

Nociones de terminología mitocrítica

José Manuel Losada Goya
Universidad Complutense (Madrid)
jlosada@filol.ucm.es

A continuación ofrezco una serie de nociones que pueden ser de utilidad en el análisis de mitocrítica.

1. IMAGEN	1
2. ARQUETIPO	5
3. TEMA	8
4. SÍMBOLO	13
4.1 De la alegoría al símbolo	13
4.2 Fuerza y debilidad del símbolo	18
5. MITO.....	19

1. Imagen

Ninguna imagen surge de la nada: tiene su origen en una serie de factores sensitivos y psicológicos que afectan a nuestras instancias sensitivas y psicológicas.

El factor sensitivo más importante es la impresión que producen en nuestros sentidos las cosas del mundo exterior. La reacción de nuestros sentidos es un modo de conocer, menos perfecto que el propio del entendimiento, pero indispensable.

El factor psicológico más importante es nuestro razonamiento discursivo que, gracias al entendimiento, nos permite conocer las cosas a partir de una abstracción por la que accedemos a los conceptos universales.

La conjunción de estos factores sensitivos y psicológicos intelectivos produce en nuestro psiquismo imágenes de conocimiento.

Hay diversos tipos de imágenes de conocimiento. En primer lugar, existe la imagen mental propiamente dicha: el reflejo por impresión que, primeramente en nuestros sentidos y seguidamente en nuestro pensamiento, producen las cosas exteriores. Esta impresión puede ser visual (la más recurrida, al hablar de la imagen), pero también auditiva, olfativa, gustativa y táctil. Esta imagen es una representación neutra y fiel de un objeto externo (en la medida en que nuestra imaginación y pensamiento no sufran anomalías).

En segundo lugar, existe la imagen producida en nosotros a partir de esa imagen mental. Esta segunda imagen, también mental, es una representación modificada de la primera imagen mental: toda adaptación de la realidad externa a nuestra imaginación sufre una modificación en la que se conjugan los elementos de la imagen mental y las condiciones de nuestra imaginación.

En tercer lugar, existe la imagen producida por nosotros en el mundo. También esta imagen es una representación modificada, pero no sólo de la primera imagen mental, sino incluso de la segunda: toda adaptación de una imagen mental a la realidad externa sufre una modificación en la que se conjugan los elementos de esa imagen mental y las condiciones del mundo exterior.

Todas las imágenes son analógicas: guardan una semejanza con la cosa que representan. La imagen que tenemos de un castillo no es igual al castillo: en algo se parece, en algo se distingue. Dado que esta analogía, por consabida, forma parte del acervo común, aquí, sin ignorarla, no la consideramos de modo explícito a menos que la explicación lo requiera.

Entre las imágenes producidas por nosotros (tercer tipo de imágenes), cobra particular relevancia la imagen literaria, es decir, la que recurre a la imitación poética, en sentido lato. Como consecuencia del largo (pero no necesariamente lento) recorrido de su generación, la imagen literaria dista mucho de las imágenes mentales producidas en nosotros a partir de los sentidos exteriores. A diferencia del carácter neutro de las imágenes mentales, la imagen literaria confiere un sentido no literal sino analógico, simbólico o metafórico, a una porción limitada de un texto (oral o escrito) según los casos: a una palabra (metáfora), o a una serie de palabras (alegoría). En palabras de Bernard Dupriez:

En sentido estricto, la imagen literaria es [...] un procedimiento que consiste en remplazar o prolongar un término —denominado tema o *comparado* y que designa lo que se trata “en sentido propio”— sirviéndose de otro término, que no mantiene con el primero sino una relación de analogía dejada a la sensibilidad del autor y del lector. El término imaginado es denominado *foro* (de ahí la palabra metáfora) o término *de comparación* y se emplea para designar la misma realidad mediante otra, por figura: es tomado “en sentido figurado”¹.

¹ “Procédé qui consiste à remplacer ou à prolonger un terme —appelé thème ou comparé et désignant ce dont il s’agit «au propre»— en se servant d’un autre terme, qui n’entretient avec le premier qu’un rapport d’analogie laissé à la sensibilité de l’auteur et du lecteur. Le terme imagé est appelé phore ou comparant et s’emploie pour désigner la même réalité par le détour d’un autre, par figure; il est pris au «sens figuré»”, Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, 1984: 242.

No es cuestión de trazar ahora el trayecto de esta imagen literaria. Baste señalar brevemente algunos pasos cruciales. A partir del siglo XVIII, sobre todo, la imagen literaria tiende a convertirse en sinónimo de figura por analogía, a evocar incluso toda forma de figura o anomalía semántica: ya no se da la habitual correspondencia entre sentido propio y sentido figurado, entre término comparado y término de comparación². En el romanticismo, el proceso se complica: en un texto pueden abundar imágenes difíciles de descodificar tanto en sentido propio como en sentido figurado; el desciframiento de esas imágenes requiere el recurso a otras imágenes que permitan establecer un esquema común mediante repeticiones significativas³. El simbolismo y el surrealismo van aún más lejos. Diversos factores (el empleo del verso libre, la búsqueda de ritmos propios a cada poeta, el hermetismo en busca de una inmanencia trascendida) convierten a la imagen en “el elemento más estable de la nueva poesía”⁴. Baste considerar lo que estos dos movimientos hacen con la imagen relativa a una palabra (la metáfora); el primero suprime prácticamente el tema o término comparado; el segundo lo suprime de modo continuo y deliberado.

Antes de pasar a la noción de arquetipo querría hacer tres apreciaciones.

La primera se refiere a la concepción medieval de la imagen. En el siglo XII, *imago* designaba la reproducción fiel de un modelo original. Salta a la vista la falacia, la limitación de este concepto de imagen: no existe una “fidelidad” absoluta al modelo original. A pesar de este error, los medievales comprendían bien que toda imagen humana procede por imitación. Es connatural al hombre proceder a la imitación de las imágenes mentales. Aristóteles ya lo había explicado⁵. Esta imitación (mediante un retrato, por ejemplo) está en la base de nuestro modo analógico de conocer.

² Étienne Gilson caracteriza la concepción moderna de arte “como producción de seres bellos que todavía no existían”, *Introduction aux arts du beau*, 1963: 181.

³ Perrine Galand, en *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 1997: 369-370.

⁴ “C’est le symbolisme qui commence à discuter l’image; à quoi l’on voit tout de suite deux raisons. L’emploi du vers libre, la suppression fréquente de la rime et, à la limite, la recherche par chaque poète d’un rythme qui lui soit propre, autant de bouleversements qui font de l’image l’élément le plus stable de la poésie nouvelle, le plus commun aussi aux auteurs et aux lecteurs”, Gabriel Germain, *La Poésie corps et âme*, 1973 : 219.

⁵ “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación”, Aristóteles, *Poética*, 1448b, 1974: 135-136.

Cualquier realidad, por desconocida que sea, puede ser descrita mediante el recurso a otras realidades más conocidas.

La segunda apreciación se refiere a la teoría de d'Alembert. En su *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, el filósofo matemático describe una primera clase de operaciones cognitivas consistente en recibir y ligar “nociones directas” o “ideas primitivas”. Posteriormente dedica un lugar importante a las “ideas” o imágenes que nosotros construimos:

Hay otra especie de conocimientos por reflexión, de los que pasamos a hablar. Consisten en las ideas que nos formamos a nosotros mismos, imaginando y componiendo seres semejantes a los que son objeto de nuestras ideas directas: es lo que se llama la imitación de la naturaleza, tan conocida y recomendada por los antiguos⁶.

