago de alquileres protestas sociales y la consiguiente invasión del ejército norteamericano.

A este nivel del texto se manifiesta otros de los códigos de la novela neorrealista. El manejo de la historia real como una visión de la realidad donde se enmarca la ficción. Pero la ficción debe estar lo más próximo a la historia real.

Si tomamos en cuenta que el autor estuvo en Panamá en 1932 es un narrador testigo que conoció a los sujetos políticos que animaron a sus homónimos literarios. Domingo H Turner, filósofo y político popular; Demetrio Porras, hijo del tres veces Presidente de la República, Belisario Porras. Estudió en París su doctorado en leyes y por medio del partido socialista encabezó en Panamá las luchas, anti imperialistas. El Fat Fernández, quien en la novela es un dirigente popular captado por el sistema, en la vida real era un locutor de radio y televisión del mismo nombre. El personaje central (Coorsi) es análogo a Demetrio Koorsi, poeta panameño. Estas equiparaciones con la realidad son parte del valor estético de la novela neorrealista, cuya trama tiene que ver con la historia real y no tanto con la ficción, pero entonces qué es lo que le confiere literariedad a esta novela, si es una historia documental. Aquí podemos decir lo siguiente de la novela el carácter hiperbólico y parcializado de la vida social que describe nos remite a la tesis ideológica del autor sobre Panamá, la cual es propia del neorrealismo, pero la novela tiene algo más que la transforma de documento político o sociológico en texto literario

Estas connotaciones de la realidad son un valor estético en la medida que le permite a la ficción un alto grado de verosimilitud y de apego a lo real para lograr mayor efecto en la denuncia y en los fines morales propios de la novela neorrealista. Entonces si los personajes y los hechos son reales, dónde está lo literario y en el caso que nos ocupa donde está lo mitológico. Podemos rastrearlo en la concepción de la historia como destino y en la noción de los personajes como anti héroes, es decir como sujetos carentes de las virtudes morales de los héroes míticos para trascender en la historia. Pero ¿Cuáles son estas virtudes, los valores morales del mito? Según D M Cubas en sus libro Mitología Popular op cit p 109 y siguientes)³⁰⁷ *son la verdad, la virtud, la justicia, la fuerza, el pudor, la misericordia, saber administrar los bienes, la concordia, la libertad y la victoria*

³⁰⁷ D M Cubas en sus libro Mitología Popular op cit p 109 y siguientes

Por eso el novelista ecuatoriano representa en su novela que los panameños como mentirosos, la virtud como valor moral que se presenta con un aire modesto y sencillo, no están en los panameños, quienes son representados como un atajo de mulatos, negros, zambos y mestizos de todas las calañas, que quieren el poder, que desea gozar la belleza de las aristócratas y la riquezas del canal., por tanto el anhelo de sencillez no es parte de su virtud. En cuanto a la justicia, entre los panameños no hay justicia, sino corrupción judicial; delación, traición, compra y venta de los intereses sociales. La falta de justicia es una de las alegorías de la caída del hombre en la mitología griega. ³⁰⁸En la novela la sociedad vive de la prostitución por tanto, carece de pudor, los panameños no tienen bienes para administrar con mesura, son unos pobres desarraigados, por eso en la novela hay un contraste entre los panameños y extranjeros; solo los comerciantes y pequeños propietarios extranjeros son buenos porque tienen bienes; en consecuencia los panameños no obtendrán la victoria, ni la libertad, porque están condenados por la historia por falta de las virtudes de los héroes del mito. Los panameños son la imagen contraria a un héroe. Tenemos entonces que en la novela lo literario está relacionado con el mito del héroe y las virtudes morales con el que se valora la sociedad, por eso la ciudad de Panamá representada en Canal Zone es un mundo de personajes amorales derrotados y en ello reside el valor literario de la novela, poner en contrapelo de la sociedad amoral los valores del mito. La mitología provee un marco de referencia moral y su contraste valorativo le asigna a la novela su prominencia estética

La nueva culpa es haber perdido las virtudes morales del mito. En consecuencia, Panamá no es una nación sino un apéndice del Canal Zone debido a que los panameños son carentes de la verdad de sí mismos; sus líderes son corruptos, mestizos; en contraste los ricos son blancos, buenos, exitosos, bellos y eufóricos, los otros son feos,

³⁰⁸ (Cubas Op cit p, 111)

negros, mestizos, pretenciosos, vendidos, amorales y derrotados. Los extranjeros son positivos y trabajan honradamente. Los panameños son mendigos de sí mismos y corruptos. Los norteamericanos son el motor de la economía nacional basada en la prostitución, son juerguistas y pagan precios exorbitantes por lo que sea, los panameños son mentirosos, estafadores y proxenetas. El balance de la novela Canal Zone es una hipérbole moralista anti panameña y podemos resumirlo como la historia de un pueblo carente de héroes por falta de cualidades morales. Lo que tenemos aquí es una novela cuyo discurso literario se basa en el arquetipo del mito del héroe derrotado. En la representación de Canal Zone hay un mundo carente de los valores sagrados del héroe, consecuencia directa de nuestra incapacidad para remontar los males de la historia. Por eso somos un pueblo condenado. Por suerte para la historia real, el 9 de enero nos devolvió la dignidad, que nos puso en el mítico camino de la liberación.

Caso 2

Carlos Droguett o el mito de los vencidos.

Dentro de la novela neorrealista la tipología moral del mito se hace evidente en novelas como El Compadre de Carlos Droguet Editorial Joaquín Mortiz México 1967³⁰⁹ Cuyo tema es la vida de un obrero condenado a la miseria, por lo que se refugia en los vicios para alegrarse o es víctima de la soledad para aislarse de un mundo que los margina. No elige el camino de la revolución por lo que ha perdido toda esperanza, la novela es el proceso por medio del cual se instala en la vida un calvario moral en el que el hombre no tiene salida, no puede ganarle al destino, la muerte es destino. Para el obrero suicida la muerte será lo único, trascendente en su vida. La muerte convierte su vida miserable en un destino de la clase obrera. El mundo narrativo es una sucesión de recuerdos que certifican la ausencia de los valores morales del personaje, valores que son parte del pensamiento mítico; cada recuerdo es la forma de cómo el personaje perdió uno de estos valores: en síntesis la novela describe su muerte moral antes de caerse del andamio. El hombre está prisionero, no solo de la pobreza sino de la decadencia moral, por lo que está condenado a repetirse. Droguet en los compadres hace como el trágico Esquilo, en Los Persas, se pasa al bando de los vencidos para resaltar la victoria de los griegos, en el caso de Droguet, de los ricos.

El tema mítico es la derrota del obrero por carecer de valores morales del héroe el es un antihéroe, en este caso esos le impide la lucha por sobrevivir, por tanto la novela es la imagen simbólica de la derrota trágica de la clase obrera chilena. Sus vicios sus decadencia y su cultura de la muerte son las fuerzas que los destruyen, no la explotación capitalista.

³⁰⁹ **Carlos Droguett** El Compadre de Carlos Droguet Editorial Joaquín Mortiz México 1967

Droguet sin duda ha descubierto la esencia de la literatura de derecha; no cruza la barrera de la impugnación social por la explotación, sino que se queda en la impugnación moral de la vida del obrero alienado; el hombre, tanto en los sueños como en la vida, la única puerta que se abre es la de la muerte. La muerte convierte a su vida en un destino trágico, donde no hay redención. En síntesis el mito del héroe inmoral, de Droguet es una versión del mito del héroe vencido por su propia incapacidad ética para superarse; es una versión antitética del mito de Sísifo y el de Belerofonte, esto les impide ganar la primera batalla, la lucha por preservar la dignidad necesaria de la condición humana. Su derrota es moral tal como ocurre en la mitología griega

Caso 3

Raza de Bronce o la versión indigenista el mito del héroe.

En la novela Raza de Bronce de Alcides Arguedas fue publicada en 1919 y la versión que utilizamos es la publicada por la Editorial Juventud La Paz Bolivia 1978³¹⁰. Luis Alberto Sánchez³¹¹ señala que es un relato trágico. “Se refiere a la tragedia de la hermosa india llamada Wata Wara asesinada por el blanco Pantoja, quien tratando de volarla, máatala Las figuras de Aguialí y Manunno sirven para destacar la suavidad arcádica de los amores de Wata Wara,” La reseca descripción de Luis Alberto Sánchez no incluye ninguna condena del crimen. No sucede así en la novela que está escrita para resaltar como contraste el ideal mítico indígena de conjunción con la naturaleza, el cual tiene un carácter sagrado; este es el espacio donde se define el universo de la novela Cuando describe la noche, el lago las colinas, las rocas, las presenta como un elemento de contraste entre el equilibrio de la naturaleza y el desequilibrio de la cultura introducida por el hombre blanco en el altiplano. Esto crea un valor diferencial entre los indígenas y los blancos porque los indígenas respetan el poder de la naturaleza y los blancos no Tenemos que la novela divide el universo narrativo entre lo sagrado y lo profano Arguedas se toma su tiempo para realizar la descripción de sus personajes con las virtudes morales del indio, los indios son los héroes de la naturaleza, son altos, anchos de espaldas; vigorosos e inteligentes, de actitud gallarda y bondadosa Su descripción esta animada por las ideas míticas de que la virtud embellece y el vicio deforma, que el indio es bueno y el blanco es malo. Si bien la descripción heroica del indio esta en relación con las teorías fisionómicas de Lavater (existe sutiles armonías entre el alma y el cuerpo) y las de Lombroso (un rostro feo es un rostro criminal)

³¹⁰ Alcides Arguedas Raza de Bronce (1919) Editorial Juventud La Paz Bolivia 1978

³¹¹ Luis Alberto Sánchez op cit p 300

El indio como raza de bronce encaja en todas estas virtudes por lo que el mestizaje es una violación de lo sagrado, en esta lógica el hacendado que explota a la naturaleza y a los indios es malo y amoral ; el indígena por su parte es bello y bueno Arguedas sigue al pie de la letra la tesis de Hegel en cuanto a que la fisonomía puede hacer que una raza quede marcada para siempre. Por lo que el intenta hacer en la novela es la descripción de la raza de bronce La cultura indígena surge de su relación equilibrada con la naturaleza. Por eso en la novela cuando un hombre blanco persigue a un caballo dentro del río, muere ahogado porque menosprecia el poder sagrado de la naturaleza y se menosprecia a si mismo por su deseo de capturar al caballo.

Cuando la joven Aymaré busca un cordero perdido, analiza primero la posibilidad de entrar a la cueva y pide permiso a la naturaleza para hacerlo, por eso su acción es positiva, porque la vida es un ritual sagrado. Otro de los ejes de la novela es que los indígenas viven en paz y armonía entre ellos, pero no así los blancos, ya que el patrón incendia una hacienda y mata a otro por deudas De esta manera la novela describe un mundo escindido entre lo sagrado y lo profano La relación de contraste entre el indígena moral y el blanco amoral, marca los hechos que se dan en la novela, y la dramatización mítica surge cuando chocan estas dos concepciones de la vida porque la conciencia de los blancos no respeta la naturaleza, tenemos así que todas las acciones que emprende el hombre blanco se constituyen en un acto de violación de lo sagrado en una hamaritia La explotación de la hacienda, es una violación de la naturaleza, en este mismo sentido se describe la caza del cóndor, un pecado contra la naturaleza; la doble violación de la joven Aymnara Wata Wara, por el hacendado, quien al violarla, no solo viola los derechos sagrados de la persona, sino los principios religiosos indígenas que asumen que los aimaras son hijos de la naturaleza, por lo que no pueden estar con quienes no las respetan. Por eso la indígena debe purificarse con un aborto porque el

mestizaje es una violación de lo sagrado de la raza, la cual surge con la íntima relación con la naturaleza, por tanto ella debe ser purificada por medio de un ritual que se traduce en un rapto simbólico del hijo que la devuelva a la pureza original.

En el desenlace el hijo del patrón encuentra a la india en la cueva mientras se purifica de la primera violación y ahora la violan entre todos y la asesinan. Entre la primera y la segunda violación hay una diferencia: en la primera lo hace un mayoral mestizo, por lo que la violación es a la raza, que se limpia con el aborto; la segunda es una violación al valor sagrado de la vida, a la armonía de la naturaleza por lo que la purificación se hace por medio de la venganza social. La guerra o la venganza punitiva. Como vemos la novela articula el relato en base a la armazón mítica de culpa y purificación. Toda acción de los blancos es una hamartia, una falta sagrada, una violación mítica de lo sagrado. Lo cual debe ser restituido por la sublevación y la restitución ritual. Lo que no permite decir que la novela es la descripción de la vida del altiplano para presentar la modernidad como una violación mítica de lo sagrado. El contraste entre lo sagrado y lo profano, es ahora entre dos culturas y entre dos concepciones del hombre: la del indio y la del blanco, el blanco viola la esencia cósmica de la naturaleza, el indio las leyes sociales. La novela *Raza de bronce* reivindica la superioridad moral del indio, porque comparte la cultura sagrada que lo vincula con la naturaleza. La cultura del blanco por el contrario es sacrílega y antinatural, el mestizaje es una violación a la dignidad del indígena, que se mantiene como una raza pura.

