

NUEVAS  
FORMAS  
DEL MITO  
*NILO*

S E V E I N A C N A L B I M V  
O K B T E J O Y H X M J O E T  
Ñ V W M U N D O R N I S B N O  
R F A A B D G L K E P R U S A  
X Z A D E B R I Z A R E S A M  
T O R R M O N M A K A E L J A  
T I D E S M O P C R F C W E M  
P E T R K Ñ M O D E R N O S E  
C V L O S A D A Y U O G A U D  
F T X E B I J C L L D Y R O U  
M G A U M V P L A A I M E L S  
J E A R M A T E N V T U I B A  
A D P O R K C Ñ W Z A S E Y B  
E D E S T I N O N O E A C E D  
A S R U K V A E S S M O J O L

Estudios reunidos y presentados por José Manuel Losada



**Nuevas formas del mito.**  
**Una metodología interdisciplinar**



Nuevas formas del mito.  
Una metodología interdisciplinar

Estudios reunidos y presentados  
por José Manuel Losada



# Nuevas formas del mito

## Una metodología interdisciplinar

Estudios reunidos y presentados  
por José Manuel Losada

Logos Verlag Berlin



Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de> .

Cover design by Ana Gallinal

© Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2015 and José Manuel Losada  
All rights reserved.

ISBN 978-3-8325-4040-1

Logos Verlag Berlin GmbH  
Comeniushof, Gubener Str. 47,  
D-10243 Berlin  
Germany  
Tel.: +49 (0)30 / 42 85 10 90  
Fax: +49 (0)30 / 42 85 10 92  
<http://www.logos-verlag.com>

# Índice de materias

## Mitocrítica y metodología

JOSÉ MANUEL LOSADA.....	9
1. Nuevas formas, nuevos métodos	
1.1. Globalización social	
1.2. Cultura de la inmanencia	
1.3. Lógica del consumo	
2. Objetivos de la nueva mitocrítica	
3. Instrumentos de la nueva mitocrítica	
3.1. Inclusión de los nuevos factores	
3.2. Las funciones del mito	
3.3. Equilibrio entre innovación y tradición	
4. Este volumen	
4.1. La función referencial del mito	
4.2. La función heurística del mito	
4.3. La función poética del mito	
4.4. Balance	
4.5. Agradecimientos	
5. Otras aportaciones	

## Canalización del mito en los medios de comunicación contemporáneos

EVA ALADRO VICO.....	29
1. El ciclo de retroalimentación en la cultura contemporánea	
2. La “imagnarización” de la vida social con la llegada de los sistemas proyectivos	
3. El alejamiento de los mitos y su canalización	
4. Paradojas de la materialización y la desmaterialización	
Referencias	

## Una Medea hipermoderna: La madrastra Ravenna de *Snow White & the Huntsman* (2012)

M <sup>a</sup> LUISA GUERRERO ALONSO .....	39
Referencias	

## **El héroe y las estructuras familiares como elemento de subversión**

JUAN CARLOS RUIZ ALCAIDE.....	55
1. Introducción	
2. La nueva generación de mitos	
3. El héroe y el villano	
4. De villano a héroe y viceversa	
5. Conclusión	
Referencias	

## **“Boats and tides and all”: Mythical intertextuality in HBO’s *The Wire***

REBECA GUALBERTO VALVERDE .....	65
References	

## **El mito en un mundo globalizado**

JOSÉ MANUEL LOSADA.....	83
1. El fenómeno de la globalización	
2. Un corpus relativamente representativo	
2.1. Relatos que se desarrollan en un solo país	
2.2. Relatos que se desarrollan en dos o más países	
2.3. Relatos que incluyen elementos exógenos	
3. El mito global	
Referencias	

## **Los mitos griegos en la sociedad actual: la diosa Afrodita en el diario ABC**

MARÍA ÁNGELES CHAPARRO DOMÍNGUEZ.....	97
1. Introducción	
2. Metodología	
3. Resultados	
3.1. Afrodita clásica	
3.2. Otras Afroditas	
4. Discusión y conclusiones	
Referencias	

**Publicidad y mito: un binomio insoluble. El caso de *Mixta* de Mahou y el mito de Ulises**

CRISTINA DEL PINO .....	109
1. Introducción	
2. Planteamiento: publicidad y mito como binomio histórico	
3. Caso práctico: la campaña de Mixta y su paralelismo con el mito de Ulises	
4. Objetivos y conclusiones	
Referencias	