De aquí toma pie para su exposición sobre las artes, desde las más imitativas (la pintura, la escultura), pasando por otras donde la imitación es más compleja (la arquitectura), hasta las menos “imitativas” y más “imaginativas” (la poesía, la música). Hablando en propiedad, convendría decir que estas últimas artes no son menos imitativas, sino que suponen otro grado de imitación. De hecho, la imitación poética puede diferenciarse en función de los medios, los objetos y los modos de imitar el mundo: de ahí su clasificación en géneros diversos⁷. Ejemplos específicos de la imitación poética son, por ejemplo, la descripción, la hipotiposis, la diatiposis, el retrato, la prosopopeya⁸.

La tercera apreciación se refiere a la concepción sartriana de la imagen. Sartre sostiene que la palabra “imagen” se reduce a una relación:

La palabra imagen no designaría más que la relación entre la conciencia y el objeto; dicho de otra manera, es la manera como el objeto se presenta

⁶ “Il en est une autre espèce de connaissances réfléchies, dont nous devons maintenant parler. Elles consistent dans les idées que nous nous formons à nous-mêmes, en imaginant et en composant que êtres semblables à ceux qui sont l'objet de nos idées directes: c'est ce qu'on appelle l'imitation de la Nature, si connue et si recommandée par les anciens”, D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*. Sobre esta doctrina de d'Alembert, ver Étienne Gilson, *Introduction aux arts du beau*, 1963: 86.

⁷ Aristóteles, *Poética*, 1448a, 1974: 130-135.

⁸ Ver Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, 1984: 242.

a la conciencia o, si se prefiere, una cierta manera que tiene la conciencia de darse un objeto⁹.

Con esta disquisición, el autor del *Ser y la nada* persigue dos objetivos, uno explícito y otro implícito. El primero: evitar la “ilusión de inmanencia” a la que, según piensa, estamos sometidos por nuestra costumbre de imaginar siempre en términos espaciales; el segundo: ignorar o negar cualquier entidad a la imagen y, consiguientemente, a todo universal. A esta definición de imagen, Sartre añade una tipología. Según afirma, las imágenes pueden ser de dos modos: sensoriales y mentales. A diferencia de la imagen sensorial (un retrato, una caricatura, una mancha), la imagen mental sólo puede referirse a una cosa, existente en el mundo de la percepción, a través de un contenido psíquico: dotada de contenido psíquico pero privada de toda exterioridad, la imagen mental tiene que constituirse ella misma en objeto para la conciencia; esta necesidad de constituirse en objeto de conciencia es la única “trascendencia” posible para Sartre: el resto, nuestra costumbre de localizar contenidos en el espacio, es, de nuevo, “ilusión de inmanencia”¹⁰. De raigambre kantiana, el proceso sartriano niega, en última instancia, la capacidad de la razón para conocer la realidad del mundo por medio de las imágenes.

2. Arquetipo

Además de nuestro razonamiento discursivo intelectual, disponemos de otra instancia psicológica de primera importancia que también genera imágenes: el inconsciente. También estas imágenes son mentales, y también pueden ser primigenias o secundarias, en función del carácter inmediato o mediato (adaptado) de la representación en nuestro inconsciente. Pero no son imágenes de conocimiento (al menos, no es ésta su característica principal), sino que son imágenes de ensoñación¹¹.

⁹ “Le mot d’image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l’objet; autrement dit, c’est une certaine façon qu’a l’objet de paraître à la conscience, ou, si l’on préfère, une certaine façon qu’a la conscience de se donner un objet”, *L’Imaginaire*, 1940: 21.

¹⁰ *L’Imaginaire*, 1940, p. 110.

¹¹ Aquí no entraré a discutir sobre su carácter espontáneo, según unos, o condicionado, según Gilbert Durand. Ver, p. ej.: “L’analogon que constitue l’image n’est jamais un signe arbitrairement choisi, mais est toujours intrinsèquement motivé, c’est-à-dire est toujours symbole”, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1969: 25.

Los factores generadores de estas imágenes del inconsciente son dos: las reminiscencias personales (o inconsciente personal)¹² y el patrimonio representativo original hereditariamente transmitido (o arquetipos del inconsciente colectivo¹³).

Según Jung, más allá de las reminiscencias personales, existen en cada individuo grandes imágenes originales constituidas por las posibilidades de representación humana:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*¹⁴.

El psicoanalista distingue por lo tanto dos capas en el inconsciente: un inconsciente personal o subjetivo y un inconsciente impersonal u objetivo (también denominado “colectivo”: es general y sus contenidos se encuentran en todos los humanos)¹⁵. El primero contiene los recuerdos olvidados, los recuerdos reprimidos intencionadamente, las sensaciones subliminales, las percepciones sensoriales de menor intensidad. El segundo contiene las formas representativas más generales e intrincadas de las que dispone la humanidad; son sentimiento y pensamiento. Factores o disposiciones no evidentes, en un momento determinado actúan y ordenan el material inconsciente, dando como resultado costumbres rituales o determinadas figuras, como las imágenes divinas en forma de trinidad¹⁶. Independientes entre sí,

¹² “*Toute grande image a un fond onirique insondable et c’est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières*”, Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, 1957: 47.

¹³ “*Dans chaque être individuel existent, outre les réminiscences personnelles, de grandes images «originelles» [...] ces figurations ancestrales sont constituées par les potentialités du patrimoine représentatif, tel qu’il fut depuis toujours, c’est-à-dire par les possibilités, transmises héréditairement, de la représentation humaine. [...] À ce stade plus avancé du traitement, donc, au cours duquel se trouvent reproduites ces imaginations qui ne reposent plus sur des réminiscences personnelles, il s’agit de manifestations qui émanent de couches plus profondes de l’inconscient, couches où sommeillent les images originelles, apanage de l’humain en toute généralité. J’ai appelé ces images ou leurs thèmes des Archétypes*”, Jung, *Psychologie de l’inconscient*, 1973: 122-123. Ver también Gilbert Durand: “*Les gestes différenciés en schèmes vont au contact de l’environnement naturel et social déterminer les grands archétypes. [...] Les archétypes constituent les substantifications des schèmes*”, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1969 : 62.

¹⁴ Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 1970: 10.

¹⁵ “*L’inconscient collectif constitue le psychisme objectif, alors que l’inconscient personnel représente le psychisme dans ce qu’il a de subjectif*”, Jung, *Psychologie de l’inconscient*, 1973 : 123.

¹⁶ “El arquetipo es en sí [...] un factor no evidente, una disposición, que en un momento dado comienza a actuar sobre el espíritu humano, y ordena, formando determinadas figuras, el material inconsciente, por ejemplo,

las imágenes originales procedentes de los arquetipos se repiten en todos los sistemas filosóficos y gnósticos fundados en la percepción del inconsciente; una de ellas, por ejemplo, es el ángel¹⁷.

La capacidad de evocar tales elementos del patrimonio representativo es transmitida de modo hereditario: no se podría explicar de otra manera la aparición de leyendas y motivos folclóricos idénticos a lo largo y ancho de toda la tierra. Estas imágenes originales son los arquetipos¹⁸.