La novela de Arguedas puede simbolizar que la colonización española es una violación de lo sagrado de la naturaleza y el indio porque trajo el capitalismo salvaje y el mestizaje. El mito da a la novela una manera moderna de estructurar el choque cultural entre una cultura que respeta la naturaleza (lo sagrado) y otra que la viola, por

lo que tal como dice Bronislav Malinovsky ³¹² cada circunstancia histórica crea sus propios mitos; en este caso el mito refuerza el ideal político de que los indígenas son moralmente superiores, y por ende este el rasgo racial positivo, es lo que define a La **Raza de bronce, tema de la novela**. Este código mítico es el que unifica la novela El relato es doble, la primera parte enumera las violaciones a lo sagrado, la segunda parte es la purificación dada por la venganza. La comunidad indígena toma venganza contra los patrones y los asesina como un ritual de purificación de la naturaleza porque ellos tienen el alma enferma y esta enfermedad es producida por la desigualdad generada por el capitalismo salvaje que se proyecta contra los indígenas y la naturaleza

Raza de bronce es una novela de tesis racial, articulada con los valores de una armazón mítica donde el indígena debe escapar del mestizaje porque constituye una violación de los valores sagrados de la religiosidad indígena. Es una respuesta a la tesis racial del historiador boliviano Gabriel Rene Moreno (1836 – 1909) quien “promulgó la superioridad racial del español frente a la inferioridad del indio, mestizo o cholo” ³¹³ Lo mítico en la novela es la tensión entre lo sagrado y lo profano que origina la purificación como teologema psicológico de la venganza

Digamos que Alcides Arguedas es uno de los primeros en convertir en doctrina estética el síndrome de la venganza, el cual se propaló a toda la literatura indigenista como **Justicia india** de Ricardo Jaime Freire; **Huasipungo** de Jorge Icaza **El mundo es ancho y ajeno**, de Ciro Alegría Este es el contexto de la famosa tesis sociológica de Arguedas, que desarrolla en su libro **Pueblo enfermo** (1909) “un pueblo mestizo es un pueblo enfermo “ Por eso al violación de la indígena por el caporal mestizo es una violación sagrada En este texto Arguedas hace un análisis socio - patológico de

³¹² Bronislav Malinovsky (1926) El **Mito en la Psicología Primitiva**. (Losada, Buenos Aires Argentina 1958

³¹³ José Ortega, Letras Bolivianas de Hoy Ediciones Cambeiro Argentina 1973 p 11

Bolivia Por eso los mestizos son perezosos, la pereza es el resumen de todos los males del indio y del blanco. Tesis contraria a otras teorías de la raza que surgen en la época: Pedro Enríquez Ureña con la teoría de la raza hispánica identifica lo español con lo hispanoamericano (Ensayos de Pedro Enríquez Ureña. Ediciones del Ministerio de Cultura de Guatemala Ediciones del Comité Científico internacional p 319 ³¹⁴) Y la teoría de la América mestiza propuesta en **La Raza Cósmica** (1925) del escritor mexicano José Vasconcelos quien defiende el mestizaje como una de las virtudes de América. Arguedas es el epitome del escritor que recurre al mito de la venganza para purificar las faltas sagradas del capitalismo salvaje y para hacerlo patente en su novela recurre a estructuras y valores del mito

³¹⁴ Pedro Enríquez Ureña Ensayos Ediciones del Ministerio de Cultura de Guatemala Ediciones del Comité Científico internacional p 319

Caso 4

Funciones del mito en Los Clandestinos de César Candanedo.

La novela ganó el concurso Ricardo Miró en 1949, *y de ella ha dicho Rodrigo Miró que no se trata de un mal discurso, ni de un panfleto político, sino de una novela, dura, de aristas afiladas, capaz de herir con herida profunda*. Esta formada por tres relatos, narrados por el diálogo de los personajes, enriquecidos por un narrador omnisciente, que ordena, resume y valora los hechos descritos a modo de capítulo, los cuales configuran una realidad trágica sobre la vida de los indios, los campesinos y los emigrados del Choco Colombiano al Darién. La novela esta dividida en tres partes: **La Cacería de Hombres, Los Clandestinos y el Corte**. De este modo configuran una ficción poderosa para poner en evidencia del lector la dura realidad de la vida y los mecanismos del poder. Su fuerza estética radica en la verosimilitud de lo narrado, la retórica de la tragedia, la búsqueda de la esperanza y el aferrarse a la dignidad como valor superior de la existencia

En el primer relato la vida en la Selva es la otra frontera de nuestra conciencia y es el límite difuso de la nacionalidad. Los campesinos marginados, los indios y los emigrados del Choco, repiten el ciclo anterior al tiempo, el ciclo de la sobre vivencia y la muerte; por lo que son atezados por la enfermedad, la desnutrición, los trabajos forzados, las serpientes, los capataces, la ignorancia, el desaliento y la falta de fe, esto los hace presa fácil de las autoridades, que los detienen porque son cazadores de esclavos. Su único consuelo es la religión y la esperanza, su única diversión es el sexo que renueva la vida, su único futuro, la vida como tragedia; la muerte es su destino. Los hombres están en la situación ideal para que los escritores con su diagnóstico de la verdad social, le devuelvan el fuego como Prometeo: la conciencia social.

Si bien es cierto que la descripción de la realidad, pone en evidencia la explotación y la marginalidad (Los emigrados colombianos al Darién son detenidos para llevarlos para realizar trabajos de esclavos para las cárceles, que eran entidades privadas que tenían contratos empresariales o les daban documentos falsos para que votaran por un diputado) Providencialmente eran liberados por un empresario que los hacia trabajar en sus empresas como esclavos por la comida. El objetivo de la novela no es solo la denuncia de la situación política, sino es la indagación de la condición humana que produce esta tragedia social

Según Max Scheller lo trágico surge cuando hay un orden y este es trastocado por la acción humana ³¹⁵ En este caso la explotación del hombre por el hombre ha trastocado el valor sagrado del hombre: su dignidad. El autor quiere descubrir cómo viven los hombres y cómo reconstruyen cada día su dignidad, cómo hacen de la esperanza un alimento espiritual cómo deber sagrado en un mundo social concebido como tragedia. Si bien es cierto que esta novela no es mítica en su concepción general es este aspecto mítico el que la hace literaria, la que la diferencia de la crónica histórica para hacerla literatura. El mito le confiere literaridad. El concepto de literaridad lo usamos en los términos en que lo utiliza Jonatan Culler ³¹⁶ como lo que la confiera un valor literario al texto como diferente a la lengua. Significa entonces que en la obra de Candanedo este valor mítico de carácter moral diferencia al texto del testimonio social y lo hace literario.

El relato de la joven que muere de parto es espeluznante; el inventario de las enfermedades de los niños, como secuela de la marginalidad, es atroz; el proceso de acomodo sexual de los emigrados con las niñas y las ancianas, es una perversión oculta por el anonimato, o consentida por los familiares; el secuestro de los trabajadores, el

³¹⁵ Citado por Jean Marie Domenach, El retorno de lo trágico, (1967) Flama Pallars Barcelona, España 1969 p43

³¹⁶ Marc Argénot, Jean Bessière y otros Teoría literaria Siglo XXI editores 1998 P 48

asesinato de los que huyen de la esclavitud, y el abuso del alcalde, de los políticos y sus familiares, es indignante; la pérdida de la mano en el aserradero es una cotidianeidad sangrienta, pero el novelista va más allá de la denuncia, él busca describir el efecto que esto produce en la conciencia de las víctimas, para luego iniciar su redención. La vida es un purgatorio sagrado. Esta última es la opción del optimismo mítico que cree en la redención del hombre a diferencia de Drogguet con el mito de los vencidos.

Todos los relatos tienen algo en común, son hechos verdaderos; la verdad es parte de la estética, pero el objetivo de la novela no es la verdad como denuncia, sino que describe un espacio trágico inicial para ver cómo, la verdad, la esperanza, la dignidad virtudes míticas de la humanidad se constituyen en los motivos para buscar la manera de salir de este infierno, de la condena social implícita en las desigualdades de la historia. De esta manera la vida es un destino. Una vez descrito el escenario como infierno moral, los personajes empiezan un ascenso moral a la libertad por medio del cual recuperan su dignidad. Sin embargo en Candanedo hay un signo inquietante. Los clandestinos, en la noche se refugian en la alegría alcohólica; en el diálogo, en los viejos relatos de su heroísmo cotidiano inventado o convertidos por el recuerdo; se refugian en los recuerdos donde siempre vencen al rival que tratan de robarle sus mujeres, esta es una forma extraña de tener dignidad, de esta manera se reiteran entre sí que son personas. En el Corte paga su deuda entregando a una india púber. El deber se cumple como destino aunque sea de mala manera. Quiere decir que la denuncia de Candanedo va más allá de la función ideológica del relato político para entrar en los temas de los valores sagrados configurados por el mito: la recuperación de la dignidad. El hombre al recuperar su dignidad como valor sagrado, se salva.

Este principio mitológico le confiere literaridad al relato. Si en la mitología griega el hombre cegado por su propia mano es conducido a la perdición por los dioses,

Candanedo presenta sus personajes como seres concientes que deben realizar el viaje de regreso, de la perdición deben salvarse por su capacidad moral. No podemos decir que en sus personajes se ha borrado la divinidad para ser suplantada por la su propia condición moral, sino es que la divinidad no esta dada por un sistema de dioses, sino que la divinidad esta en su capacidad moral para recuperar la dignidad que le confiere la condición humana. La fatalidad antigua puede ser abolida por la recuperación de la dignidad humana. En este aspecto Candanedo no es el único escritor neorrealista que utiliza estos valores del mito para configurar lo literario. Por ejemplo, el novelista Costarricense Fabián Dobles en *su Novela Ese que llaman pueblo*³¹⁷, ve al capitalismo como calvario, y muchos de sus personajes no tiene salvación porque la pobreza los denigra, en él los hombres están condenados a una vida infernal, por eso su motivación es salir adelante por medio del sacrificio que preserva su dignidad, dignidad que se recupera entre otras cosas por medio de la venganza como una mujer que asesina al un jefe de policía en venganza de su padre. La novela no solo hace énfasis en las desigualdades sociales, sino en los síntomas que ella crea en la conciencia de los personajes relativos a la pérdida y recuperación de la dignidad como valor sagrado del hombre (Rafael Ruiloba, 1990³¹⁸)

En el caso de Candanedo, sus personajes se mantienen potencialmente buenos, moralmente salvables, a pesar del fracaso del deseo; además de que también recurren a la venganza, propia de la ley del mito. Esta es la función de la dignidad y la esperanza que son valores de la tradición mítica. Lo mismo se postula en **Gentes y Gentecillas** de Carlos Luis Fallas,³¹⁹ quien si define a sus personajes inmersos en la lucha de clases. Su personaje recurre a la venganza como forma para restituir su dignidad y en vez de

³¹⁷ Fabián Dobles en *su Novela Ese que llaman pueblo*, Editorial Costa Rica 1975.

³¹⁸ Rafael Ruiloba, *Sistemas y Funciones de La Literatura neorrealista hispanoamericana*. Folleto SOD Panamá 1990, p 20

³¹⁹ **Gentes y Gentecillas** de Carlos Luis Fallas Editorial Costa Rica 1976

asesinar al ofensor destruye el tractor de la finca como venganza ante las injusticias sociales. Lo mismo sucede en la novela Joaquín Gutiérrez **Murámonos Federico**³²⁰. Quien para recobrar su dignidad como hombre contamina con hongos la finca que perdió por las triquiñuelas económicas de las empresas bananeras norteamericanas. Hay otro novelista con el que Candanedo tiene semejanzas estéticas en cuanto a la concepción de la novela y es Adolfo Herrera García, en su novela **Juan Valera**,³²¹ novela publicada en 1939 donde se concibe la vida moderna como una nueva tragedia. Varela juega con las leyes del capitalismo hipoteca su finca, la pierde, es perseguido porque no tiene como vivir. Se refugia en las leyes de la marginalidad. Vende licor clandestino, es delatado este asesina al delator, pero queda preso de por vida, en la cárcel se entera que sus mujer y su hijo para sobrevivir se fueron con un nicaragüense. En este caso la venganza lo destruye. En todas ella tal como representa Andree Malraux en **La condición humana**, la muerte se transforma en su destino.

En todas estas novelas, podemos aplicarle la siguiente fórmula interpretativa: Lo trágico ahora es como dice Domenach³²² es el vértigo del fracaso y es parte de esta fatalidad trivial que los lleva a la venganza; la venganza resume las solidaridades vigentes de la sociedad; la fatalidad de la vida puede superarse como en la novela indigenista por medio de la reiteración del arquetipo de la venganza.

Es importante señalar que el tema mítico de la venganza, o el complejo de la venganza que encontramos en los mitos y en la novela neorrealista, también es el tema central de la narrativa de Jorge Luis Borges. Lo encontramos en los relatos de *Kotsuke no suke*, *Acercamiento a Almotasim*, *Las doce figuras del mundo*, *La muerte y la brújula*, *Emma Zunz*, *El sur*, *Las Ruinas Circulares*, *El muerto etc* (Borges Obras Completas EMCE

³²⁰ Joaquín Gutiérrez Murámonos Federico Editorial Costa Rica 1981

³²¹ Adolfo Herrera García, Vida y dolores de Juan Valera Sod

³²² Domenach op cit p 186

) en todos estos relatos la venganza, no es reprimida, sino que es una necesidad vital. La novela de Candanedo también usa la moral del mito, pero no es la venganza, la que restaura la fuerza moral del hombre, sino la recuperación de su dignidad como valor sagrado, frente a la miseria psicológica de la desigualdad; frente a la fatalidad punitiva del desposeído.

Esta es la fatalidad trivial de la vida cotidiana, lo mítico surge en la ficción de Candanedo cuando solo se salvan los personajes que tienen una condición moral elevada. Los indígenas son uno más de los sobrevivientes del infierno capitalista, son la última escala de la pobreza por ejemplo un empresario usa como moneda a una indígena púber para pagar una deuda, no obstante ellos tienen que lograr su libertad como los otros, recuperando su dignidad, este es el fuego de la conciencia que le ofrece el escritor, ahora la nueva frontera entre los hombres no son las diferencias raciales, culturales o políticas, sino la fatalidad cotidiana de la pobreza que los obliga a recuperar la dignidad humana. Por otra parte si Demetrio Aguilera Malta denigra a los panameños por sus supuestas costumbres licenciosas, le niega al panameño capacidad moral para construir su libertad, la novela de Candanedo pone ese valor moral como la luz tenue, como el fuego de la salvación humana. De esta manera la verdad moral, valor sagrado del mito, es la que produce la libertad del hombre. La aventura del héroe es recuperar la dignidad arrebatada por la miseria.

Podemos decir que la novela neorrealista de César Candanedo la diferencia mitológica de que todo hombre feliz es culpable, ahora se transforma en que todo hombre pobre es culpable, y para purgar la culpa social debe recurrir a los valores sagrados de su conciencia, la ideología política no ha sustituido lo sagrado en la conciencia: la ausencia de valores morales, es una falta moral porque hay que tener dignidad para salvarse; si bien Candanedo describe el mismo tema de Canal Zone en

torno a las relaciones sociales desiguales, si encuentra en los nacionales valores morales, porque el escritor al poner en evidencia los mecanismos sociales de realidad social, actúa como un prometeo ideológico que le devuelve al lector el fuego de la conciencia, este es el sustrato moral de su novela; la búsqueda de alternativas para restaurar la dignidad humana atacada por el capitalismo salvaje. Lo importante para nuestro análisis es que su discurso literario, al igual que los escritores neorrealistas de la época utilizan los valores del mito relativos a la dignidad humana, para dotar a sus textos de un valor literario distintivo.