**Destino y trauma en *La ciudad de cristal* de Paul Auster**

LUIS MARTÍNEZ VICTORIO .....	119
1. Introducción	
2. Paralelismos entre el destino metafísico entre <i>Edipo rey</i> y <i>La ciudad de cristal</i>	
3. Trauma y destino en <i>La ciudad de cristal</i>	
Referencias	

**Los nuevos *telémacos* en la narrativa española reciente**

GUADALUPE ARBONA ABASCAL.....	133
1. Introducción	
2. Los nuevos telémacos	
3. La ausencia de Ulises y los padres <i>putativos</i>	
4. El acceso al padre: la exigencia del testimonio	
5. Lo otro: la herencia del padre	
6. Conclusiones	
Referencias	

**La mirada sobre uno mismo: Nelly Arcan, víctima de Medusa en *À Ciel ouvert***

MARÍA DOLORES PICAZO.....	147
Referencias	

## **Synecdoche: Bob Dylan from Organic Myth to Fractal Myth**

EDUARDO VALLS OYARZUN ..... 157

1. Introduction
    - 1.1. General Considerations on Dylan's Style
    - 1.2. Dylan as Community Voice
  2. Dylan's Myth as an Organic Political Entity
  3. Constructing Dylan as a Political Myth. Dylan as an Individual Voice
  4. Dylan's Fractal Myth
- Referencias

## **Los nuevos dioses: entre el Olimpo y Disneyland**

JUAN GONZÁLEZ ETXEBERRIA ..... 175

Referencias

## **Tipología de los mitos modernos**

JOSÉ MANUEL LOSADA ..... 187

1. Problemática de la nomenclatura
  2. El mito inmanente
    - 2.1. La inmanencia mítica absoluta
    - 2.2. La inmanencia mítica relativa
  3. El mito trascendente
    - 3.1. La trascendencia mítica inmanente
    - 3.2. La trascendencia mítica sagrada
  4. El mito falaz
  5. La novedad de los mitos modernos
  6. Conclusión enumerativa
- Referencias

# Mitocrítica y metodología

JOSÉ MANUEL LOSADA

Universidad Complutense de Madrid

jlosada@ucm.es

## 1. Nuevas formas, nuevos métodos

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

Esta definición, general, fría e indeterminada, requiere un tiempo, un espacio, y sobre todo una conciencia que la viva. El mito no es un constructo mental ajeno a las vicisitudes socioculturales: lleva marcada en su piel y sus entrañas la huella de cada individuo y sociedad. El mito es un esclavo ilusionado con la libertad: de igual modo que no puede desembarazarse por completo de una forma y un contenido heredados, tampoco puede dejar de soñar con nuevas formas y contenidos, promesas de una liberación improbable.

Nuestro volumen narra esas formas y esos contenidos con un doble objetivo: analizar el mito en las nuevas condiciones espacio-temporales y comprender con su ayuda nuestra conciencia en este mundo desconcertante.

La mitocrítica, disciplina que estudia los mitos (la mitología los contiene, como un panteón sus estatuas), es por naturaleza interdisciplinar: aúna las aportaciones de la teoría literaria, la historia de la literatura, las bellas artes y los nuevos modos de difusión en la era de la comunicación. Asi-

mismo acomete su objeto de estudio desde su interrelación con otras ciencias humanas y sociales, de manera particular la sociología, la antropología y la economía. Se justifica entonces la necesidad de un acercamiento, de una metodología que permita comprender la complejidad del mito y sus manifestaciones en la época contemporánea.

Por costumbre, la mitocrítica ha procedido a la identificación de los mitos dentro de las producciones literarias y artísticas de cada época. Lo ha hecho mediante el cuestionamiento del pensamiento simbólico (Frazer, Cassirer, Campbell, Durand), la detección de los factores invariantes (Greimas, Lévi-Strauss, Rousset), la exposición de factores del inconsciente y el imaginario colectivo (Jung, Morin) o la interrelación con las creencias religiosas (Eliade, Frye, Segal). Es cierto que algunos enfoques no están exentos de historicismo literario, prejuicio ideológico o dogmatismo epistemológico, pero faltaría a la verdad quien no reconociera que estos acercamientos críticos, cada uno a su modo, han contribuido al desarrollo de la disciplina: sería pretencioso rehusar de modo categórico sus herramientas y sus logros.