Imagen divina, luz arquetípica, idea principal según varios escritores medievales, o paráfrasis del *eidós* platónico, el arquetipo puede informarnos sobre una tipología de representaciones arcaicas o primordiales, esto es, sobre las imágenes universales que desde siempre han existido en el inconsciente colectivo. También puede aplicárseles la denominación de “representaciones colectivas” (propia de Lévi-Bruhl), pero sin perder de vista que las representaciones colectivas habituales, a diferencia de las arquetípicas, ya han sufrido una conversión en fórmulas conscientes transmitidas de acuerdo con la tradición (habitualmente esotérica)¹⁹.

Merece la pena reseñar que el término arquetipo, según Jung, se aplica a “representaciones colectivas” de manera indirecta, en la medida en que sólo designa contenidos psíquicos que no han sido aún sometidos a elaboración consciente y son, por lo tanto, datos inmediatos de la experiencia psíquica. No es de extrañar que los arquetipos encontrados en sueños y visiones sean más “ingenuos” y menos comprensibles que los encontrados en mitos o cuentos; el mito es ya una “forma” que ha recibido un sello específico y ha sido transmitido por siglos, no así el arquetipo:

las imágenes divinas en forma de tríadas y trinitades, y una infinidad de costumbres rituales y mágicas en unidades, o grupos, triples, como apotropeísmos, fórmulas de bendición o maldición, alabanza, etc.”, Jung, *Simbología del espíritu*, 1962: 260.

¹⁷ “*La représentation d’anges, d’archanges, celle des ‘trônes et des dominations’ chez saint Paul, celle des archontes chez les gnostiques, celle de la hiérarchie céleste de Denys l’Aréopagite, tout cela provient d’une perception de l’autonomie relative des archétypes*”, Jung, *Psychologie de l’inconscient*, 1973 : 124.

¹⁸ “*Dans chaque être individuel existent, outre les réminiscences personnelles, de grandes images «originelles» [...] ; ces figurations ancestrales sont constituées par les potentialités du patrimoine représentatif. [...] J’ai appelé ces images ou leurs thèmes des Archétypes*”, Jung, *Psychologie de l’inconscient*, 1973: 122-123.

¹⁹ Ver Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, tr. R.F.C. Hull, London, Routledge, 1968, 2d. ed.: 4-5.

El arquetipo es esencialmente un contenido inconsciente que es alterado cuando se hace consciente y percibido, y que adquiere su coloración de la conciencia individual en la que aparece²⁰.

Algunos arquetipos, según Jung: la sombra, el mago, el niño (como vínculo con el pasado, como Niño Dios, Niño Héroe, su abandono, su carácter invencible, su hermafroditismo), la madre (y sus complejos: el hijo, la hija, el superdesarrollo erótico), la virgen, el *anima* en el hombre, el *animus* en la mujer, el renacimiento (experiencia de la trascendencia, transformación subjetiva).

Los arquetipos son imágenes sustantivas en el sentido de que representan la idea, la sustantivación que no necesita de otra imagen para subsistir.

3. Tema

Buena parte de la crítica temática entiende el tema como un principio afectivo que organiza la ensoñación existencial²¹. En cierto modo esta acepción del tema equivaldría al esquema durandiano, definido como “generalización dinámica y afectiva de la imagen”²². A diferencia del arquetipo, el tema o esquema es adjetival,

²⁰ “The archetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its colour from the individual consciousness in which it happens to appear”, Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, tr. R.F.C. Hull, London, Routledge, 1968, 2. ed.: 5.

²¹ “[Thème:] un principe concret d’organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde”, Jean-Pierre Richard, *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, 1961 : 24. “Para la crítica temática propiamente dicha (herederos de Bachelard, J.P. Richard en especial), el tema es una imagen o una red de imágenes (de origen material) en las cuales se encarna verbalmente la ensoñación existencial y preconsciente del yo de la escritura. (Por ejemplo, la ensoñación de lo evanescente a través del abanico, del encaje, del follaje y de la nube en Mallarmé; el tema del abismo en Baudelaire)”, Javier del Prado, *Cómo se analiza una novela*, 1984: 300. “Le thème, notion-clé de la critique moderne, n’est rien d’autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l’existence, c’est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu. Le thème est donc ce choix d’être qui est au centre de toute «vision du monde»: son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l’armature de toute œuvre littéraire ou, si l’on veut, son architectonique”, Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, 1966: 103.

²² “Le schème est une généralisation dynamique et affective de l’image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l’imaginaire. [...] Il fait la jonction, non plus comme le voulait Kant, entre l’image et le concept, mais entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. [...] ; ainsi, au geste postural correspondent deux schèmes: celui de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle, au geste de l’avalage correspondent le schème de la descente et celui du blottissement dans l’intimité” (Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1969: 61). Incluso en otro lugar la equivalencia entre esquema y tema es explícita, precisamente en lo relativo a nuestro centro de interés: “Ce thème de la chute...”, “la chute d’Adam se répète dans la chute des mauvais anges” (125).

en el sentido de que requiere adherirse a un sustantivo para subsistir (la caída no existe sino porque un cuerpo la soporta), y está íntimamente ligado con nuestra representación sensorial del mundo en movimiento.

Con objeto de precisar esta terminología, pondré un ejemplo recurrente en mitocrítica: la caída. El tema de la caída tiene un significado propio: acción y efecto de caer, esto es, moverse de arriba abajo por su propio peso; se trata de un significado espacial. En su caída, cualquier cuerpo condensa una dinámica dentro de un eje definido, el de la verticalidad²³. La caída posee simultáneamente un significado temporal²⁴: hay un antes y un después, también un durante; la percepción varía según los distintos momentos. La caída, además, puede ser suave o brusca: los seres planean lentamente, como si aterrizasen, o caen brutalmente, como si se estrellasen. Un último aspecto temporal: la caída puede carecer, imaginariamente, de principio y de final, como si ocupara toda la eternidad²⁵. Se podrá objetar que los ángeles, seres espirituales sin composición material, no pueden caer... Es una cuestión compleja, y más adelante habrá que discutir dicha incorporeidad: los ángeles son pensados materialmente.

Además de estas coordenadas espaciotemporales, la caída puede entrañar también la comisión de un error o la pérdida de un empleo primitivo; este significado es moral, no sólo espacial o temporal. La degradación implicada por cada caída traza inmediatamente un camino recorrido, sugiere un grado más elevado de procedencia, un origen; en este sentido, toda caída tiene un valor deíctico: señala una trascendencia²⁶. En el pensamiento cristiano, la caída se desenvuelve en esta dimensión moral, siempre anexionada a la condición libre del hombre y a su origen

²³ Bachelard, *L'Air et les songes*, 1943: 118; Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 122.

²⁴ “Il y aurait non seulement une imagination de la chute, mais une expérience temporelle, existentielle” (Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 123). A partir de la reflexión bachelardiana sobre la caída y el tiempo, este autor llega a sugerir la posibilidad de que la caída constituya el componente dinámico de toda representación del movimiento (124).