No se trata de que exista una equiparación entre la novela y el mito. El mito se esgrime como florete literario en la escaramuza ideológica. La novela neorrealista desarrolla la relación mito literatura como **la existencia de una relación entre una verdad mítica y una realidad histórica**, tal como dice Michel Zeraffa (Novela y Sociedad Amarrutu Editores Argentina 1978 p 145)³²³ pero lo mítico es lo relativo a los valores morales necesarios para que exista, la condición humana, no es la estructura de la novela en sí.

Esta relación la postuló Georg Lukács en su **Teoría de la novela** (1920) como una diferencia cualitativa que penetra en todos los niveles de su configuración de la novela, lo cual se convirtió en el programa estético de la novela neorrealista, lo cual no es una esencia de la novela, sino un derivado de la ideología estética, que le confiere a la novela neorrealista hispanoamericana, los valores estéticos que le dan literariedad o literaturidad basada en el mito, debido a que la novela trataba temas reales, propios de la lucha política, que denunciaba la violencia deshumanizada del poder del capitalismo salvaje, por eso para sus autores el mito y sus valores establecen la diferencia entre lo literario y lo no literario.

³²³ Michel Zeraffa (Novela y Sociedad Amarrutu Editores Argentina 1978 p 145)

Capítulo 6

Mito y texto teatral

Estudio de caso.

Caso 1

Antígona de Jean Cocteau

Marco conceptual

Para realizar este análisis de caso recurrimos a dos categorías de la teoría semiótica el concepto de *dramaticidad* y el de *intertextualidad*. El Concepto de “dramaticidad” que utilizamos es equiparable al de “literariedad o literariedad”, es el elemento consubstancial que configura al teatro como discurso literario, definido Por Raul Contagnino como el enfrentamiento del hombre en acción con una fuerza superior.³²⁴ También lo usa Enrique Izaguirre³²⁵ Igualmente, los teóricos del formalismo Checo, F Vodicka y O Belic³²⁶ al igual que Marceló Pagnini en Estructura literaria y Método Critico³²⁷.

Julia Kristeva³²⁸ señala que todo texto es la absorción y transformación de otro texto. De acuerdo a Roland Barthes “Todo texto es un intertexto; porque otros textos están presentes en él en estratos variables bajo formas, más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y de la cultura que los rodean”³²⁹ De acuerdo a esta teoría la relación entre el mito y la tragedia es una relación intertextual acaecida por medio de una transformación o imitación lúdica, satírica o seria, la intertextualidad va desde una cita sencilla a un pastiche, de la parodia a la síntesis de palimpsestos, es decir diversos textos integrados en un texto nuevo, La intertextualidad va desde el plagio, a la versión modernizada de otro texto. En la característica de versión modernizada caen muchas interpretaciones de la Antígona de Sófocles como

³²⁴ (Raul H Contagnino *Semiótica y Teatro, Hacia un nuevo teatro latinoamericano* Ediciones la Flor 1986 p 317 – 339)

³²⁵ Enrique Izaguirre *Técnicas Literarias del Drama*, Universidad de Los Andes Mérida 1980)

³²⁶ Checo, F Vodicka y O Belic *El Mundo de la letras* Universidad Católica de Chile 1971

³²⁷ Marceló Pagnini en *Estructura literaria y Método Critico* Madrid España 1978

³²⁸ Julia Kristeva *Semiótica I* Madrid Fundamentos Ediciones Espiral 1978 P 66- 67

³²⁹ Roland Barthes *Análisis estructural del Relato* Tiempo contemporáneo Argentina 1970)

1. La pasión según Antígona Pérez, una obra teatral de Luis Rafael Sánchez (1968);
- 2 Antígona (Tommaso Traetta), una ópera de Tommaso Traetta (1772);
- 3 Antígona (Walter Hasenclever), una obra teatral de Walter Hasenclever (1917);
4. Antígona de Jacques Coteau (1922)
5. Antígona (Arthur Honegger), una ópera de Arthur Honegger (1927),
- 6 Antígona (Anouilh), una obra teatral de Jean Anouilh (1946);
7. Antígona (Bertolt Brecht), una obra teatral de Bertolt Brecht (1947);
8. Antígona, una ópera de Carl Orff (1949),
- 9 Antígona Vélez, una obra teatral de Leopoldo Marechal (1951),
10. Antígona (Salvador Espriu), una obra teatral de Salvador Espriu (1955);
- 11 Berliner Antigone, una obra teatral de Rolf Hochhuth (1963);
12. Antígona Furiosa, una obra de Griselda Gambaro (1988),
13. Antigone oder Die Stadt, una ópera de Georg Katzer (1991);
- 14 La tumba de Antígona, ensayo de María Zambrano (1983),
- 15 Antígona (Henry Bauchau), una novela de Henry Bauchau (1997) ³³⁰

La primera noción de intertextual en la tragedia griega es su relación con el mito dada por una variación creativa del mito. En el relato mítico Orestes por haber asesinado a su madre es perseguido y asesinado por las Erínias, diosas de la venganza de la religión primitiva de los griegos, pero en la tragedia de Esquilo, este es liberado por Atenea, diosa del Estado. Eurípides considera que hay otros poderes que están sobre la conciencia de los hombres, como antaño estaban los dioses, este poder es la historia, (Agamenón) las pasiones y los complejos como el de la venganza, (Medea) el carácter o la debilidad moral de los hombres, de esta manera Eurípides usa la tradición mítica, pero cambia los motivos religiosos del mito por motivos psicológicos, la culpa no está en los dioses sino en las debilidades del carácter de los hombres y mujeres de su tiempo, Sófocles en la tragedia Antígona también altera el mito de Edipo, ya que según R. Dods ³³¹ en la leyenda de Edipo promulgada por Homero, Edipo sigue gobernando Tebas después de los sucesos trágicos, pero no es así en la Tragedia

³³⁰ (Fuente Wikipedia Enciclopedia libre)

³³¹ R. Dods Los Griegos y lo irracional op cit 56-57)

Según Constantino Falcón Martínez, ³³² Hay versiones del mito de Edipo en una de ellas los hijos de Edipo no fueron con su madre Yocasta, sino con una mujer llamada Eurigamia, Antígona por su parte tuvo un hijo con Hemon, llamado Mion por lo que no se suicidó como dice la tragedia, además se constata que Mion luchó contra su tío cuando atacaron Tebas. Diremos entonces que la tragedia es un discurso literario que usa el relato mítico por lo que hay una diferencia entre mito y tragedia. La leyenda de Edipo era la de un héroe de la ciudad Estado y Sófocles lo convierte en un personaje trágico. Ende el mito es una cosa y la tragedia es otra, y esta diferencia la resaltamos porque hay autores que no consideran esta diferencia, por tanto esta es nuestra hipótesis interpretativa. La relación entre tragedia y mito es intertextual.

Luis Diez del Corral ve en la versión de Antígona del autor francés como “ el cumplimiento del mito como conflicto entre individuos en torno a la pureza y autenticidad de su conducta moral” La tragedia de Antígona **se debe a su sacrificio personal motivado por la feminidad ancestral telúrica propia de la vieja religiosidad sacada a flor por los literatos.**³³³ Para nosotros es evidente que esta es una explicación imprecisa por lo que deseamos verificarla al contrastar Antígona de Cocteau con el mito, por otra parte hay que considerar como dice Jean Pouillon que los mitos son susceptibles de transformación, ya que una sociedad no solo recoge la versión de un mito, sino varias versiones, de suerte que el mito les ofrece unas variantes combinatorias ³³⁴ Pero el problema es identificar los elementos que forman estas variantes combinatorias para llegar a las formas irreductibles del mito que se expresan en un texto literario.

³³² Constantino Falcón Martínez, (Diccionario de Mitología Clásica tomo 1 p 49)

³³³ Diez del corral La función del mito clásico op cit p 197

³³⁴ (El análisis de los mitos, El Hombre Selección de artículos de la Revista Francesa de Antropología. Ediciones Manantial, Buenos Aires Argentina 1986 p 54)

El éxito del relato mítico de Antígona es evidente, ya que le ha ofrecido a la cultura de Occidente múltiples versiones a través de una misma variante combinatoria del mito. En el estudio de caso elegimos analizar el texto teatral de Antígona de Jean Cocteau, la primera versión del siglo XX, la cual es un paradigma de la relación entre mito y literatura por la gran cantidad de versiones que ha generado. Esto es algo que define al mito y hace que la literatura lo adapte; se trata la variación los mitos lo que indica que el mito ha planteado problemas esenciales del hombre y le han dado una cobertura moral a la humanidad. Nuestra pregunta es ¿Estarán estos valores de la obra de teatro dentro de la lógica del mito? Será como dice Jung que las representaciones concretadas en los mitos *corresponden a necesidades del alma humana*.³³⁵ ¿A qué necesidades corresponderán las de Antígona? Sin duda es una variante de lo que Claude Lévi Straus, asume como la estructura inconsciente que él denomina “el espíritu que causa”.³³⁶ La pregunta correspondiente es si la versión de Cocteau mantiene la sustancia original del mito. Veamos

Antígona de Jean Cocteau (Emece Buenos Aires 1952)

Análisis sintáctico semántico

La primera escena deja implícita los acontecimientos implícitos del mito. Los dos hermanos varones de Antígona. Eteocles y Polinices se asesinan mutuamente; después de la muerte de Edipo se iban a turnar el trono periódicamente, pero Eteocles decide quedarse en el poder, con lo que se desencadena una guerra, pues, Polinices busca ayuda en una ciudad vecina, arma un ejército y regresa para reclamar lo que es suyo. La guerra concluye con la muerte de los dos hermanos en batalla, cada uno a manos del otro.

³³⁵ Jung del sueño al mito op cit p 386

³³⁶ Mitológicas I Lo Crudo y lo Cocido, México FCE 1972

Se cumple la maldición de Edipo en Colono cuando se enteró que sus hijos le disputaban el trono, por lo que en el mito de Edipo nombra a su hija Antígona, antes de la muerte de sus hermanos, como heredera del trono y la considera su verdadero hijo. Y como las mujeres no podían gobernar por ellas mismas, sino a través de su esposo; su tío Creonte se convierte en rey de Tebas y dictamina que, por haber traicionado a su patria, Polinices no será enterrado dignamente y se dejará a las afueras de la ciudad al arbitrio de los cuervos y los perros. Antígona busca ayuda de su hermana Ismena para enterrar a Polinices y esta se niega.

Es en este momento en que se inicia la obra de Cocteau. La dramaticidad de la primera escena plantea el conflicto entre Ismena y Antígona. Por boca de Ismena se conoce el destino trágico de la familia, esto la justifica para tratar de escapar de este destino: enumera el delito sagrado de Edipo, ahorcamiento de Yocasta y los hermanos que se degollaron mutuamente; el enfrentamiento entre hermanas es una coexistencia de opuestos, por una parte está la comprensión de la actitud de Ismena a favor de la vida en vista de la presencia de un destino tremendo, que ha traído el horror trágico a su vida. En cambio Antígona expone su ideal de reivindicar su ideal sagrado o morir en el intento. Porque ella tiene que cumplir con este mandato porque fue declarada hombre por Edipo, pero en realidad es mujer y su debilidad como mujer la lleva a realizar un doble enterramiento, por lo que la capturan.

Esta isotopía del mito explica una de las dos contradicciones que los críticos encuentran en la obra de Sófocles, la primera es el llanto de Antígona que llora como mujer lo que no pudo realizar como hombre, pero ella tiene que cumplir este doble papel por mandato de la religión paterna; el otro aspecto es la falta de amor de Antígona por Hemon; de acuerdo a las leyes griegas, si ella se casaba con Hemón era relegada de este deber religioso familiar porque entraba a formar parte de otra religión, pero nada de

esto sucede, por lo que ella llora lo que pierde como mujer, pero mantiene su decisión de cumplir el deber moral con su familia.

El conflicto de Ismena es contra el destino trágico, no contra su hermana por eso no desea desafiar a los hombres. (En el texto de Sófocles Ismena dice que no quiere desafiar a los ciudadanos, es decir a los jefes de los 12 clanes que formaban el Atica, esta es una diferencia sustancial entre los dos textos) Posteriormente ella cambia de parecer y desea continuar con Antífona, por lo que los deberes de la religión tradicional se imponen sobre ella; por eso ella busca la reconciliación de los contrarios, por lo tanto desea cumplir con el deber sagrado de enterrar a su hermano, aunque muera en el intento. No enterrar a los muertos era parte de la lucha por el poder en Grecia, Pericles decidió no enterrar a los primeros enemigos muertos de la guerra de Peloponeso y los lanzó al mar, arguyendo peligros de peste; en cambio sí enterró a su hijo. En realidad Atenas fue azotada por una peste, en la que murió Pericles. Por eso hay una alusión a este hecho en Sófocles cuando Eurídice en Antígona culpa Creonte por la muerte de su primer hijo durante la guerra, en cambio para Cocteau este conflicto es ajeno a su obra, porque Creonte solo tiene un hijo. Su complemento es el cuadro donde aparece Creonte y ordena que el cadáver de Polinice sea entregado a los perros y los cuervos, porque de obtener la victoria, la muerte, la esclavitud y la destrucción de la ciudad, hubiese sido su destino. Su justificación es el bien colectivo. En el cuadro siguiente los guardias le informan que el cadáver fue enterrado lo suficiente para cumplir con los ritos sagrados.

Fustel de Coulanges(1867) indica que solo el pariente más próximo podía celebrar religiosamente los funerales. Se creía que el muerto no quería culto más que de sus descendientes.³³⁷ El conflicto dramático de Creonte con el guardia, es entre el poder y el saber; Creonte por medio de su criterio de autoridad decide quien es el

³³⁷ Fustel de Coulanges La Ciudad Antigua E D A F Madrid España 1982 p 48

culpable, se resalta su carácter, un príncipe justo que ve las cosas injustamente. La verdad como principio moral le falta Creonte, por lo que los conflictos menores sirven para caracterizar al personaje como carente de valores sagrados para gobernar. Creonte duda del guardia y la duda es una falta contra la verdad. Este aspecto se mantiene en ambos textos.

En el siguiente cuadro se confirma la falsedad de la percepción de Creonte, le traen al culpable Antígona, su sobrina y además, la mujer de su hijo. Creonte duda otra vez. Creonte dudará tres veces a lo largo de la obra de teatro de Sófocles, al igual que la obra del autor francés, porque al dudar no puede llegar a tiempo para impedir el desenlace trágico, después de la advertencia de Tiresias. La duda es la perdición de Creonte. La duda era trágica porque pertenecía al pensamiento de los filósofos, que promovían el cambio.