En efecto, la mitocrítica de la mayor parte del siglo xx ha recurrido a eficaces utensilios de trabajo: el pensamiento simbólico, los invariantes míticos, la interacción temático-estructural, la conexión religiosa, etc. También ha establecido sistemas paradigmáticos de los mitos en función de sus fuentes y sus contextos. Ha demostrado, en fin, que el mito no es un estado intermedio entre el primitivismo y la razón, menos aún entre lo irracional y lo racional. Muchas tesis de esa mitocrítica conservan su pertinencia.

Ahora bien, la contribución de esa mitocrítica ha sido a menudo indirecta, por no decir tangencial, por cuanto ha recogido el trabajo de etnógrafos, filósofos, historiadores, lingüistas o psicoanalistas que no perseguían tanto el desarrollo de la mitocrítica como el de sus propias disciplinas. De modo que la mitocrítica ha bebido, salvo excepciones, en fuentes de otros predios. Ciertamente requiere una combinación profunda y moderada de su objeto de estudio con otras ciencias humanas y sociales, pero no de manera subordinada. De lo contrario, mientras continúe indagando en los mitos con fines ajenos, espurios, mientras no se despoje de un cometido ancilar, la mitocrítica no alcanzará el estatuto de ciencia madura.

Los avances de mitólogos de “pata negra” están ahí, balizas directoras del camino a seguir, pero la metodología de la mitocrítica aún tiene por delante un recorrido copioso en retos si aspira a una síntesis de la evo-

lución global de los mitos en el intrincado contexto social. En concreto, se ha vuelto apremiante una mayor relación entre los saberes humanos que comparten con la mitocrítica objetos de estudio, métodos, objetivos y resultados concomitantes. La especialización de las ciencias, legítima y necesaria, no presupone su fragmentación ni su aislamiento: no existe ciencia alguna en compartimento estanco. Los grandes avances científicos han sido posibles gracias a la transmisión de conocimientos que mantienen cohesionada y viva la cultura. Solo en esas condiciones la nueva epistemología mitocrítica será solvente y satisfactoria.

Por supuesto, la nueva mitocrítica seguirá recurriendo a útiles de trabajo de eficacia contrastada, y combinando su objeto de estudio con las aportaciones de otras ciencias humanas y sociales, pero también sabrá adecuarse a los nuevos tiempos, es decir, tendrá en consideración una serie de factores de alto impacto sociocultural que inciden de continuo en la generación de nuevos mitos y la modificación de los tradicionales. Aquí centraré mi atención en tres factores: la globalización social, la cultura de la inmanencia y la lógica del consumo.

### **1.1. Globalización social**

La globalización —supresión real de fronteras a pesar de las trabas de la política proteccionista y las distancias geográficas— imprime un nuevo giro a la tradición mitológica occidental. Dando un paso adelante con respecto a la mitocrítica tradicional, la nueva metodología mitocrítica tendrá en cuenta dos realidades: 1<sup>a</sup>.- Las nuevas tecnologías: los nuevos soportes informáticos y audiovisuales se han hecho accesibles al gran público; 2<sup>a</sup>.- La migración: las narraciones míticas llevan impreso su origen, mas evolucionan y exigen una reevaluación de estructuras duales habitualmente contrapuestas: endógeno/exógeno, cerrado/abierto, autóctono/foráneo, etc.

Los nuevos medios de comunicación y las corrientes migratorias son fenómenos de alcance incuestionable en la aldea global. Internet y la telefonía móvil se han vuelto indispensables para el estudio de los mitos: las nuevas tecnologías son sistemas comunicativos que acogen al mito. El estudio de la transformación de los mitos en un mundo global se hace más pertinente a través de un medio global: el audiovisual. Las nuevas tecnologías de la información, la comunicación y el conocimiento (internet, la nube, redes sociales, soportes MP5, móviles, tabletas, ebooks, videoconsolas) están implicadas como artífices de ideología y cultura.

Asimismo, el fenómeno ineludible e irreversible de la migración sustituye el mundo estático por el mundo dinámico. La perspectiva relativa y reticular de la visión contemporánea occidental permite la integración del patrimonio común con elementos exógenos. También en los mitos de nueva creación se pone de manifiesto el carácter sincrético de nuestra cultura más vanguardista. La mitocrítica cultural, por vocación siempre en los límites del conocimiento, debe extraer de este mestizaje cultural nuevos patrones de mentalidad y conducta relativos al mito.