²⁵ “C'est comme si l'éternité ne pouvait être appréhendée qu'en un mouvement de déchéance, dans le froid engourdissement d'une retombée temporelle” (Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, 1961: 60)

²⁶ “Tout objet chu renvoie à une transcendance dont il constitue justement un signe, une preuve dégradée, mais indubitable” (Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, 1961: 60)

divino²⁷. En un momento concreto, la criatura renegó del creador y se entregó a sí mismo (se hizo o se creyó creador) o a las criaturas (se dio o se creyó con la posibilidad de crearlas). Son numerosos los mitos que desarrollan la perspectiva moral en el tema de la caída; baste mentar algunos de la antigüedad grecolatina. Belerofontes, hijo de Glauco y una mujer de sangre real de Corinto, cayó en tierra cuando su caballo alado se asustó por la picadura de un tábano enviado por Zeus; frustraba así el dios su pretensión de alcanzar el Olimpo. Ícaro, hijo de Dédalo y una esclava de Minos, se precipitó al mar Egeo cuando sus alas se fundieron por el calor del sol; su desobediencia le había hecho ignorar la recomendación de su padre de no volar ni demasiado bajo ni demasiado alto. Faetón, hijo de Helio y Clímene (o Eos), descendió fulminado al río Eridano por su imprudente conducción del fabuloso carro de fuego; Zeus reprimía así su jactancia por sus orígenes divinos. Tántalo, hijo de Zeus, fue sumergido hasta el cuello en un lago del Tártaro, junto a un árbol cargado de deliciosos frutos inalcanzables; pagaba así su afrenta de poner a prueba la omnisciencia de los dioses. En estos casos, el castigo pretende reprimir el orgullo del delincuente. Pero existen otros, sobre todo procedentes de escritos “apócrifos”, donde interfieren aspectos menos “espirituales” o incluso eminentemente materiales: la caída se convierte entonces en el emblema de los pecados de envidia, cólera, idolatría y fornicación. Salta a la vista la rentabilidad literaria de esta modificación del tema subconsciente de la caída en un tema moral o incluso carnal.

Al margen del significado espacial, temporal y moral de la caída, más allá de su sentido metafórico, existe una dimensión ontológica. Las dimensiones anteriores (espacial, temporal, moral) no serían sino trivializaciones de la caída simbólica del tema de la muerte²⁸. Toda caída implica el decaimiento de una realidad psíquica, una desgracia²⁹; no apunta sólo a un lugar alto o bajo sin más, sino alto de procedencia y bajo de destino: es la constatación de un descenso y la nostalgia de un ascenso; todo

²⁷ “Dans la perspective anthropologique du christianisme, il y a deux notions fondamentales qui donnent sa forme à toute œuvre littéraire : l’archétype de la chute, qui implique une certaine idée de la nature déchu de l’homme, et l’idée de Providence, qui conditionne l’exercice de la liberté des personnages” (Souiller, *La Nouvelle en Europe*, 2004: 258).

²⁸ Krappe, *La Genèse des mythes*, 1952: 287.

²⁹ Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1947: 349; este crítico no duda en considerar la caída física como un capítulo de “física poética y moral”, *L’Air et les songes*, 1943: 18.

peso físico es un peso psíquico y, consiguientemente, imaginario³⁰. Además, la caída implica la suma de elementos psicósomáticos que arrastran siempre consecuencias en el imaginario fundamental del individuo; existe una estrecha concomitancia entre los gestos corporales, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas³¹. En este sentido, se podría decir que la caída encierra el simbolismo nocturno propio de los dramas astrobiológicos³². En efecto, la caída impone su vértigo absoluto³³, la patencia de una soledad súbita, la conciencia de una pérdida del ser; precisamente entonces, cuando todo parece disolverse, se crea el espacio del abismo inmenso³⁴: el hombre contempla su posibilidad de desaparecer, de dejar de existir: se abre a la nada. Por eso cabe hablar de una interpretación puramente existencial (al margen de la moralización arriba comentada) de la caída. A propósito de la caída de Adán y Eva en el paraíso terrenal, explica Durand cómo el árbol de la discordia no representa el conocimiento (del bien y del mal), sino la muerte³⁵. La rivalidad entre la serpiente y el hombre sería, según diversas leyendas, la de la inmortalidad (el áspid, capaz de mudar su piel, reviste un imaginario de regeneración) con la mortalidad (el hombre desprovisto de su inmortalidad primigenia). A la serpiente corresponde la luna (o los animales lunares) y, en relación con ella según numerosas tradiciones, la menstruación, considerada de este modo consecuencia secundaria de la caída³⁶: el resultado es una feminización del pecado original; la mujer, impura por la sangre menstrual, se convierte en responsable de la falta ancestral (de ahí la punición tras su diálogo con la serpiente: “tantas serán tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos”). Esta inflexión occidental (existente en tradiciones amerindias, esquimales, rodesianas y melanesianas) no es propia de la Iglesia, sino procedente de la India a través de Oriente Próximo: a partir de los escritos órficos,

³⁰ Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1947: 343.

³¹ Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 51.

³² Vid. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 59.

³³ Vid. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 123-124.

³⁴ Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1947: 349.

³⁵ Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 125-129; “Le folk-lore nous apprend [...] qu’au lieu d’un arbre de la vie et d’un arbre de la connaissance du bien et du mal il faut mettre un arbre de la vie et un arbre de la mort” (Krappe, *La Genèse des mythes*, 1952: 287-288).

³⁶ Sobre la serpiente convertida en animal inmortal, vid. Krappe, *La Genèse des mythes*, 1952: 288; sobre la luna, p. 289-290; sobre los tabúes de la menstruación, p. 287 y 293.

milesios y platónicos habría fructificado entre gnósticos y maniqueos antes de impregnar la patrística³⁷. Estaríamos así ante una modificación (una trivialización, también) del tema de la caída original en el tema de la caída moral o sexual³⁸. Se impone no perder de vista que este proceso no es solamente moral o sexual, sino también y eminentemente existencial: por encima de la sexualización femenina de la falta o del conocimiento de las reglas morales de conducta se encontraría la angustia de la catástrofe fundamental, la conciencia de la pérdida de la eternidad. En última instancia se trataría de un proceso eufemístico por el que se pretende evitar el destino mortal del hombre: la muerte (arquetipo colectivo según Jung) es sustituida por la menstruación (trauma individual según Freud); la feminización de la caída sería por lo tanto un eufemismo de la muerte, una metáfora existencial de la misma³⁹. Un último aspecto relativo a las dimensiones de la caída. En la estructura imaginaria humana no hay caída sin ascensión: el ascenso contiene el simbolismo diurno propio de “los rituales de elevación y purificación”⁴⁰; la ascensión se incorpora al eje vertical en torno al cual gira una nostalgia de la ligereza⁴¹. Con este complemento ascensional, imprescindible para la adquisición global de la profundidad y la altura, se amplía considerablemente el imaginario global en torno al mito del ángel caído; todas estas dimensiones y sus correspondientes metáforas (espaciotemporales, morales y existenciales) integran el psiquismo humano, lo comprometen de modo absoluto, encierran en su seno la dialéctica de la angustia y el entusiasmo que este estudio analizará como partes de una psicología descendente y ascendente.

³⁷ Vid. Krappe, *La Genèse des mythes*, 1952: 297 y Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 127. Vid. Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, III, 1913 : 348.

³⁸ “L’arbre de la mort a été remplacé, on le sait, par l’arbre de la connaissance du bien et du mal, invention palpable de quelque théologien doublé d’un moraliste. [...] Pour lui, le mal c’était le sexe. [...] Autrement dit, la connaissance du « mal » c’est la découverte du sexe” (Krappe, *La Genèse des mythes*, 1952: 297). “Cette modification – qui est une banalisation – du schème de la chute originelle en un thème moral et charnel illustre bien la double valence de nombreux thèmes psychanalytiques qui sont à la fois « sub » conscients et à la fois indicatifs d’un « sur » conscient, qui est une ébauche métaphorique des grandes conceptions philosophiques” (Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 127)

³⁹ “La féminisation de la chute serait en même temps son euphémisation”, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: *ibid.*

⁴⁰ Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 59.

⁴¹ Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1947: 341.