Los Guardias tienen testigos, además Antígona confiesa. Por lo que descubrir la verdad es recalcar una falta en Creonte. La ausencia de verdad caracteriza a Creonte y en su diálogo con Antígona se profundiza la percepción negativa del personaje por estar carente de verdad. Lo cual sucede, tanto en la Antígona de Sófocles como en la de Cocteau.

Creonte - Eres la única en Tebas que piensas mal.

Antígona. Todos piensan mal pero callan en tu presencia.

Primera mentira.

Creonte. No tienes vergüenza.

Antígona. ¿Vergüenza por honrar a un hermano?

Creonte. Y tu hermano Eteocles ¿no era también tu hermano?

Eteocles que murió con nosotros

Antígona

Nacimos del mismo padre y de la misma madre

Segunda mentira

Creonte

¿Acaso no has servido a un traidor?

Antífona.

Muerto, no es ya su enemigo, sino su hermano

Tercera mentira

Creonte

Vino a atacar su patria, mientras el otro la defendía.

Antígona

La muerte exige una sola ley para todos

cuarta mentira

Creonte

Pero el invadido y el invasor no deben ser tratados en pie de igualdad

Antígona

¡ Quien sabe si vuestras fronteras tienen sentido sobre los muertos.

Quinta mentira

De tal manera que Antígona es portadora de un valor sagrado que es la verdad

En todo caso un enemigo muerto no se convierte en un amigo

Antígona

He nacido para compartir el amor, no el odio.

Sexta mentira

La degradación de Creonte ante Antígona se da por la falta de verdad. La escena crea el clima antagónico de la tragedia porque Creonte es despojado de toda justificación moral por lo que la muerte de Antígona, no es una muerte cualquiera, es un sacrificio, dado por su elección. Una muerte que los espectadores saben que ocurrirá porque así está escrito. La muerte es su destino. De esta manera es parte de una familia trágica y le da continuación al mito anterior a lo que sucede en la obra. Hereda la culpa de sus padres (Soy hija del incesto por eso muero). Pertenece a la cultura de la culpa y la acepta. Esto coincide con la purificación religiosa del mito, según Walter F Otto (1961) ³³⁸En este momento la disyunción entre las hermanas se cierra porque cambia de parecer e Ismena desea morir por cumplir con el deber familiar por lo que su argumento anterior se pliega al de su hermana. No obstante Antígona refuerza el eje semántico de la disyunción de vida para Ismena. Este elemento pertenece a Sófocles y no al Mito (En Los Siete contra Tebas de Esquilo Ismena entona un canto fúnebre junto a Antígona). Y en la tradición del mito Ismena muere durante el asedio a Tebas cuando se fue a encontrar con su amante ³³⁹ Tenemos entonces que la versión que sigue el autor francés es la de Sófocles, y no se mantiene apegado al mito.

La gradación sirve para presentar el tema de la verdad frente a Creonte, quien queda carente de valores morales sobre la verdad; en contraste Ismena y Antígona tienen de su parte la verdad y los valores de la familia. Por su parte Creonte no tiene valores, no

³³⁸ Walter F Otto (1961) La Imagen de lo divino a la luz del espíritu griego, Eudeba Buenos Aires Argentina 1973 p 56)

³³⁹ Falcón Martínez tomo II Op cit p 362

tiene verdad y entra en conflicto con su familia. Primero tiene que enfrentar a su hijo Hemon y segundo a su esposa. En el proceso de degradación con respecto a Hemón Creonte requiere obediencia y él se la da. Es respetuoso, pero este en el eje de la verdad por lo que le dice a su padre lo que los otros piensan de él. Lo que confirma lo que le ha dicho Antígona y agrega un factor más en la degradación de Creonte, los ciudadanos le darían un premio a Antígona no un castigo, él no es hipócrita, su respeto al padre implica decir la verdad, aunque a él no le guste; “la inteligencia admite la contradicción” le dice Hemon, el hombre inteligente está dispuesto a cambiar, por lo que las leyes no están en función del bienestar ciudadano, sino en función de su autoritarismo. Tampoco es capaz de interpretar la amenaza velada de Hemón. Aquí surge la paradoja mientras más se degrada Creonte, Antígona, que es una prisionera condenada a muerte, su causa es mejor estimada y mientras Creonte, a mayor autoridad, más se hunde. El agón con Hemón lo que hace es degradar la autoridad de Creonte, ante su propia familia; en este aspecto hay un valor semántico de la obra de Sófocles que se le escapa a Cocteau, Hemon tiene que casarse porque sino perdía el derecho de ciudadanía³⁴⁰ era una norma para obligar al hijo a perpetuar la descendencia del padre, en este caso de Creonte. Este aspecto Creonte mutila su descendencia; ante los ojos de un espectador griego era un estúpido, un imbécil con poder; importante para Esquilo, a tal grado que definió al hijo como el que estaba obligado a perpetuar de la familia³⁴¹, pero Creonte ciego por el poder absoluto, es incapaz de ver la verdad implícita en las palabras de Hemón. Finalmente condena a Antígona y encarcela a Ismena.

La cumbre emotiva del acto trágico es el lamento de Antígona que se lamenta por la vida que no vivirá y los hijos que no tendrá; sobre todo se lamenta de que los dioses la hayan abandonado, por lo que esto refuerza lo que vale la vida que

³⁴⁰ Fustel de Coulanges op cit p 62

³⁴¹ Ibid p 66

esta a punto de perder lo cual redimensiona su sacrificio. Esto hace creer a Cocteau que Antígona es una heroína cristiana.

La intervención de Tiresias abre un proceso de degradación frente a los dioses. *Los dioses rechazan nuestro sacrificio, los altares están infectos por los restos de Polinices*, le dice Tiresias, pero él insiste en su decisión, aunque los restos de Polinices caigan sobre el trono de Júpiter. Esta es una blasfemia. La degradación es ahora frente a los dioses. La voz de Tiresias es la voz del Oráculo, es portadora de la verdad sagrada, que se ha ido presentando en cada segmento de la obra. Creonte temeroso no sabe qué hacer, otra vez duda, el coro insiste en que vaya, pero pierde tiempo y finalmente se decide cuando ya es tarde. La siguiente escena viene el mensajero, que es testigo de los hechos, del suicidio de Antígona y la Muerte de Hemón. La primera en conocer la noticia es su madre Eurídice, que se interna en sus habitaciones, consternada. Aparece en escena Creonte con Hemon entre los brazos lamentando su muerte, es decir que lo hace tarde cuando debió impedirlo, al escuchar sus palabras. El mensajero trae la noticia de la Muerte de Eurídice. Creonte enloquece y el coro asume que todo ocurrió por injuriar a los dioses. La obra de Cocteau es una versión esencial de Sófocles, pero no responde a los valores de la tragedia, aunque siga los del mito.

Análisis pragmático.

En una lectura superficial, del texto de Cocteau, la isotopía dada por el título produce un interpretante que indica que el sujeto de la acción es Antígona, pero la mayor cantidad de escenas dramáticas recaen sobre Creonte, él es el mayor antagonista, es quien genera la dramaticidad de la obra. Antígona es agonista, no se trata de un relato con dos sujetos, cuyas acciones se entrecruzan por ejes paradigmáticos paralelos, se trata de un sujeto que domina al otro Creonte. Entonces no es una tragedia sino un drama.

El eje de lo sagrado esta Creonte y el eje de lo profano, Antígona En este aspecto la sintaxis funcional de la obra de teatro coincide con la sintaxis del relato mítico, pero no tienen un sujeto doble de acuerdo a la estructura sintáctica del relato mítico propuesta por Roland Barthes ³⁴² Además la acción al igual que el texto de Sófocles, se da entre dos sujetos culpables, aunque su culpa sea diferente. ³⁴³

El mito solo existe en la cultura de la culpa. Ambos son culpables Creonte por sus actos como veremos más adelante y Antígona por herencia familiar, “soy hija del incesto”, dice en la obra del autor francés, pero eso para un espectador moderno no significa lo mismo que para uno griego del siglo VI antes de Cristo. Para un espectador moderno, ella no hereda la culpa de los padres, porque en nuestra época existe la libertad individual, lo que no existía en Grecia. Para un griego de la época de Sófocles ella era culpable y su falta era grave, pero además en Sófocles hay una culpa adicional, en la versión de José de la Cruz Hererea se subraya el amor incestuoso de Antígona por su hermano, en Sófocles hay una doble culpa y esto fue eliminado de casi todas las versiones modernas de Sófocles, entre ellas las de Cocteau. Por lo que a los ojos del espectador griego, ella también era doblemente culpable, no así en la versión del autor francés, por tanto esta es una diferencia entre el texto de Sófocles y el de Cocteau, ya que ella deseaba cometer la misma falta de su padre Edipo Pero frente a la culpa aceptada tenemos la culpa denegada de Creonte por lo que en el texto de Sófocles cada acto de Creonte genera una culpa contra los valores sagrados del mito Para la sustancia del mito este aspecto era importante porque la sintaxis del mito de Antígona de Sófocles tiene su origen el mito egipcio de Osiris ³⁴⁴ El mito egipcio tiene la misma sustancia del contenido; Antígona es equiparable a Isis, Osiris a Polinice y su tío Seth a

³⁴² Roland Barthes (op cit p 31)

³⁴³ (Rafael Ruiloba, (1991) Antígona El texto de la tragedia INAC op cit p 96-97)

³⁴⁴ (Ruiloba El Texto de la tragedia op cit p 120)

Creonte Los fragmentos del cuerpo de Osiris son equiparables a los fragmentos con la que la verdad se presenta en la tragedia como parte del poder de los dioses, cada fragmento de la verdad es necesario para tener conciencia total del poder sagrado, la anagnorisis. En el mito egipcio la verdad es el cuerpo despedazado del dios, el cual al unir sus partes obtiene la resurrección, es decir la verdad sagrada. La fragmentación de la verdad es producida por la culpa, la anagnorisis las une en la conciencia del hombre para comprender entonces la justeza del castigo divino, esta es la génesis de la moral. Claire Lalouet ve en esta pareja mítica egipcia el origen de la dualidad moral del hombre, la distinción entre el bien y el mal ³⁴⁵En Grecia esa presencia de lo sagrado se da a través de la verdad. En la tragedia unir todos los fragmentos de la verdad permite que surja el poder de la venganza de los dioses la hubris. Lo sagrado se manifiesta de una manera atroz dice Ludwig Schjowicz (1990) ³⁴⁶Cuando Antígona en la obra de Sófocles proclama que es culpable por el delito de incesto de su padres, esta haciendo una referencia directa a Pericles, ya que a él se negó a aceptar la culpa heredada de su madre. tal como sucede antes del inicio de la guerra del Peloponeso, esta era una ley religiosa vigente en Grecia. El escritor griego Tucídes, enemigo de la democracia ateniense, dice que por ese tiempo los espartanos enviaron embajadores a Atenas para que los atenienses desterraran a los sacrilegios porque Pericles era hijo de Jantipa, quien había cometido sacrilegio en el templo de Atenea. ³⁴⁷ Esta intencionalidad política estaba basada en la idea de que la culpa se hereda; no esta en la versión del escritor francés, porque él crea una versión del texto de Sófocles, desarraigada de su contexto histórico

³⁴⁵ Claire Lalouet 1998 **La sabiduría semítica del antiguo Egipto hasta el Islam Edad Ensayo Madrid España 2000 p.38**

³⁴⁶ Ludwig Schjowicz (1990) **El mundo Tragico de los griegos** 1990 Editorial de la Universidad de Puerto Rico p 129)

³⁴⁷ (Tucídes Historia de la guerra del Peloponeso Casa Editorial Hernando S A Madrid España 1952 p 196

Es significativo que Isis, la única parte del cuerpo de su hermano que no encuentra es su pene, por lo que se elimina toda alusión al Incesto y solo les queda engendrar un hijo por medio por medio de la fuerza espiritual, de igual manera Cocteau también se olvida del pene de Osiris, es decir, no menciona el incesto, explícito en el texto de Sófocles, este es un valor moderno. Por eso la versión del autor francés se mantiene en la sustancia semántica del mito y trata de adaptarla a la modernidad sin que pierda su esencia.

En eje de Antígona se ubica el saber, ella sabe de antemano su verdad, su culpa es heredada por eso quiere una reconciliación de los contrarios, pero en el eje de Creonte, el es eje de lo profano, él ignora una cadena de pruebas que lo lleva a la Anagnorisis, el descubrimiento de la verdad que lo destruye. En Sófocles esto es una paradoja, Creonte que supuestamente hace cumplir la ley, con su actitud viola dos aspectos de la ley sagrada Jacob Burchhardt (1899) ³⁴⁸ señala que en Atenas no se podía decretar una ley contra un solo individuo, y segundo que ningún decreto estaba por encima de esta ley. En la Antígona del autor francés sucede lo mismo, en la actualidad esta no es una ley sagrada, pero es un principio jurídico vigente Otro elemento importante para el texto de Creonte era su ignorancia. Para los griegos la figura del tirano, estaba asociada a la democracia, porque siempre decretaban la anulación de las deudas, el reparto de tierras y la libertad de los esclavos Pero además estaba asociado al saber. Un dictador Periandro era considerado uno de los siete sabios de Grecia. ³⁴⁹ Por otra parte en la tragedia de Sófocles Creonte al aplicar su ley es un tirano paradójico porque viola las leyes del Tabú mítico ³⁵⁰ relativas a la reconciliación con el enemigo muerto, las restricciones frente al soberano; las prácticas ceremoniales; y la purificación del homicida

³⁴⁸ Jacob Burchhardt Historia de la cultura Griega tomo 2 p295

³⁴⁹ Burckhardad ibi p 240)

³⁵⁰ Ruiloba op cit p 129

La reconciliación con el enemigo .

En el eje semántico de Antígona está el único acto cuya dramaticidad se cierra con la reconciliación de los contrarios, Ismena se reconcilia con Antígona y esta dispuesta a morir, ésta es la misma reconciliación que Antígona pide para sus dos hermanos muertos, de esta manera, en última instancia su muerte es una reconciliación de los contrarios para abrazar el destino de su familia. La reconciliación restaura el orden sagrado, por eso ella quiere enterrar a su hermano, por que según el rito religioso dejó de ser un enemigo. En el eje de Creonte no hay reconciliación él rompe con Polinice, con Antífona, con su hijo; su esposa y por último con los dioses. Cuando el arrepentido Creonte decide reconciliarse y salvar a Antígona por la amenazas de Tiresias, llega tarde por sus dudas y Hemón al ver a Antífona ahorcada, saca la espada para matar a Creonte, pero como huye lo escupe y se entierra la espada suicidándose.