4. Símbolo

En estrecha relación con el arquetipo y el tema se encuentra el símbolo. Aquí trazaré un rápido resumen de su decurso histórico, de modo especial en el movimiento romántico, seguido de otro sobre su concepción filosófica, de importantes consecuencias para nuestro estudio.

4. 1. De la alegoría al símbolo

En su acepción tradicional, el símbolo no es un signo cualquiera: no sólo significa algo mediante una referencia, sino que lo muestra y representa a través de sí mismo. En este sentido, el símbolo no vale sólo por su contenido, sino por su capacidad de mostrar y ser mostrado; es un “documento” en el que se reconocen los miembros de una comunidad.

Todo símbolo, en cuanto signo, significa algo más que la propia literalidad del signo: “apunta por sí mismo analógicamente a un sentido secundario que sólo se da en él”⁴². La clave del símbolo radica aquí en su peculiar analogía. La analogía tradicional opera por cuarta proporcional: A es a B como C es a D. La relación es una correspondencia objetivable. La analogía simbólica, en cambio, no incluye este carácter objetivo de la correspondencia entre sentido primario y secundario: el sentido primario constituye el sentido secundario o simbólico de tal manera que nos asimila a él sin permitirnos comprenderlo⁴³; sumergidos en el agua, no vemos el mar.

A partir del romanticismo y debido a razones eminentemente filosóficas, asistimos a la metamorfosis del símbolo: el símbolo moderno usurpa su lugar al tradicional y genuino. El nuevo símbolo, “fraudulento”⁴⁴, presenta un aspecto marcadamente ideológico, de ahí su aptitud para el servicio de intenciones políticas, sociales, religiosas y estéticas.

⁴² “...le sens premier littéral, patent, vise lui-même analogiquement un sens second qui n’est pas donné autrement qu’en lui”, Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 218.

⁴³ “À la différence d’une comparaison que nous considérons du dehors, le symbole est le mouvement du sens primaire qui nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude” (Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 218).

⁴⁴ La expresión es de Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 1990: 151.

Esta vertiente ideológica del símbolo se comprenderá mejor a la luz de su diferencia con la alegoría. En esta figura retórica perteneciente a la esfera del lenguaje, el hablante no dice lo que realmente quiere decir, sino algo distinto y más fácilmente aprehensible. En la alegoría, el sentido literal o primario indica un sentido alegórico o secundario tan exterior al literal que el alegórico se torna fácilmente accesible: basta proceder a una “traducción” del sentido primario para captar el secundario.

En la historia, la alegoría ha sido utilizada más como una manera de comprender los mitos que como un procedimiento retórico de construcción artificial de símbolos. La interpretación filosófica o teológica de los mitos de Homero y Hesiodo por filósofos estoicos o Padres de la Iglesia respectivamente basta para demostrarlo. Como consecuencia, la alegoría no ha sido tanto un procedimiento de creación espontánea de signos como una modalidad hermenéutica. Una vez hecha la traducción, el disfraz de la alegoría se vuelve inútil; de ahí su obsolescencia.

No extraña, por tanto, que el símbolo haya sido considerado en ocasiones como una manera no alegórica de entender los mitos: interpretación alegórica e interpretación simbólica serían dos hermenéuticas del mismo contenido mítico⁴⁵. Pero tampoco conviene cometer con el símbolo idéntico reduccionismo operado con la alegoría: el símbolo es más que una simple hermenéutica. De hecho, el símbolo precede a la hermenéutica: no se presta a la traducción de su sentido (simbólico), sino que lo deja traslucir, lo evoca, lo sugiere: “lo da, no traducido, sino en la transparencia opaca del enigma”⁴⁶.

En la alegoría, según Goethe, la razón analítica transforma primero el fenómeno (la apariencia sensual) en concepto y después el concepto en imagen⁴⁷; esta conceptualización de la alegoría es percibida de manera negativa en los términos gnoseológicos de la filosofía moderna: tanto para Kant como para Hegel, la razón

⁴⁵ Ver Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 221.

⁴⁶ “Il le donne dans la transparence opaque de l’énigme et non par traduction. J’opposerai donc la «donation de sens en trans-parence» dans le symbole à l’interprétation par «tra-duction» de l’allégorie”, Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 219.

⁴⁷ Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, 1988, 12: 471: “Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild”.

analítica representa una forma de conocimiento inferior a la razón sintética⁴⁸. En la misma línea, desde el punto de vista estético, se sitúa el pensamiento de Gadamer:

En el momento en que la esencia del arte se apartó de todo vínculo dogmático y pudo definirse por la producción inconsciente del genio, la alegoría tenía que volverse estéticamente dudosa⁴⁹.

Desaparecidos los tiempos del dogmatismo, la alegoría sufre una modificación: se sitúa en el campo exclusivo de la representación abstracta. Como declaraba Coleridge, la alegoría

is but a translation of abstract notions into a picture language, which is nothing but an abstraction from the objects of the senses (*The Statesman's Manual*, 1816, in *Critical Theory Since Plato*, 1971: 468)

Esta “nueva” alegoría, altamente abstracta y conceptualizada, poco tiene que ver con la alegoría tradicional (piénsese, por ejemplo, en el erotismo alegórico en *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris en el siglo XIII). Pero ni siquiera esta actualización torna aceptable la alegoría: “aunque la mona se vista de seda...”, dogmática se queda. Concreta o abstracta, en los períodos prerromántico y romántico, la alegoría es aún percibida como un recurso especular con carácter altamente peyorativo: para los críticos románticos, la alegoría es sospechosa porque prescribe una interpretación unívoca (el concepto describe necesariamente una realidad) y restringe su libertad hermenéutica⁵⁰. Por esta razón, tanto para creadores como para comentadores, el recurso alegórico queda minusvalorado, rebajado a proporcionar por contraste, en palabras de Benjamin, el fondo oscuro sobre el que “el mundo del símbolo debía destacarse en claro”⁵¹. Algo semejante dice Frye, aun cuando no distinga entre idea y concepto:

The relation of [the] commentary to poetry itself is the source of the contrast which was developed by several critics of the Romantic period between “symbolism” and “allegory,” symbolism here being used in the sense of thematically significant imagery. The contrast is between a “concrete” approach to symbols which begins with images of actual things and works outward to ideas and propositions, and an “abstract”

⁴⁸ Symington, “L’unique et le multiple: le symbole, entre esthétique et métaphysique”, 2004: 406.

⁴⁹ Gadamer, *Verdad y método*, 2001: 118; *Truth and Method*, 1975: 71.

⁵⁰ Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957: 90.

⁵¹ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 1990: 153.

approach which begins with the idea [entiéndase: conceptos] and then tries to find a concrete image to represent it⁵².

Consecuencia: la entidad artística de la alegoría moderna queda seriamente dañada, reducida a la adecuación entre un concepto abstracto, especulativo y su expresión estética; inaceptable, en cualquier caso.

El símbolo, sin embargo, no está clausurado en la esfera del logos: su significado no hace referencia a otra cosa, sino que “es su propio ser sensible el que tiene significado” (Gadamer, 2001: 110). Esta característica a-lógica le permite zafarse de toda acepción retórica y convertirse en el buque insignia de la nueva reflexión filosófico-teológica.

De modo paralelo a lo ocurrido con la alegoría, a partir del siglo XVIII alemán, y durante buena parte del siglo XIX europeo, el símbolo postula un rebasamiento radical del sentido conceptual del lenguaje y del mundo visible (Symington, 2004: 403). Para los románticos alemanes el símbolo se desprende de su cometido denotativo hasta convertirse en la manifestación de una idea en la obra de arte:

La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia (Benjamin, 1990: 152).