El drama de Sófocles gira en torno de la lucha por el poder, porque para ellos el poder era maligno. Esto nos indica que este aspecto del mito en el texto de Cocteau gira en torno al conflicto entre el individuo moral y el poder inmoral. Hay un cambio de perspectiva, para Sófocles el personaje trágico es Creonte, que el espectador moderno vea a Antígona es otra cosa, por eso si vemos la obra de Cocteau, Creonte es quien tiene más escenas de dramaticidad por lo que el texto induce una lectura trágica donde una mujer se enfrenta a un sátrapa injusto. Sin embargo uno de los escollos que tiene que afrontar la credibilidad en la heroína moral de Cocteau es el suicidio que para el espectador moderno después de 2000 años de Cristianismo se considera inmoral.

Las restricciones frente al soberano

En el texto de Sófocles todo esto ocurre porque Creonte solo lucha por el poder. Y esto es parte de las paradojas de Sófocles ³⁵¹ A la muerte de Eteocles y Polinice, quien debe heredar es un familiar o el hijo varón de un familiar de Edipo, no podía haber herencia por línea matrilineal, por tanto Creonte es hermano de Yocasta, ende no puede heredar el poder, la heredera del Trono, según las leyes griegas eran los hijos, pero como ambos estaban muertos, su hija mayor, Antígona, es la legítima heredera pero como no puede ejercer por ella misma, el poder es de quien se casase con ella En este caso Hemon. Por tanto Creonte es un regente espurio que al condenarla desea deshacerse de la verdadera soberana y como ella no podía ejercer el poder, sino a través de su esposo, el hijo de Creonte Hemón, el viola los derechos de su hijo y por consecuencia los suyos. Esto queda fuera de la percepción de espectador moderno de Cocteau

Las prácticas ceremoniales

Las cumple Antígona, cuando entierra su hermano dos veces, ella quiere purificar a los hermanos homicidas; en la Antígona de Cocteau ella cumple con los rituales sagrados. Según el helenista alemán Jacobo Burkhartd ³⁵² en Atenas se consideraba que unos de los delitos más graves contra el Estado era dejar a un muerto sin sepultura: entonces Creonte es quien viola las leyes del Estado, por eso el texto de Sófocles, se hace una equiparación de culpas, Antígona sabe cuál es la suya, pero Creonte como buen tirano, no sabe cuales son las suyas, las cuales se van acumulando en cada uno de sus antagonismos. Esto aparece en el texto de Cocteau con la explicación de Tiresias.

³⁵¹ (Rafael Ruiloba El texto de la tragedia (p 149)

³⁵² Jacobo Burkhartd op cit p 320

En la tragedia de Sófocles Eurídice le reprocha a Creonte por la muerte de sus dos hijos, el primero en al inicio de la guerra Peloponeso y el segundo, Hemón que es suicida por su testarudez; en la de Cocteau Eurídice solo tiene uno, por lo que el motivo del suicidio solo se explica por la reiteración del mito; para los griegos el suicidio era parte de los rituales de las religiones primitivas de Grecia, prohibidas por la religiones del Estado. En este punto Creonte continua como el único antagonista de la acción enfrentando a los guardias, a Hemón, Ismena, Eurídice y Tiresias, frente a cada uno comete una falta hasta completar el círculo de faltas sagradas, primero frente al muerto, que genera la reacción de Antífona, después frente a su propia familia, y sus vínculos amoroso, el hijo y su esposa; lo cual genera la reacción de Hemón y Eurídice, y finalmente frente a los dioses con la blasfemia frente a Tiresias. Creonte no tiene reconciliación de los contrarios y tampoco tiene una acción sustentada en la verdad. Para la mentalidad griega lo peor es que él queda como un muerto vivo sin que nadie le haga los ritos mortuorios Porque al morir sus familiares nadie podrá cumplir con los ritos sagrados que el le niega a Polinice Ritos por los que el muerto alcanzaba la vida eterna En Grecia antigua solo los familiares consanguíneos podían realizar este rito ³⁵³ Para el espectador de Cocteau, no existe esta perspectiva, para él el drama es simplemente moral

Hay una paradoja Creonte tiene los vigilantes, que no ven cuando debieran ver, Tiresias el ojo de Apolo, profeta ciego guiado por un lazarillo, si ve cuando debe Otra verdad por paradoja, se da cuando Creonte esta en la misma situación que el muerto, lo cual aparece en Cocteau : La hamartia es una falta sagrada sin redención, en cambio el pecado es una falta sagrada con redención.

³⁵³ Robert Faceliere 1959 La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles Hachete Buenos Aires Argentina 1967 p 90)

Por eso la acción de Antígona es buscar la reconciliación de los contrarios, Según George Guduróf³⁵⁴ esto era parte esencial del pensamiento trágico, porque la reconciliación con lo sagrado implica un acto de destrucción, Antígona se suicida y Creonte es destruido al morir todos sus familia por su propia culpa. En ambos casos la reconciliación con lo sagrado conlleva la destrucción de los personajes. Antígona lo logra con su muerte, se une a su familia y Hemón se une a ella en la muerte, de esta manera la reconciliación y la purificación que surge de la verdad se manifiesta de una manera atroz, destruyendo a los involucrados. Esto también los recoge Cocteau. Antígona conoce su culpa, Creonte, no, por eso su acción inicia una degradación de su oponente frente a la verdad. Este es el eje de la dramaticidad dominante en el texto de Cocteau. El conflicto de Creonte es frente a la verdad en todas sus facetas, la verdad como valor, Antígona; la verdad como testimonio, frente a los guardias, la verdad que portan los mensajeros y la verdad sagrada de Tiresias Solo reconoce el poder de esta verdad por sus efectos; la destrucción de Antígona con su hermano a través de su suicidio y el de Hemón y el de Eurídice

El mayor conflicto del texto es el de Creonte frente al poder sagrado de la verdad Por eso su poder sin verdad es un abuso, es el elemento maligno que degenera su conciencia La dramaticidad de la obra en un principio esta concentrada en la ausencia de verdad, de Creonte, y la verdad era una cualidad necesaria para ejercer el poder. El poder de la verdad ante la esfinge es la que lleva a Edipo al Poder, pero Creonte además de ser un símbolo del poder que se ejerce sin verdad, ni justicia, pero además lo ejerce sin legitimidad, porque es un cognado, un pariente por línea materna que no tiene derecho de sucesión por que su herencia de sangre no es por línea paterna. Este último aspecto escapa del texto del autor francés.

³⁵⁴ Según George Guduróf (Mito y Metafísica Editorial Nova Buenos Aires 1960 p)

En la época en que se estrenó la obra de Sófocles fue al inicio de la guerra del Peloponeso Bajo el gobierno de Pericles, época en la que se había abolido el derecho de primogenitura. Por eso Eteócles y Polinice deciden gobernar alternándose en el poder, la disputa por el poder es la matriz de la tragedia. Y esa es la tragedia que hace caer a Creonte. El código de Solón las hijas tienen el derecho de heredar el poder, por tanto es Antígona la verdadera soberana, no Creonte³⁵⁵, pero como dijimos anteriormente no podía ejercer el poder, sino era por medio de su esposo Hemon. Eso explica un aspecto significativo de la tragedia de Sófocles: entre Antígona y Hemon, no hay amor, hay un compromiso frente al poder. Esto escapa del texto de Cocteau, para quien la obra era un drama

La falta de justicia es una de las alegorías de la caída del hombre en la mitología griega ³⁵⁶Y así sucede en la obra del autor francés. La dramaticidad trágica se encuentra en los tres suicidios que encontramos en las obras, Antígona, Hemon y Eurídice, pero esto se cuestiona la moral de su heroína a los ojos del espectador contemporáneo. A los ojos de las religiones tradicionales de Grecia no era así, el suicidio era promulgado por las religiones tradicionales y prohibido por las leyes del Estado. Por eso en la obra de Sófocles hay una paradoja cuando es el promotor de los suicidios de su mujer sus hijos y el de Antígona. Sus decisiones son las de un autócrata, un sátrapa para los griegos, su saber esta carente de verdad, primero frente a Antígona que opone al deber familiar frente a las leyes del Estado. Las mentiras frente a Hemón su hijo indican que las decisiones en nombre del pueblo, que dice representar, no son aceptadas por el pueblo, su única autoridad ante él es el miedo, no la verdad

Finalmente se presenta la última gradación de Creonte frente a la verdad. Lo que constituye una falta sagrada, una hamartía, una falta sagrada. Lo que genera la

³⁵⁵ Couloanges ibid p 296

³⁵⁶ (Cubas Op cit p, 111)

purificación dada por la venganza de los dioses por medio de muerte de sus parientes, finalizando con la imagen paradójica del dictador patético, destruido por sus propias decisiones. La paradoja es parte de la verdad sagrada. La última gradación de la verdad. De esta manera el autor mantiene en su versión de Antígona la vigencia de los códigos del mito como una resonancia trágica, donde nos dice que ante la total incertidumbre el hombre debe recurrir a lo divino para salvarse

Es evidente entonces que en la obra de Cocteau utiliza los principales elementos del texto de Sófocles que lo unen al mito. Por lo tanto su obra de teatro es una versión dramática legítima. Pero para que la modernidad comprenda el nivel simbólico del mito su énfasis, debe ser Creonte y no Antífona. Por una parte la imagen de Creonte se caracteriza por una disfunción frente a la verdad, el saber y el poder. En un estudio de Alfred Adler y Michel Cartry³⁵⁷ llaman la atención de la función benéfica que tiene la figura del tío materno en la mitología americana, África y Polinesia. Este es el punto de partida de todas las teorías de las actitudes morales en estas sociedades dice Claude Lévi Struss, esto también lo destaca Adler; la hermana del padre y el hermano de la madre, tiene una influencia en la formación del individuo en la sociedad y esto se refleja en los relatos míticos como forjadores de la moral en las estructuras de parentesco. Esto determina las coacciones de un sistema de parentesco, equiparables a la prohibición universal del incesto. La función moral del mito del tío/tía materno de las culturas indígenas es igual al mito de Isis / Osiris ; Seth / Nephtys³⁵⁸ dice que son parejas complementarias para establecer la relación entre el bien y el mal, y de paso resaltar la prohibición del incesto. Por eso Sófocles equipara Creonte y Antífona en el tema del incesto, pero Cocteau omite toda mención del incesto porque ya es una prohibición moral aceptada por nuestra cultura. Así que hace énfasis en Creonte

³⁵⁷ En un estudio de Alfred Adler y Michel Cartry La Transgresión Y su Irrisión (El Hombre revista de antropología francesa op cit p 118)

³⁵⁸ (Claire Lalouett op cit p 39)

que es tío uterino que viola el papel que esta función del mito, actuando como sátrapa, como el Seth egipcio del mito original, de donde surge Antífona. Este es el énfasis de Sófocles, pero no es el de Cocteau; para él, un escritor católico, quien desde 1922 con su versión de Antígona nos dice que simbólicamente algo ha cambiado en la cultura, debido a que ha estado expuesta a lo que él llama la píldora diabólica que destruye la moral³⁵⁹; que construye poco a poco una sociedad inmoral; que da origen al nuevo sátrapa, al nuevo dictador. Este Proceso lo estudia Deleuze y Guattari en **Capitalismo y Esquizofrenia**.(1973)³⁶⁰

El sátrapa, el dictador, y otras formas autoritarias como el gamonal del capitalismo salvaje son las formas que asume el nuevo déspota, cuyo arquetipo de poder no es la familia sino el Estado, lo importante es que fueron denunciadas por Cocteau en 1922 con Antífona por eso hay cambios sustanciales en la versión del mito para adaptarse a la historia; esta relación moderna, según Deleuze y Guattari resalta la nueva alianza por el poder; rompe los lazos de filiación, y autentifica el nuevo orden moral del déspota. El déspota moderno es peor que el antiguo porque es paranoico³⁶¹ *Nuevos valores perversos propagan la invención del déspota*, (las píldoras diabólicas de Cocteau) Es la esencia de lo profano en la modernidad; el racismo y la segregación, para el dictador la culpabilidad no es moral, sino que toda violación moral es contra la autoridad del poder; el déspota moderno suprime el valor moral de la antigua filiación de las alianzas laterales dadas por el Tío / tía, propia de la Antígona de Sófocles en el 440 a. C., para ser sustituidas por un nuevo eje trágico. la relación conflictiva entre el individuo con el Estado, simbolizado o controlado por un sátrapa despojado de todo

³⁵⁹ (Jean Cocteau Antígona op cit p1

³⁶⁰ Deleuze y Guattari (1973) **El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia.** Paidós Buenos Aires

Argentina 1985 p 311

³⁶¹ Deleuze op cit p199

valor sagrado, frente a la verdad, la moral y la humanidad La familia se ha convertido en el lugar de todas las resonancias sociales, ahora la obra de teatro es un mito, o una variación del arquetipo, ya que los hombres no son culpables ante los dioses, sino ante el poder, Edipo no es el símbolo de una infancia neurótica, sino la de un paranoico adulto. Por eso Guatari y Deleuze, consideran que la modernidad no necesita un Psicoanálisis, sino un Esquizoanálisis.

Por eso Cocteau en 1922 d.C hizo girar la rueda de lo imaginario al percibir que el drama del hombre moderno era un conflicto contra el poder, por eso el hombre moderno está como Antígona, solo con su mala conciencia, pero frente al poder de un sátrapa terrible, que usa como control de los deseos, la muerte, ya no es la híbris, la venganza sagrada, sino el poder del Estado controlado por el déspota, frente al cual el individuo, no tiene credibilidad por lo que es percibido con el síndrome de Casandra, por lo que solo tiene la opción de la venganza como instrumento de su verdad Solo es posible otorgarle a Antígona este significado en la modernidad por que en Grecia no existe el individuo ³⁶²

Por mandato de la religión esta ligado a la familia y solo el padre tenía representación ciudadana, si él cometía una falta se le atribuía al clan, la familia antigua. Si el hombre se emancipaba dejaba de pertenecer a la familia No tenía derechos ciudadanos, ni derechos políticos, no era un individuo, porque esta figura forma conciencia no era reconocida en la Grecia clásica, lo cual no significaba que no existieran brotes excéntricos de individualidades Jacob Burhardt en 1899 hizo un estudio de ellas En Grecia no existía mayoría de edad, porque no había emancipación de la familia

³⁶² Coulanges op cit p 112

Los individuos emancipados eran perseguidos por su personalidad excéntrica. Quien no formaba parte de una familia no podía ser parte de la ciudad Estado³⁶³. Por lo que a los ojos del espectador griego, la muerte de Hemón el último hijo de Creonte, significaba que se extinguía su familia, no tenía culto familiar por lo que no podía ejercer el poder, esta línea de sentido, no era percibida por el espectador moderno. Para los griegos Creonte era el verdadero personaje trágico. Para el espectador de 1922 el conflicto era entre un sátrapa y una mujer, ende no es un drama trágico sino una adaptación que trata de renovar el sentido antiguo para darle al espectador el privilegio de ver por ojos de Grecia su propio drama moderno: la confrontación del individuo contra el Estado.

En la conciencia de los individuos modernos el conflicto familiar ha sido sustituido por el conflicto entre el individuo y el poder o el arquetipo del poder, el cual tampoco tiene credibilidad frente al individuo por lo que el Estado recurre a la represión como naturaleza esencial del déspota, que sin el poder no es nada, por otra parte la conciencia moral del individuo queda reducida al síndrome de la venganza, aunque esta implique un sacrificio.

En esta misma dirección se inscribe *La Antígona* de Jean Anouilh (1946) y *la Antígona* de Bertolt Brecht (1947) ahora el complejo nuclear de la sociedad moderna no es el de Edipo, sino el del sátrapa desterrado por el mito que se ha instalado en nuestra conciencia, por medio del poder del Estado. Esto generó la principal tragedia del siglo XX. Por tanto *Antígona* de Cocteau no reprime pulsiones y complejos, sino que promueve, un nuevo conflicto: el del individuo frente al poder ciego e omnipotente del Estado, lo que desplaza el complejo de Edipo como complejo nuclear de la familia al síndrome de la venganza como complejo nuclear de la sociedad.

³⁶³ ibid p 208

Conclusiones.

1- Describir las categorías y patrones para analizar el significado y en sentido en los textos míticos: Postulación de una teoría.

El análisis de los relatos míticos confirma que el marco teórico que postulamos contienen los códigos básicos del mito, dan cuenta de la naturaleza sintáctica, semántica y pragmática de los mismos, **por lo que son los valores con los cuales el mito pasa a la literatura.** Son los elementos puntuales por medio de los cuales la literatura se articula con el mito.

Ende postulamos este marco teórico como una teoría fundamentada de rango medio, como la teoría más viable para el estudio análisis del relato mítico y por lo tanto son el marco de referencia por medio del cual se puede comparar el mito con la literatura. A partir de los conceptos y categorías propuestos en el marco teórico, el mito le ofrece al escritor patrones narrativos y símbolos universales que dan significado a la existencia, el mito es sustancia de la literatura; un material cultural que heredamos de la tradición religiosa, que la literatura asume como un código universal porque al igual que el mito la literatura expresa los valores fundamentales de la cultura humana.

2- Relacionar categorías.

Concluimos entonces que los relatos míticos son de naturaleza distinta a la literatura, su esencialidad es religiosa, y dentro de esa religiosidad expresan por medio de simbolizaciones las verdades de la condición humana; por medio de relato los símbolos de la conciencia y el subconsciente se manifiestan, por eso es que el mito tiene un carácter homeostático para organizar los sentimientos y estructuras mentales creadas por la cultura, el cual se ha convertido en la base de ciencias modernas como la

Psicología Analítica y el Psicoanálisis, por tanto relacionamos estas categorías por medio de las siguientes hipótesis

3- Postulación de Hipótesis.

Primera hipótesis: el mito se articula por medio de un conglomerado arquetípico por medio de la verdad como poder moral; por medio de la oposición entre lo verdadero y lo falso, lo sagrado y lo profano, lo apolíneo y lo dionisiaco, la purificación del castigo, cuyo instrumento son las distintas formas de la verdad simbolizan las conductas correctas e incorrectas para la cultura; aunada a la represión de los complejos, y los delitos contra los ligamentos sociales y la codificación de los sentimientos, como los que expresan, afectos, emociones y pasiones

Segunda hipótesis: los arquetipos del amor tienen una función homeostática de los sentimientos relativos al amor; reprimen los complejos y los vicios, omite sentimientos inauténticos como el arrepentimiento y nos dejan una lección arquetípica que no ha variado con el tiempo el hombre y la mujer deben amar para convertirse en ellos mismos.

Tercera hipótesis: el mito provee al individuo de atributos simbólicos relativos a las emociones y los talentos del carácter por medio de un modelo moral, el cual tiene como función dominante el carácter dionisiaco, mejorar la vida, encausar las pulsiones de vida con un ejemplo moral que favorezca el cambio y la transformación de la persona o por el contrario, niegue todo cambio como ocurre con lo relativo a los complejos y la violación de los derechos sagrados de las personas

Cuarta hipótesis: los aspectos apolíneos del mito, relativos a los valores, emociones y talentos negativos los cuales reprime, no tienen capacidad de cambio por

que son cortados por el flujo de lo imaginario con la pulsión de muerte, el aspecto apolíneo del mito

Quinta hipótesis. El mito y la literatura, son discursos diferentes, la distinción básica es que el mito pertenece al ideograma del símbolo; su carácter es religioso; su función es moral y funciona en una tensión permanente entre lo sagrado y lo profano, articulado con los valores propuestos en el marco teórico. Su símbolo mayor es la verdad como valor sagrado. En cambio la literatura pertenece al ideograma del signo, pues tiene un sujeto identificable, con ideología, intereses e intenciones por tanto el mito, ya sea como índice signo o símbolo, de estructuras mentales del individuo, nos remite a una conciencia autoral de esta manera mito y literatura no son homólogos, sino que los autores utilizan el mito como uno de los códigos de lo literario, su traslado se da por medio de una relación intertextual, codificada a partir de los valores de la teoría de rango medio propuesta en el marco teórico

Sexta hipótesis. El mito del héroe reitera por medio del arquetipo la condena moral a las personas que violan los ligamentos sociales, los valores de la interacción social como **los impíos** como Sísifo, **los vanidosos** como Ticio; **los sacrílegos** como Flegias; de los que **sacrifican a sus hijos** como Tántalo violando la reproducción familiar; **a las mujeres asesinas de sus esposos** como las Danaides; **los criminales** como Ixion. El arquetipo cuestiona desde el punto de vista moral las conductas que afectan las relaciones del individuo con la sociedad; el mito como arquetipo nos dice que la conducta moral es permanente, que una sola falta arruina toda una vida de esfuerzos y merecimientos, lo importante es que detrás del mito visto como arquetipo está un ideal de humanidad en el contexto de la sociedad.

Séptima hipótesis. Los arquetipos del amor contienen de forma intuitiva categorías orientativas sobre sentimientos de valoración relativos a lo correcto o lo incorrecto en el

amor, esta dualidad moralmente positiva, conlleva un modelo de cultura, por eso el arquetipo refuerza categorías orientativas para los sentimientos y la conducta moral porque le ofrece el contexto ético a los afectos y los sentimientos, comunes a toda situación humana

Octava Hipótesis. De esta manera el arquetipo conecta el sentimiento con el conocimiento de la vida, dentro de un marco religioso. No obstante a pesar de que la cultura fue rebajando los sentimientos de la fe religiosa a un imperativo moral y después a un sentimiento opcional, la caracterización de los sentimientos orientativos dados como ejemplo moral del arquetipo, tienen vigencia hoy día porque el amor y sus riesgos emocionales son parte de la realidad vital que vive todo ser humano, los cuales se reiteran en la experiencia de vida todos los días y frente a esto los mitos dionisiacos del amor realizado y los mitos apolíneos relativos a la relación amor/ muerte y sus complejos; el narcisismo, la envidia, el olvido de si, el complejo de fealdad, los celos, la venganza, etc, son valores apolíneos que siguen presentes en los sentimientos de todos los hombres y los arquetipos del amor fueron las primeras formas de sistematizarlos culturalmente

De esta manera el mito es una forma de conocimiento intuitivo sobre los esquemas, sentimentales constituidos de la personalidad y por medio de la moral crea un modelo de cultura, para determinar lo correcto o lo incorrecto de los placeres, los deseos, las emociones y las pasiones y los peligros que encaran para el individuo de forma dionisiaca y apolínea

Estas hipótesis significan que los mitos estudiados amplían las funciones del mito propuestas por Joseph Cambell su primera función *es la mística, la cual pone al individuo en relación con la dimensión sagrada del universo*, es decir con los valores de la religión; *la segunda ofrecer una imagen del universo adecuada al conocimiento y*

valores de una época, la tercera es dar validez a las normas de un orden moral específico, la cuarta es guiarlo hacia la salud espiritual, en este caso por medio del Psicoanálisis y el Psicología Analítica.

Novena Hipótesis. Nosotros agregaríamos una quinta función la cual sería la organización de los sentimientos, los afectos y el talante emocional del carácter; además de establecer los parámetros de las relaciones entre el individuo y la sociedad.

Décima Hipótesis. El mito es un código universal que le confiere literariedad a los discursos literarios

4- Validar y refutar teorías.

Las teorías que caracterizan el discurso poético como discurso equiparable al mito es incorrecta. Esta es la tesis de fenomenología trascendental que equiparaba **la esencia de la poesía con el mito.** Estas ideas no son más que una estética sistematizada en una poética, afín a las necesidades ideológicas y emocionales de algunos poetas. Esto es una poética, no la esencia de la poesía. Lo que sucede es que se homologa el carácter recurrente del mito con el carácter recurrente del discurso poético. Ende no se puede considerar que ideologías religiosas aplicadas a la poesía pueden tener carácter de esencia de la poesía, por lo que el poeta con esta tesis lo que hace es que inhala y exhala son sus propios sentimientos y su propia ideología. Por eso la poética de Holderling, vale solo para él como una forma de codificar los mitos en el discurso poético, que esto sea la esencia la poesía es una equivocación más del idealismo trascendental

Por tanto refutamos todas las teorías que homologan poesía y mito y postulamos que el mito y sus arquetipos funcionan como códigos de la literatura, tal como lo observamos en todos los estudios de casos, por lo que podemos postular como hipótesis que mientras más arquetipos y mitos usen las obras literarias, más universal es la experiencia estética que producen.

No se trata de que exista una equiparación entre la novela y el mito. El mito se esgrime como florete literario en la escaramuza ideológica. La novela neorrealista desarrolla la relación mito literatura como **la existencia de una relación entre una verdad mítica y una realidad histórica**, pero lo mítico es lo relativo a los valores morales necesarios para que exista, la condición humana. Esta relación la postuló Georg Lukács en su **Teoría de la novela** (1920) como una diferencia cualitativa que penetra en todos los niveles de su configuración de la novela, lo cual se convirtió en el programa estético de la novela contemporánea, entre ellas, la novela neorrealista de la cual estudiamos algunos casos, que algunos autores imaginaron la equiparación de la novela al mito, lo hicieron como parte de su ideología estética; lo cual no es prueba de que el mito es una esencia de la novela, porque el mito es un símbolo impersonal; en cambio cuando se usa en la literatura, pasa a ser un signo, la expresión de la estancia psicológica de un autor, un derivado de la ideología estética. Este es el caso de los escritores estudiados. El mito les proveyó de códigos que se articularon en sus idiolectos de obra.

Homero Icaza Sánchez se enfoca en una idea de humanidad basada, no en el dolor sino en el sufrimiento, tal como ocurría en la cultura griega, el no varía el mito sino que selecciona aspectos de él para centrarse en la variante apolínea de la condición humana, la verdad del sufrimiento, cuyo destino básico es que es un ser para la muerte. El mito genera la reiteración de la relación sentimiento conocimiento en el contexto de

la cultura escindida por la primera y segunda guerra mundial, donde el poeta busca nuevas conexiones con los valores universales de lo humano, encontrando en el mito valores para reorganizar su conciencia, este es el caso de Sinán, cuyo viaje al interior de su conciencia no solo cumple con el manifiesto del primer Surrealismo, sino que lo hace como un escritor latino americano.

Borges utiliza el mito del eterno retorno para reducir la poesía a sus metáforas esenciales, ende es un escritor platónico, pues Platón tomó del monismo estático de Parménides el énfasis en el orden, en los aspectos inmutables de la realidad y de Pitágoras el estudio de las leyes matemáticas y geométricas que forjan las ideas eternas que el hombre percibe como sombras. De esta manera el pensamiento platónico busca algo que esta detrás del proceso de cambio y de la noción del tiempo, tal como Borges busca las metáforas esenciales que están detrás de la poesía; lo cual ya lo había hecho Gastón Bachelard en **El agua de los sueños** por medio de la fenomenología, siguiendo las teorías de Jung y Freud, al tratar de identificar las fuerzas básicas que están detrás de la imaginación literaria que ahondan las imágenes del ser como aspectos arquetípico de lo primitivo y lo eterno.

De esta manera el esquema narrativo del mito y sus valores le ha conferido a la ideología platónica de Borges los códigos para sus cuentos como esquemas narrativos permanentes, cuyos valores le fueron propicios de escritor reaccionario que pasa por el tamiz de la venganza purificadora a todos los personajes y seres imaginarios que no son de su clase, ni se acoplan a su talante o niegan su ideología conservadora por lo que en la literatura el síndrome de la venganza, actúa como valor apolíneo para purificar lo imaginario como ideología. El único que se salva de la venganza Purificadora es Borges porque opto por despertarse.

El síndrome de la venganza en Borges actúa de forma diferente al síndrome de la venganza en los escritores neorrealistas, como Alcides Arguedas en ellos se expresa frente al enemigo de clase que ha ofendido su dignidad o su supervivencia como pueblo; obteniendo de la venganza un consuelo imaginario, el cual puede convertirse en un anhelo político

El mito es un código de la literatura en la medida en que ideal del arquetipo platónico le sirve a Borges para armar su idiolecto de obra, lo mismo que a Lorca para codificar la función moral de su literatura con respecto a las disyunciones de la cultura frente a lo femenino, punto de partida para encontrar la parte de la humanidad mutilada por la historia, al principio los Surrealistas buscaban la parte irracional mutilada por el racionalismo, a partir del segundo manifiesto, restituyen, la parte humana mutilada por la historia, en este caso, lo femenino. Sucede entonces que la actitud de la literatura moderna frente al mito parte de las teorías del Surrealismo, alimentado por la etnología y la teorías Psicoanalíticas, que abrieron nuevas formas de entender lo humano, al comparan al hombre primitivo con el moderno y descubrir que no eran diferentes y que el hombre primitivo contenía en su espiritualidad lo que le faltaba al hombre moderno que se había deshumanizado; el psicoanálisis le mostró que su vida racional tenía una fuerte base inconsciente, entonces el mito era lo que podía unir la disyunción del hombre por lo que se convirtió en la utopía de la literatura.