En la estética romántica lo bello y lo divino son ambivalentes: la belleza, creación simbólica, se apodera del individuo y lo transforma en “alma bella”, en alma sensible, mística y armoniosa⁵³. Esto no es privativo de la estética romántica: en la Edad Media, las novelas antiguas, bizantinas y bretonas (p. ej., *Roman de Thèbes*, *Floire et Blancheflor*, *Yvain ou le chevalier au lion*, respectivamente) habían experimentado esta tendencia a relacionar la bondad física y moral. Posteriormente, bajo la influencia del pensamiento neoplatónico que tiende a considerar la belleza como un signo de la bondad celeste, esta correlación reaparece en la novela de caballerías y pastoral de los siglos XVI y XVII (p. ej., *Amadís o L’Astrée*)⁵⁴.

⁵² Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957: 89.

⁵³ Goethe: *Las confesiones de un alma bella*, “die schöne Seele”, en *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*; Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, la “belle âme”, 1ª parte, cartas X, XIII y LVIII y 6ª parte, carta XI.

⁵⁴ Ver J. Festugière, *La Philosophie de l’amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature du XVI^e siècle*, 1941: 33 y Antoine Adam, “La théorie mystique de l’amour dans *L’Astrée* et ses sources italiennes”, 1936: 197.

La consecuencia más inmediata de esta metamorfosis es la disolución de la ética en la belleza del individuo: así perfeccionada, el alma bella se constituye en símbolo de bondad, de sacralidad e incluso de salvación. El proceso tiende a la unificación de todos los objetos: el sensible, el metafísico y el gnóstico: lo sensible, lejos de reducirse a la nada, es emanación de la verdad y permite conducirse hasta lo divino. El símbolo no queda circunscrito a la esfera de lo lingüístico ni denotativo, sino que desde la esfera de lo visible penetra en la de lo invisible:

...el símbolo y lo simbólico se [oponen] como interna y esencialmente significativos a las significaciones externas y artificiales de la alegoría. Símbolo es la coincidencia de lo sensible y lo insensible, alegoría es una referencia significativa de lo sensible a lo insensible⁵⁵.

Esta capacidad de penetración, esta coincidencia entre los mundos explica la vertiente ideológica, religiosa y estética del nuevo símbolo. En efecto, según Goethe, el símbolo transforma primero el fenómeno en idea y después la idea en imagen (1988, 12: 470⁵⁶); donde la idea, contrariamente al concepto alegórico, proviene de la razón sintética y por ello representa una forma superior de conocimiento). El símbolo pretende operar en sí mismo la fusión entre el mundo de los fenómenos sensibles y de las ideas. ¿Qué es el arte moderno sino el deseo íntimo de coincidencia autónoma, al margen de toda instancia, entre la idea y su expresión estética?

Más que coincidencia, convendría hablar de correlación. En el símbolo, lo visible apela indefectiblemente a lo invisible. La razón de esta correspondencia íntima, de esta transparencia, radica en el carácter espontáneo del símbolo, que no puede sino convocar un sentido simbólico en determinadas circunstancias, como la mancha evoca, simboliza, la suciedad⁵⁷.

⁵⁵ Gadamer, *Verdad y método*, 2001: 112.

⁵⁶ “Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild”.

⁵⁷ “J’entendrai toujours par symbole [...] les significations analogiques spontanément formées et immédiatement donnant de sens; ainsi la souillure analogue de la tache, le péché analogue de la déviation, la culpabilité analogue de la charge; ces symboles sont au même niveau que, par exemple, le sens de l’eau comme menace et comme rénovation dans le déluge et dans le baptême et finalement que les hiérophantes les plus primitives”, Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 221.

La vertiente ideológica, intencional, del símbolo es tal que prima incluso sobre su contenido. El símbolo es más un movimiento que un contenido o, si se prefiere, “la relación íntima de su intención prima sobre su intención segunda”⁵⁸.

La moderna estética filosófica pasó a moverse dentro de la oposición más absoluta entre arte y realidad, entre la libertad del símbolo y el dogma del concepto; la subjetividad estética, liberada del pensamiento mítico-religioso y adherida a la coincidencia entre fenómeno e idea, podía recurrir a la representación simbólica para expresar las vivencias del genio.

4. 2. Fuerza y debilidad del símbolo

En la fenomenología psicoanalítica de Gilbert Durand, el símbolo adquiere un papel de primera importancia por su relación con el arquetipo y el tema. Mucho más concreto que ambos, resultado de la fusión de temas en las imágenes arquetipales, el símbolo los singulariza. Habitualmente esta particularización se resuelve en un objeto sensible, una ilustración de los arquetipos y los temas. Un ejemplo de Durand: la rueda es el gran arquetipo del esquema cíclico mientras que la serpiente es el símbolo del ciclo⁵⁹.

En ocasiones el símbolo adquiere un nombre propio: el Doríforo de Policeto puede constituirse en símbolo de belleza para los griegos⁶⁰; el David de Miguel Ángel en símbolo del Renacimiento para el hombre contemporáneo⁶¹. En la doctrina cristiana el

⁵⁸ “Le lien intime de son intention prime à son intention seconde”, Ricoeur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 220.

⁵⁹ “Ce qui différencie précisément l’archétype du simple symbole, c’est généralement son manque d’ambivalence, son universalité constante et son adéquation au schème: la roue, par exemple, est le grand archétype du schème cyclique, car on ne voit pas quelle autre signification imaginaire on pourrait lui donner, tandis que le serpent n’est que le symbole du cycle”, Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1969: 63.

⁶⁰ “[Le symbole] c’est [...] une forme inférieure parce que singulière du schème. Singularité qui se résout la plupart du temps en celle d’un «objet sensible», une «illustration» concrète de l’archétype comme du schème. Tandis que l’archétype est sur la voie de l’idée et de la substantification, le symbole est simplement sur la voie du substantif, du nom, et même quelquefois du nom propre: pour un Grec le symbole de la Beauté c’est le Doryphore de Polyclète”, Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1969: 63-64.

⁶¹ “...Je puis, à l’énoncé du mot Renaissance «voir» le David de Michel-Ange. [...] L’appréhension symbolisante conférerait à David le sens «Renaissance». [...] Ce David, sans se donner lui-même explicitement pour la Renaissance, prétend vaguement receler en lui le sens de cette époque” (Sartre, *L’Imaginaire*, 1940 : 211-214).

arcángel Miguel es símbolo de la obediencia a Dios; la serpiente (Lucifer) lo es de la desobediencia. Chateaubriand sentencia en *Le Génie du Christianisme*: “Au ciel, l'éternité en fait un symbole”⁶².

A diferencia del arquetipo, del tema y del mito, el símbolo toma raíces de modo particular en una cultura determinada y, en consecuencia, depende más directamente de los condicionamientos espacio-temporales así como de la constitución de la sociedad en cuestión: el significado del ángel caído en la Europa romántica, símbolo de la caída y la redención humanitarias en ese momento y en ese lugar, puede estar desprovisto de dicho significado simbólico en otros tiempos y latitudes.

Esta extrema particularización del símbolo amenaza su propia consistencia: su dependencia de la cultura en la que arraiga le hace frágil, al menos en la percepción de los miembros de distintas comunidades, que no siempre tienden a interpretarlo de igual modo⁶³.