Una vertiente moralista de la función mítica acatan escritores como Demetrio Aguilera Malta condena a sus personajes al infierno de la intrascendencia deshumanizada de la historia. Lo importante en Lorca es que le daba voz a un anhelo político de integración de la mujer para cerrar la disyunción social de la cultura con lo femenino. En ambos casos el mito es un código que le confiere literariedad a sus obras

En poemas líricos como los de Leopoldo Marechal encuentran en el mito modelos para expresar conceptos sentimentales como atributos morales de la cultura para los adolescentes. Su poesía asume una de las funciones del mito, moralizar y encontrar consuelo frente a lo absurdo de la vida dado por la dualidad amor / muerte.

Confirmamos que el mito le confiere literariedad a los discursos literarios estudiados, el mito y sus valores establecen la diferencia entre lo literario y lo no literario para la ideología estética de los autores. En las novelas neorrealistas estudiadas podemos aplicar la siguiente fórmula interpretativa desde los códigos del mito: lo trágico es el vértigo del fracaso de la sociedad que marca por medio de la pobreza y la explotación del capitalismo salvaje, la conciencia de los hombres como parte de la fatalidad trivial que los lleva a la venganza. Por eso postulamos como hipótesis que la lectura mítica de las obras hispanoamericanas no indican que el complejo nuclear de la literatura hispanoamericana, no es el complejo de Edipo, sino el complejo de la venganza

Identificar categorías que emergen de la comparación mito y literatura

Entre las primeras categorías que emergen es que se mantiene la sintaxis narrativa de la falta, y su consecuente castigo, la tensión entre lo sagrado y lo profano, sus primeros contenidos gravitan en torno a la verdad y se se dan en la literatura como parte de la búsqueda de lo humano, el sentido fenomenológico de la humanidad, que encontramos en textos de Rogelio Sinán, apegado al programa del primer manifiesto Surrealista; el viaje al fondo de la conciencia para encontrar en el mito la coherencia mental uniendo lo racional con lo irracional, en un mundo donde el racionalismo ha impuesto la sin razón de la guerra y la muerte en la cultura, , la segunda función es la de encontrar los sentimientos comunes a la humanidad contextualizada en el sufrimiento como lo hace Homero Icaza Sánchez o Juan Rulfo. Luego tenemos la función moral

como la que tenemos en la novela Canal Zone de Demetrio Aguilera, Malta, quien asume que la crisis históricas de los panameños se debe a la falta de los valores morales que la mitología le confiere a todos los hombres; también están los escritores que utilizan el arquetipo de la venganza como consuelo ideológico; entre ellos Borges y toda la literatura indigenista hispanoamericana; por tanto el mito toma un cariz ideológico, pasa del símbolo al signo para expresar que la venganza resume las solidaridades vigentes de la sociedad; por eso la fatalidad de la vida solo puede superarse, por medio de la reiteración del arquetipo de la venganza como sucede en la novela indigenista **Raza de Bronce** o la denigración del enemigo de clase como en **El Compadre** de Carlos Droguet o en los cuentos de Borges, para quienes la venganza es el supremo valor ideológico

La otra vertiente de esta misma idea la encontramos en autores neorrealistas como César Candanedo, Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez, Adolfo Herrera García Y Juan Rulfo para quienes el síndrome de la venganza se aplica para destruir al vengador como persona, este es el caso de Los Clandestinos, de César Candanedo sus personajes se mantienen potencialmente buenos, moralmente salvables, a pesar del fracaso humano en su articulación social En Rulfo todos son sus personajes son culpables, pero mantienen un sentido de inocencia dentro de su tragedia como en la mitología clásica, su castigo es su indiferencia, el olvido de si mismos, lo que los hace vivir condenados a repetirse

La función de la dignidad y la esperanza como valores del mito moderno, se postula en novelas como **Gentes y Gentecillas** de Carlos Luis Fallas, sus personajes recurren a la venganza como forma para restituir su dignidad y en vez de asesinar al ofensor encuentran una solución simbólica, destruye el tractor de la finca como venganza ante las injusticias sociales. Lo mismo sucede en la novela Joaquín Gutiérrez

Murámonos Federico, quien para recobrar su dignidad como hombre contamina con hongos la finca que perdió por las triquiñuelas económicas de las empresas bananeras norteamericanas. Adolfo Herrera García, en su novela **Juan Valera**, concibe la vida moderna como una nueva tragedia. Varela juega con las leyes del capitalismo hipoteca su finca, la pierde, es perseguido porque no tiene como vivir. Se refugia en las leyes de la marginalidad. Vende licor clandestino, es delatado este asesina al delator, pero queda preso de por vida, en la cárcel se entera que sus mujer y su hijo para sobrevivir se fueron con un nicaraguense. En este caso la venganza lo destruye, su ley moral es que la venganza es de Dios.

Lo mismo ocurre con Juan Rulfo en **Luvina** y en otros cuentos donde aparece el arquetipo del viaje y el de la venganza. El arquetipo del viaje implica la necesidad ideal del cambio, un cambio imposible para un cerro pelado arrasado por un vendaval bíblico donde los ideales y los sueños se consumen sin ninguna esperanza. La ruptura, la dislocación de la temporalidad, que hay entre el antes y después de la ascensión a Luvina es una forma de decirnos que **Luvina** es el purgatorio donde los hombres están condenados a repetirse; porque son parte de la tragedia de la historia; como sucede en **La noche que los dejaron solo, Paso del Norte, No oyes ladrar los perros, la herencia de Matilde arcángel, Macario, Diles que no me maten, En la madrugada, Anacleto Morones, etc.** El viaje es el de la desilusión y la muerte. La falta del viajero es buscar una esperanza en un mundo condenado, su falta es la indiferencia de los hombres ante su propio sufrimiento. Esta es una nueva falta que no encontramos ni siquiera en las cuarenta faltas de la mitología egipcia, lo que hace de Rulfo un escritor capaz de renovar la mitología y de encontrar los mitos acordes a la nueva realidad histórica.

El motivo del viaje en casi todos los autores indica que ahora la culpa sagrada del mito no es el vacío simbólico del padre teológico, sino la degradación del hombre por sí mismo, la nueva angustia, no se centra en la nueva manera de creer o de ser piadoso, sino en la manera de existir; la culpa sagrada es la inconciencia o la estupidez humana, que los lleva a sufrir porque sí, sin hacer nada frente a la historia. En todas ellas tal como representa Andree Malraux en **La condición humana**, la muerte se transforma en su destino.

Lo importante para nuestro análisis es que su discurso literario, utilizan los valores míticos relativos a la moral y a la dignidad humana, para dotar a sus textos de un valor literario distintivo. Este es el caso de Antígona de Cocteau, que adapta el modelo de la tragedia, un género literario dentro de la mentalidad mítica, que varió el mito original en su momento; a pesar de lo riguroso de la adaptación el contexto histórico anestesia valores, que al quedar fuera de contexto, la obra pierde estos sentidos pero gana otros. Esta es la función del mito en la literatura. No se trata de que exista una equiparación o una homologación entre literatura y mito. El mito se esgrime como florete literario en la escaramuza estética mediatizada por la ideología.

La novela neorrealista es un ejemplo de esto, desarrolla la relación mito literatura como **la existencia de una relación entre una verdad mítica y una realidad histórica**, pero lo mítico es lo relativo a los valores morales necesarios para que exista, la condición humana. La tesis de homologación mito novela de Georg Lukács en su **Teoría de la novela** (1920) debe verse como una diferencia cualitativa, la cual no es una esencia que homologa la novela al mito, sino un derivado de la ideología estética, que le confiere al mito el papel de dotar a la novela de valores literarios cuando trata temas como la lucha de clases, la venganza social, la pobreza, la explotación y la miseria psicológica que esta produce.

Por eso la novela neorrealista hispanoamericana, incorpora entre sus valores estéticos los temas y contenidos del mito, relativos a la moral para asignarle literariedad a sus textos.

Esto es propicio debido a que la novela trataba temas reales, casi documentales; propios de la lucha política, que denunciaba la violencia deshumanizada del poder del capitalismo salvaje, por eso para sus autores el mito y sus valores establecen la diferencia entre lo literario y lo no literario. Lo cierto es que en novelas neorrealistas la colisión trágica es entre la dignidad del hombre y la sociedad; así mismo, el mito dota a la novela de la función moral para restituir lo sagrado, ya sea por la venganza o por medio de la recuperación de la dignidad.

Las distintas virtudes del mundo mítico se convierten en los valores necesarios del humanismo ideal defendido por la novela. Sucede como expresa Claude Lévi-Strauss al destacar “El doble carácter del mito del que forma una imagen homóloga, pero sin nunca confundirse con él, por evolucionar en otro plano” De ahí inferimos que la literatura, no es equiparable al mito, sino que los autores utilizan elementos míticos, o elementos provenientes del pensamiento mítico, para elaborar sus textos. Ya sea por medio de una aceptación explícita del código mítico o por la expresión de estos valores en sus textos literarios.

Bibliografía general

1- ARGENOT, Marc, Jean Bessiere, Douwe Fokkema, Eva Kushner Teoria Literaria
Siglo XXI Editores 1993

Jean Bessiere y otros Teoría literaria. Siglo XXI Editores.1993

2- ARISTÓTELES Poética Aguilar Barcelona España 1972 p 9- 51)

3- Arguedas, Alcides Raza de Bronce (1919) Editorial Juventud La Paz Bolivia
19781

4 - Apollinaire, Guillaume Les Spirt Nouveau et les poetes, París Jackes Haumont
1946

5 - BARGUER, Peter 1989, El Dosel Sagrado Amorroutu Argentina 1989

6 - BARGUERET, Jean 1996 El inagotable Edipo, EFE , Mèxico. 1990.

8- Breton, Andre *Manifiesto del Surrealismo*. Antología Siglo XXI Editores México
1978.

9 - Arguedas, Alcides Raza de Bronce (1919) Editorial Juventud La Paz Bolivia 1978

10 - Alvarado, Euribíades. Poetas santaneros de la nacionalidad

12 - BEDDA, Alleman , 1970 Literatura y Reflexión Editorial Alfa Buenos Aires
Argentina 1975

13. BURCHARD, Jacob 1898 Historia de la Cultura Griega Tomo I, II, III, IV,
V. Editorial, Iberia Barcelona España 1947.

14 BEIDEBERDER, Oliver. 1968 La Simbología Oicos Tau. Barcelona España.
1968.

- 15 CAMBELL Joseph 1950. Los Mitos y su impacto en el mundo actual. Breviarios del Fondo De Cultura Económica 2003
- 16-Barthes, Roland y otros Las Fronteras del Relato Editorial Tiempo Contemporáneo Buenos Aires Argentina 1970 .
- 17 Barthes, Roland Mitológías (1957) Siglo XXI Editores 1988.
- 18- Budge, Wallis 1899 La religión Egipcia Editorial Humanitas, Barcelona España 1988
- 16 - Jorge Luis Borges. Obras Completas EMECE editores Buenos Aires Argentina 1974 .
- 17- ----- Conversaciones con George Charbonier Editorial siglo XXI Primera edición 1967
- 18 ----- Textos Cautivos Ensayos y Reseñas en El Hogar 1936/1939) Tusquets Editores 1985
- 19----- Obras, reseñas y traducciones inéditas. Editorial Atlántida Buenos Aires Argentina 1995
- 20 - Boureau, Alain (1988) La Papisa Juana Edaf Madrid España 1989
- 21 - BACHELARD, Gaston_1936 Pschanalyse de Feu. Gallimard, Paris France 1936.
- 22 - BACHELARD, Gaston 1942 , El agua de los sueños. FCE, México, 2003
- 23 - -----1989 El Compromiso Racionalista, Siglo XXI, Editores
- 24 - Brifault, Robert , La Mujer desde el Matriarcado hasta la Sociedad Moderna Siglo Veinte Editores
- 25 - Benet, A Lo que verdaderamente dijo Jung Ediciones Aguilar 1970
- 26 - Braunstein Nestor El lenguaje y el Inconsciente Freudiano Siglo XXI Editores México 1982

- 27 - Bloch, Dorothy Fantasia y Miedo de los niños al infanticidio. Siglo, México XXI Editores
- 28 - Burchardt, Jacob (1899) Historia de la cultura Griega. Editorial Iberia Barcelona España 1947 Tomo I – II - III – IV – V.
- 29- Del Corral, Luis Diez . 1957. La función del mito clásico. Gredos Madrid 1957
- 30 - De Crescenzo, Luciano (1995) Los Mitos de los héroes Seix Barral Barcelona
- 31- Collazos, Oscar Los vanguardismos en América Latina Ediciones Península Barcelona España 1974
- 32 - Char, Rene. Furor y Misterio Visor Madrid , España 1979
- 33 -Carmack, Robert y Otros.Nuevas perspectivas sobre el Popul Vuh. Editorial Piedra Santa 1983.
- 34 - Cambell, Joseph (1950) Los Mitos y su impacto en el mundo actual Breviarios del Fondo De Cultura Económica.2003
- 35 - CAMBELL Joseph 1950 Los Mitos y su impacto en el mundo actual. Breviarios del Fondo De Cultura Económica 2003
- 36 - Contagnino, Raul H Hacia un nuevo teatro latinoamericano. Buenos Aires Argentina Ediciones la Flor 1986
- 37- Carlyle, Thomas. Los héroes. Espasa Calpe Argentina 1951.
- 38 - Cohen, Jean Estructura del lenguaje poético (1966) Gredos Madrid 1977
- 39- Carmona, Ramón Cómo se comenta un texto filmico Cátedra, Madrid España 1993
- 40 - Cassirer, Ernest (1949)Mito y Lenguaje Paidos. Buenos Aires Argentina. 1989
- 41- Clifffort, James Dilemas de la Cultura, (Gedisa Barcelona España, 1995
- 42- Cubas. D.M. 1892. Mitología Popular Madrid España Editorial Progreso 1927
- 43 - Dumezil, George (1959) Mito y Epopeya Seix Barral México 1986.

- 44 - Doménech, Jean Marie (1967). El retorno de lo trágico Barcelona España 1969
- 45 - Droguett, Carlos El Compadre Editorial Joaquín Mortiz México 1967
- 46 - Dorfles, Gillo Nuevos ritos nuevos mitos. Editorial Lumen Barcelona España 1969
- 47 - Dodds, E R Los Griegos y lo irracional Alianza Editorial Madrid España 1985
- 48 - -Darío, Rubén Cuentos Completos, ediciones del INC, Managua, Nicaragua 2000,
- 49 - Deleuze, Guilles(1969) La Lógica del sentido. Barral Editores Barcelona España 1974
- 50- Deleuze y Guattari (1973) El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia. Paidós Buenos Aires Argentina 1985.
- 51 - Dobles, Fabián Ese que llaman pueblo, Editorial Costa Rica 1975
- 52 - Eco, Humberto. Tratado de Semiótica General Editorial Lumen Barcelona España 1981
- 53- -----Los límites de la interpretación Lumen Barcelona España 1992 p
- 54 -----De los espejos Barcelona España Editorial Lumen Barcelona España 1985
- 55- Malinovski, Bronislav Magia Ciencia y religión Ariel, Barcelona, España. 1982
- 56- FURIO Jessi. (1972) Mito y Literatura. Labor, Barcelona, 1976
- 57 – Foucault, Michel Las Palabras y las Cosas. México Siglo XXI Editores 1987
- 58 - Formaris, Jesús Saborin. Mito y realidad en Lorca Editorial Letras Cubanas 1984
- 59 – Flores Ángel Borges como poeta. Editorial Siglo XXI México 1986
- 60 – Fallas Carlos Luis Gentes y Gentecillas. Editorial Costa Rica, San José Costa Rica 1976
- 61 – Falcón Constantino Diccionario de Mitología Clásica Tomo I Alianza Editorial Madrid, 1986

- 62 - Freud, Sigmund Psicoanálisis Aplicado, (1908) Alianza Editorial Madrid España, 1987
- 63 - Faceliere, Robert (1959)La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles Hachete Buenos Aires Argentina 1967.
- 64 - Robert Graves,(1959) Los Mitos Griegos Alianza Editorial Madrid España 1985 tomo I
- 65 - GREIMAS, Algirdas (1973) Ensayos Semióticos. Fragua Madrid. 1981.
- 66 - Garibay k Ángel. La literatura de los Aztecas, Joaquín Mortiz, México 1964
- 67- Cedomil Goich La novela hispanoamericana Ediciones de la Universidad Católica de Chile 1973.
- 68- Gudorof, George. Mito y Metafísica Editorial Nova Buenos Aires, Argentina 1960.
- 69 Girard, Renne. LE Violence et le Sacré Bernard Grasset París 1972
- 70- Gutiérrez, Joaquín Murámonos Federico Editorial Costa Rica, San José Costa Rica 1981
- 71- García, Adolfo Herrera. **Vida y dolores de Juan Valera**. Editorial Costa Rica, San José 1985
- 72 - Hostie, R Del Mito a la Religión. Amorrortu Buenos Aires Argentina 1986
- 73 - Hegel, G La forma del arte simbólico Siglo XXI Editores B A Argentina 1986.
- 74 - ----- Lo Bello y sus Formas Espasa- Calpe. Madrid España 1985
- 75 - Herrera, José de la Cruz Por los Caminos del Ática Librería del Colegio de Buenos Aires 1949
- 76 – Huserl. Meditaciones lógicas, México, Ediciones del Colegio de México. 1942.
- 77 - Harss, Luis. Los Nuestros Editorial Suramericana, Buenos Aires Argentina. p 1977

- 78 -Heller, Agnes. Teoría de los Sentimientos (1979) Fontamara Barcelona España
1980
- 79 - Hedegger, Martín El Interpretaciones de la poesía de Holderling Ariel Barcelona
España 1981.
- 80- Izaguirre Enrique.Técnicas Literarias del Drama, Universidad de Los Andes Mérida
Venezuela 1980
- 81 – Jung Carl Gustav (1944) Los complejos y el inconciente. Alianza Editorial
Madrid, España 1987
- 82 - ----- La Psicología de la transferencia editorial Planeta Barcelona España 1985.
- 83 -----Psicología de la Transferencia, Planeta Barcelona España 1985
- 84 - Jacobson, Roman Lingüística y Poética. Cátedra Madrid 1983
- 85 - Jonson, Paul Historia del Cristianismo. Javier Vergara Editor Barcelona España
1999.
- 86 Jiménez, José Olivio Antología de la poesía hispanoamericana, selección y Prólogo
de José Olivio Jiménez S O D
- 87 - Kant Emmanuel Critica de la razón pura Tomo II editorial Sopena Argentina
- 86 - Kolakowski, Lazeck (1972) La presencia del Mito Amarrottu Editores Argentina
1975.
- 87- Kaufman, Walter. Tragedia y filosofía, Ariel Barcelona España 1985
- 88 - Kaplan Louise (1975) Las perversiones Femeninas Paidos Buenos Aires Argentina
1994
- 89 - Kristeva, Julia (1975). Semiótica I Ediciones Aurora Buenos Aires 1985.
- 90 ----- (1976) El Texto de la novela. Lumen Barcelona España 1981
- 91 ----- El trabajo de la metáfora Editorial Gedisa. Madrid. España 1985
- 92 -----Semiótica II Madrid Fundamentos Ediciones Espiral 1978.

- 93-Dominique, Lecourt Para una crítica de la Epistemología Siglo XXI Editores, México 1972.
- 94 - Lolaute, Claire La sabiduría semítica del antiguo Egipto hasta el Corán. EDAF Madrid España 1998
- 95- Leenhardt, Jacques Lectura Política de la novela. Siglo XXI Editores, México 1975
- 96 - Lotman, Iuri Estructura del Texto Artístico Ediciones el Istmo Madrid España 1968
- 97- Levin, Samuel Estructuras Lingüísticas en poesía Cátedra, Madrid España 1983.
- 98- Lamaitri, Henrie . La poesie Depuis Baulelaire. Libraire Arnman Coln 1975.
- 99 - LORCA, FEDERICO GARCÍA Antología poética Guillermo de Torre y Rafael Alberti. Losada 1957
- 100 -----Teatro de Federico García Lorca, La Habana Cuba 1971
- 101----- Dofia Rosita, la soltera Losada Buenos Aires Argentina 1943
- 102-----La Casa de Bernarda Alba Losada Buenos aires Argentina 1945
- 103- ----- Cinco Farsas Breves Losada Argentina 1953.
- 104 -----Bodas de Sangre. Colección Austral Espasa Calpe 1986
- 105- May Rollo (1987) La necesidad del mito Paidos, Barcelona España 1998
- 106- Angelo Marchese y otros. (1978) Diccionario de Retórica Critica y Terminología literaria. Editorial Ariel Barcelona 1994
- 107 -Miletinski E. Estudio estructural y tipológico del cuento. Rodolfo Alonso editor Buenos Aires Argentina 1972
- 108 - Moore, Thomas. El Cuidado del Alma Ediciones, Urano Madrid España 1992

- 109 - Malmberg, Bertil Teoría de los signos (1973) Siglo XXI Editores México 1977.
- 110 - Nahum Megged, Más allá de las palabras Jornadas 108 Ediciones del Colegio de México 1985
- 111 -. Maldavsky, D (1974) Teoría Literaria General. Paidos Buenos Aires Argentina 1974
- 112- Morris. Charles Signos Lenguaje y Conducta. Losada Buenos Aires, Argentina 1962
- 113 - ----- Teoría de los Signos (1975) Paidos Comunicación Buenos Aires 1985.
- 114 - Murga, José, Luis Rebeldes a la República Ariel Barcelona España 1986
- 115 – Malinosvky, Bronislav (1926) El Mito en la Psicología Primitiva .Losada, Buenos Aires Argentina 1958
- 116 ----- Magia Ciencia y religión Ariel Barcelona, España 1982.
- 117 - Mircea Eliade Mito y¹ Realidad Editorial Guadarrama Madrid España 1973 p 10
- 118 - ----- Imágenes Y Símbolos Taurus 1985. p 64, 65
- 119 - Mircea Marchecou El Concepto de Literariedad Taurus Madrid España 1976.
- 120 - Menton, Seymor. El Cuento hispanoamericano. Fondo de cultura Económica México Tomo II
- 121 – Malta, Demetrio Agujera Canal Zone Editorial Ercilla Santiago de Chile, 1935
- 122- Meekes, Dimitri La vida cotidiana de los Dioses Egipcios Ediciones Temas de Hoy Madrid 1996)
- 123- Mircea Eliade. El Mito del Eterno retorno EMECE Editores Buenos Aires Argentina 2001 p 34

- 124 - Marechal, Leopoldo Adán Buenosaires Colección ALICA Marco Gráfico SL
Madrid 1997
- 125 - Nietzsche, Frederick (1870) El Origen de la tragedia. Espasa Calpe Madrid
España 1964 p 23. 28)
- 126- Orgambide, Pedro. "Diccionario de la Literatura Argentina", Editorial
Sudamericana, 1972.
- 127 -Otto, Walter La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego Eudeba Buenos
Aires Argentina 1973
- 128 - Ortega, José Letras Bolivianas de Hoy. Ediciones Cambeiro Argentina 1976
- 129 - Poullon, Jean (1973) El Hombre Selección de Artículos de la Revista Francesas
de Antropología Manantial 1986
- 130 - Portal, F du Los Símbolos de los Egipcios. Ediciones Obelisco Barcelona España
1999 p 59)
- 131 - Pellegrini, Aldo Antología de La poesía francesa Compañía General Fabril
Editora, Buenos Aires 1956
- 132 - Marcelo Pagnini en Estructura literaria y Método Critico. Madrid España 1978
- Poincaré, Henri La Ciencia y la hipótesis Espasa Calpe Argentina 1943
- 133 Quine La Búsqueda de la verdad Critica Barcelona 1992.
- 134 - Ricoeur, Paul Freud una interpretación de la cultura. Siglo XXI Editores 1970
- 135 - -----(1969) Hermenéutica y Estructuralismo Megapolis Argentina
1978 p 50)
- 136 - Ruiloba, Rafael Sistemas y Funciones de la novela Neorrealista
Hispanoamericana, Panamá S O D 1990.
- 137 ----- (1991) Antígona El texto de la tragedia Ediciones Mariano
Arosemena INAC 1991

- 138 Rifaterre, Michel Ensayos de Estilística Estructural SEIX Barral Barcelona 1976
- 139 Reverdy, Pierre 1936 (Le Gant de Crin. Libraire Plon Paris
- 140 Rulfo, Juan Para Cuando yo me ausente Ediciones Grijalbo, México 1982.
- 141 Lyn Segal Soñar la realidad Paidós España 1994
- 142 – Sandoval, Annette. Directorio de Los Santos. (1997) Ediciones Aguilar México 1997
- 143 - Schwarz Winkhofer y H Biederman, El libro de los signos y los símbolos Editorial Ateneo Argentina, 1985
- 144 Schajowicz, Ludwig en El Mundo Trágico de los Griegos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico 1990
- 145 - Starobinski, Jean La Relación Crítica. Psicoanálisis y Literatura. Taurus Barcelona España 1974
- 146 - S Swarthy . Tratado de Mitología Editorial Araujo Buenos Aires Argentina, 1939.
- 147 - Levi Strauss, Claude Calude La Alfarera Celosa Paidós Studio B A Argentina 1986
- 148 - Levi Straus y otros Estructuralismo Mito y Totemismo Nueva Visión Buenos Aires 1970
- 149 Levi Straus, Claude Las estructuras elementales del parentesco. Barcelona Paidós 1981
- 150 - Sampieri, Roberto Hernández Metodología de la investigación Mc wraw Hill México 2006
- 151 - Sánchez, Homero Icaza Poemas para cuerdas. Editorial PHILOBIBLION, Brasil 1922,

- 152 – Sánchez, Luis Alberto “ Proceso y Contenido de la novela hispanoamericana, Gredos Madrid España 1968.
- 153 Struve V V. Historia de la Antigua Grecia Akal textos Madrid España 1979.
- 154 - Selma, José Vila La mentalidad Maya Editora Nacional Madrid España. 1981 p 222.
- 155- Vodicka F y Otros El Mundo de la letras Universidad Católica de Chile 1971.
- 156- Schadewaldt Wolfgang. Safo Mundo y Poseía Existencia del amor Eudeba Buenos Aires Argentina
- 157 - Talens, Jenaro y otros, Elementos para una Semiótica del texto artístico, Cátedra, Madrid España 1983
- 158- Tinianov , Iuri El Problema de Lengua Poética Siglo XXI Editores 1972.
- 159- Tucídes Historia de la guerra del Peloponeso Casa Editorial Hernando S.A Madrid España 1952
- 160- Vattimo Gianini. Nietzsche y la Diferencia Barcelona. España Península 2006.
- 161 - Veissid Jacques (1995) Sepa a que Santo Encomendarse Ediciones Martínez Roca, Barcelona España 1996
- 162 Ureña, Pedro Enríquez Ensayos Ediciones del Ministerio de Cultura de Guatemala Ediciones del Comité Científico internacional
- 163 - Spencer Herber and Knox Wilson Myths and Legends of All Nations 1978 Littlefield, Adams Co
- 164 - Xirau, Ramón Poesía y Conocimiento. (1978) Joaquín, Mortiz 1978.
- 165- Ruber de Ventos Xavier La Estética y sus herejías. Anagrama Barcelona España. 1974.
- 166 - Donald Yates (1967) y otros La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Borges. Paidós Argentina 1981

167 - ----- (1981) ¹Asedio a Jorge Luis Borges Utramar Barcelona España

1982 p 107)

168 Zsilasi, Wilhelm.(1980) Introducción a la fenomenología de Husserl. Amorrortu

Editores. Buenos Aires Argentina 1985

169 - Zambrano, María. (1955) El Hombre y lo divino Breviarios del Fondo De

Cultura Económica.2005

170 - Zeraffa, Michel Novela y Sociedad Amarrortu Editores Argentina 1978.

Revistas

¹ El Hombre. (Selección de estudios de la Revista Francesa de Antropología. Editorial

Manantial Buenos Aires Argentina 1986.

Internet

www.ferreolite.com.ar

"http://es.wikipedia.org/wiki/Complejo_de_Lesites