5. Mito

La liberación del pensamiento mítico-religioso tradicional no presupone la eliminación de los mitos ni de la religión, sino su reformulación: rehusar la herencia paterna no implica abjurar del dios. Pocas épocas de la historia filosófica y literaria occidental se han visto tan teñidas de reflexión mitológica y religiosa como la romántica.

Para Eliade, el mito relata una historia sagrada⁶⁴; para Jolles, es una forma simple⁶⁵, lingüística, significativa e interrogante sobre la diversidad del ser; para Frye, su

Interesado sobre todo en la formación del esquema simbólico, el filósofo francés investiga el origen de la imaginación simbólica con el fin de demostrar que no hay distinción esencial entre símbolo, ilustración y diagrama.

⁶² 1^{er} partie, livre III, chap. 3 : 106-107 ; vid. Milner, *Le Diable dans la littérature française*, I : 236.

⁶³ “De cet engagement concret, de ce rapprochement sémiologique, le symbole hérite une extrême fragilité. Tandis que le schème ascensionnel et l'archétype du ciel restent immuables, le symbole qui les démarque se transforme d'échelle en flèche volante, en avion supersonique ou en champion de saut”, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969: 63-64.

⁶⁴ “Le mythe raconte une histoire sacrée. [...] Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution”, Eliade, *Aspects du mythe*, 1963 : 15. « Le mythe est surtout considéré comme une histoire vraie, parce qu'il se réfère toujours à des réalités », *ibid.* 15-16.

⁶⁵ “Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la

función consiste en dar cuenta del sistema social⁶⁶; para Brunel (que se nutre de *Mythe et épopée* de Dumézil), en el mito son indisolubles sus aspectos pretextual y extratextual, el último de los cuales enfatiza la vertiente religiosa⁶⁷.

Al margen de la trivialización generalizada del mito⁶⁸, aquí me centraré en el mito literario *sensu stricto*.

El mito cierra el bucle del recorrido imaginario que comenzaba en los arquetipos, seguía en los temas y se singularizaba en los símbolos respectivos; a todos les confiere una nueva consistencia de la que antes carecían: la coherencia del relato. Evidentemente, por el relato todo mito apunta a una racionalización, a un intento por sistematizar los elementos (las ideas, la dinámica, los nombres) que en los arquetipos, los temas y los símbolos se encontraban dispersos: surge así la doctrina religiosa o legendaria⁶⁹. Sin relato no hay mito.

langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois «vouloir dire» et «signifier» l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une «Forme simple» (Jolles, *Formes simples*, 1972 : 42 ; entre las formas simples, este crítico enumera la leyenda, la gesta, el mito). Dos son las características principales de toda forma sencilla; en primer lugar, es anterior al lenguaje escrito pero “actualizada” por él y por el texto literario: gracias a varios gestos verbales (motivos que desencadenan otros motivos), se convierte en una *forma sencilla actualizada*. En segundo lugar, la forma sencilla presupone una disposición mental: una actitud existencial o tendencia predominante del espíritu. Este crítico recurre al relato de la creación según el Génesis para explicitar su teoría del mito: “*L’homme demande à l’univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui ; il reçoit un «répons», une parole qui vient à sa rencontre. L’univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l’univers se crée ainsi à l’homme par «question» et par «réponse», une «forme» prend place, que nous appellerons «mythe»*” (ibid. : 81).

⁶⁶ “[Its] function is mainly to tell the society to know about their gods, their traditional history, the origins of their customs and class structure” (Frye, *Words with Power*, 1992 : 30).

⁶⁷ “Appelés tôt ou tard à une carrière littéraire propre, [les mythes] sont des pré-textes, mais aussi des hors-textes. [Leur] rapport originel n’est pas avec l’écrit, mais avec la vie des hommes qui les racontent et avec leurs croyances religieuses” (Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, 1992 : 59).

⁶⁸ « Conception collective, sorte [d’]adoration laïque spontanée », Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1998 : 823.

⁶⁹ “Dans le prolongement des schèmes, des archétypes et des simples symboles on peut retenir le mythe. Nous ne prendrons pas ce terme dans l’acception restreinte que lui donnent les ethnologues qui n’en font que l’envers représentatif d’un acte rituel. Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d’archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l’impulsion d’un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu’il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes. De même que l’archétype promouvait l’idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou, comme l’a bien vu Bréhier, le récit historique et légendaire” (Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1969: 64).

No compete aquí un desarrollo de la teoría del relato. Ciñéndome al objeto de este estudio, traigo a colación las reflexiones de algunos críticos sobre el mito en relación con el relato.

En primer lugar, la de un crítico que enlaza siempre el mito con la dimensión religiosa y legendaria. Ricœur comprende el mito como un símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio no asimilables a los de la historia y la geografía según el método crítico. Por ejemplo, el exilio es un símbolo primario de la alienación humana, pero la historia de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso es un relato mítico de segundo grado que pone en juego personajes, lugares, un tiempo, episodios fabulosos. El exilio es un símbolo primario y no un mito porque es un acontecimiento histórico que se ha tornado analógicamente significativo de la alienación humana. Pero la misma alienación suscita una historia fantástica, el exilio del Edén, que como historia ocurrida *in illo tempore* es un mito⁷⁰.

En segundo lugar, aporto las reflexiones de quienes se centran en el análisis del relato mitológico. Lévi-Strauss afirma que el mito, puede definirse a partir de un sistema temporal permanente que combina las propiedades de los dos sistemas temporales a los que se refieren la lengua (tiempo reversible) y el habla (tiempo irreversible). Esta doble estructura (que incluye la estructura ahistórica del nivel de la lengua y la histórica del nivel del habla) explica su pertenencia a un tercer nivel, también de naturaleza lingüística, pero superior: el de la frase. Forma del discurso (dependiente, por tanto, del lenguaje), relata algo (una historia), tiene un sentido resultante de la interacción entre los elementos que lo conforman. Estos elementos son sus unidades constitutivas o mitemas. Los mitemas (situados en un estado superior a las unidades constitutivas de la estructura de la lengua –fonemas, morfemas y sememas–) pueden ser reconocidos o aislados en frases. Estos mitemas deben aparecer en cualquier

⁷⁰ “Je tiendrai le mythe pour une espèce de symbole, comme un symbole développé en forme de récit, et articulé dans un temps et un espace non coordonnables à ceux de l’histoire et de la géographie selon la méthode critique; par exemple l’exil est un symbole primaire de l’aliénation humaine, mais l’histoire de l’expulsion d’Adam et d’Ève du Paradis est un récit mythique de second degré mettant en jeu des personnages, des lieux, un temps, des épisodes fabuleux; l’exil est un symbole primaire et non un mythe, parce que c’est un événement historique rendu analogiquement signifiant de l’aliénation humaine; mais la même aliénation se suscite une histoire fantastique, l’exil de l’Éden, qui en tant qu’histoire arrivée «in illo tempore» est mythe”, Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, 2009: 221.

versión o variante de un mito, mientras que otros elementos secundarios, que no alteran la estructura del mito, tienen un carácter despreciable o contingente. Un ejemplo: el mito de Edipo está constituido por una relación de parentesco exagerada de un hijo con su madre, de una relación de parentesco antinómica de un hijo con su padre, un enfrentamiento victorioso con un monstruo, una dificultad para andar normalmente. No está constituido, sin embargo, por unidades secundarias: el suicidio de una madre o la ceguera autoinducida. En fin, el mito no se limita a una versión auténtica o primitiva, sino que abarca el conjunto de todas las versiones: así, la interpretación freudiana del mito es una fuente del mito tan válida como el relato de Sófocles⁷¹.

A partir de estos postulados, críticos estructuralistas como Greimas analizan el modo como operan las secuencias de enunciados articulados en relatos⁷². Este tipo de análisis persigue la descripción del universo mitológico y la definición de la estructura del mito como relato. La primera es objeto de estudio de la mitología literaria, la segunda, de un análisis estructural de los relatos.

⁷¹ Algunos extractos: “*Cette double structure, à la fois historique et anhistorique, explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la parole (et être analysé en tant que tel) et de celui de la langue (dans laquelle il est formulé) tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d’objet absolu. Ce troisième niveau possède aussi une nature linguistique, mais il est pourtant distinct des deux autres. [...] Si l’on nous concède ces trois points, fût-ce comme hypothèses de travail, deux conséquences fort importantes suivent : 1° comme tout être linguistique, le mythe est formé d’unités constitutives ; 2° ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives. Comment procédera-t-on pour reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes ? [...] Il faudra [...] les chercher au niveau de la phrase. [...] Dans la tentative d’interprétation qui précède, on a pu négliger une question qui a beaucoup préoccupé les spécialistes dans le passé : l’absence de certains motifs dans les versions les plus anciennes (homériques) du mythe d’Œdipe, tels le suicide de Jocaste et l’aveuglement volontaire d’Œdipe. Mais ces motifs n’altèrent pas la structure du mythe. [...] Nous proposons [...] de définir chaque mythe par l’ensemble de toutes ses versions. [...] Puisqu’un mythe se compose de l’ensemble de ses variantes, l’analyse structurale devra les considérer toutes au même titre*” (Lévi-Strauss, “La structure des mythes”, *Anthropologie structurale I*, 1958 : 240-249).

⁷² “*La théorie sémantique qui chercherait à rendre compte de la lecture des mythes, loin de se limiter à l’interprétation des énoncés, doit opérer avec des séquences d’énoncés articulés en récits*”, Greimas, “Pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, *Du Sens*, Paris : Seuil, 1970 : 185.

La mitología, como afirma Carlos García Gual, es una “colección de mitos o una especie de red de relatos míticos interconectados”⁷³, y la mitología literaria se da por cometido la descripción de los entresijos de esa red, sus nudos y sus cabos sueltos.

El análisis estructural de los relatos míticos no se limita hoy a la aplicación de la terminología y las técnicas del estructuralismo. La etiqueta, debido al uso, se ha vuelto lo suficientemente elástica como para poder utilizarla sin asumir la ideología de la escuela que la generó; algo semejante ocurre con la mitocrítica y la escuela de Gilbert Durand.

El mito en sí se sitúa al margen del texto, le precede, pero nosotros sólo lo conocemos en los textos. Lenguaje preexistente al texto, el mito aparece como diluido en el texto: en realidad, el mito es ya un texto que opera en el interior de un texto literario. La labor de la mitocrítica, precisa Pierre Brunel, consiste en estudiar cómo funciona el texto mítico en el texto literario⁷⁴.

Como se ve, aquí no identifico texto mítico con el conjunto del texto literario, ni siquiera con todo el relato que en un texto se refiere al mito. Una frase, un mitema, una alusión ya pueden ser textos míticos susceptibles de entrelazarse con otras frases, mitemas y alusiones, otros textos míticos, para conformar una unidad homogénea mítica, un texto mítico definido en el seno de un texto literario. En ocasiones, incluso una sola palabra puede, por evocación, constituirse en texto mítico y establecer relaciones con otros textos míticos dentro de un texto literario.

Los textos literarios se estructuran en torno a una red de repeticiones, de relaciones y de analogías. De igual manera ocurre en los textos míticos: suelen repetir, bajo diversas denominaciones, el nombre de sus personajes, temas y motivos míticos. Otro tanto cabe decir de las relaciones: por medio de menciones explícitas o de alusiones implícitas, los mitos crean un clima determinado en el interior de un texto. En fin, también se pueden descifrar analogías, correspondencias y hasta contradicciones que ponen a prueba la estabilidad de los mitos.

⁷³ García Gual, “Mitología y literatura en el mundo griego”, *Mito y mundo contemporáneo*, 2010: 30.

⁷⁴ “Un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui. Mais la mythocritique s’intéressera surtout à l’analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte”, P. Brunel, *Mythocritique*, 1992 : 67.

De este funcionamiento del texto mítico, de los textos míticos, en el interior de los textos literarios se pueden desgajar una serie de leyes sobre la aparición de los mitos en los textos. Pierre Brunel considera, sin querer fijarlas como definitivas, tres leyes o fenómenos más o menos recurrentes de esta interacción: emergencia, flexibilidad e irradiación.

La emergencia es fácil descubrirla: un nombre (“Circe”), una característica (“tiránica”) o un acontecimiento (la metamorfosis) reenvían el poema de Baudelaire *Voyage* al célebre episodio de Ulises. La flexibilidad sugiere la capacidad de adaptación del elemento mítico a cada texto literario: Baudelaire sustituye las armas seductoras de Circe (sus rizos, su voz y su brebaje, canto X de la *Odisea*) por sus “perfumes peligrosos”, que en el poema homérico no aparecen sino referidos a las sirenas en el canto IX. La irradiación muestra que la presencia de un elemento mítico introducido en un texto literario es esencialmente significativa. Fácil de reconocer cuando el autor, en contra de lo que indica el texto, desvela su objetivo (la novela corta *Circe* de Cortázar), resulta más difícil en otros casos: el “cabello profundo” de otro poema de Baudelaire, “*La serpiente que danza*”, recuerda sin duda los hermosos rizos de la maga (rizos que, una vez más, aparecen bañados de perfume)⁷⁵.

Defino mito como relato oral (pretextual) y estructuralmente sencillito⁷⁶ de un acontecimiento extraordinario con sujeto arquetípico y animado, privado de testimonio histórico⁷⁷ y dotado de ritual, de carácter conflictivo (presupone una

⁷⁵ Ver P. Brunel, *Mythocritique*, p. 66-86.

⁷⁶ En 1930, Andreas Jolles había incluido el mito en su libro *Formas sencillas (Einfache Formen*, Niemeyer Verlag, Halle). Denis de Rougemont reincide en esta estructura sencilla del mito: “*Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues*”, *L’Amour et l’Occident*, 1972: 19.

⁷⁷ Ruy Díaz de Bivar o Napoleón Bonaparte están testificados por la historia medieval y moderna no son un mito; el Cid o Napoleón legendarios, originados en el imaginario individual o colectivo sin fundamento ni testimonio histórico, sí son un mito.

prueba), funcional (expresa una estructura social) y etiológico⁷⁸ (apunta a una cosmogonía o escatología, particular o universal⁷⁹)⁸⁰.

⁷⁸ A falta de un término más adecuado, utilizo éste por analogía con los postulados de la metafísica, donde “etiología” es la explicación del objeto en función de su causa; véase voz “Ciencia divina” en Millán-Puelles, 1984: 140.

⁷⁹ El hombre se pregunta simultáneamente sobre el origen, el desarrollo y el final del mundo en la medida en que estos acontecimientos le atañen a él mismo. Este cuestionamiento está de algún modo abierto a la trascendencia, a un más allá de los límites naturales.

⁸⁰ Para un desarrollo de esta definición, ver *Mito y mundo contemporáneo*, José Manuel Losada Goya ed., Bari: Levante, 2010.