## 1.2. Cultura de la inmanencia

La tradición mitológica está fuertemente marcada por el sentido de la trascendencia. Las religiones antiguas (celta, grecolatina, germana, nórdica, eslava...), la judía, la cristiana y la musulmana fecundan obras literarias y artísticas que manifiestan una plétora de mitos abiertos a la trascendencia. A esas religiones se añaden otras opciones del espíritu (esoterismo, *New Age*, espiritualidad oriental, sincretismo cultural, agnosticismo...). La interpretación del relato mítico es ardua, si no imposible, cercenada de la dimensión trascendente que el mito imprime en la vida humana. No es posible desligar, de manera absoluta, una trascendencia de la estructura interna del mito.

La mitocrítica debe generar, combinando el respeto por las opciones éticas y religiosas con la seriedad de la crítica, los nuevos materiales para facilitar una comprensión de la trascendencia —al margen de su signo: real, imaginaria o subversiva— que esconde cada producción mítica. A esta dimensión individual de la trascendencia se añaden las dimensiones social y cultural. El mito se integra en la historia de la cultura, sanciona una actualidad real e imaginaria que explica los comportamientos contemporáneos. Además, por su carácter etiológico de la realidad social, el mito adquiere una dimensión política: legitima el orden de una comunidad. Por fin, acarrea una dimensión ética: presupone una serie de valores y conductas morales originados en un grupo y transmitidos a otros entornos.

No obstante, la cosmovisión inmanente —aceptación tácita de un horizonte intrascendente en el imaginario individual y colectivo— es mayoritaria en la sociedad occidental contemporánea. Amplias capas de su pensamiento e imaginario cultural se asientan sobre la asunción de la inmanencia. No hay dos mundos, solo existe este; si los hubiera, además de irrelevante, el otro se habría vuelto inaccesible.

La situación es más compleja que nunca. Porque el mito sigue existiendo: conserva toda su pujanza para elaborar nuevos contenidos y formas. Ante esta enrevesada tesitura, la nueva metodología mitocrítica identificará: 1º.- Los epifenómenos que, pese a las apariencias, reenvían a la trascendencia habitualmente concedida al mito; 2º.- Los trasvases de valores y creencias trascendentes entre diversas culturas y la floración “espontánea”, a veces efímera, de nuevas mitologías en el interior de una cultura inmanente.

### **1.3. Lógica del consumo**

En la sociedad contemporánea el consumidor cree colmar sus deseos mediante la adquisición de productos que las empresas relacionan con héroes o temas míticos. Recientes estudios han mostrado que las marcas icónicas vencen a la competencia no solo mediante la entrega de beneficios innovadores, servicios y tecnologías, sino forjando o recreando historias en profunda conexión con la cultura. No en vano el *marketing* alcanza nuevos segmentos de consumo gracias al mito. Las relaciones entre la lógica económica del consumo y el mito generan en consecuencia sorprendentes trasvases culturales. El carácter progresivamente pulsional de las relaciones humanas afecta de manera directa o indirecta a los mitos y creencias (tanto heredados como contemporáneos), que quedan así al albur de mil impulsos ajenos a su propia estructura.

El mercantilismo factual supone una desaparición sistemática del concepto de ejemplar perdurable. El consumo en la nueva sociedad está basado en la multiplicación y estandarización de los productos: las empresas recurren a la reproducción masiva de objetos mitificados. Ahora bien, el mito se caracteriza por una referencialidad exclusiva: todas las manifestaciones repetitivas de un producto mitificado reenvían a un mito único e irreplicable. De ahí la tensión entre el recurso a la masificación en la sociedad de consumo y el atractivo de la posesión excluyente del objeto único. Consecuencia inmediata: las remitificaciones en una sociedad caracterizada por la reproducción en serie, la copia informática o la clonación biológica.

Este fenómeno incide en la experiencia temporal del mito. Los personajes reales mitificados son provistos y desprovistos de un aura de excepción por las grandes empresas comerciales en un lapso de tiempo en ocasiones inapreciable. Esto afecta de modo particular a las estrellas del espectáculo, pero también a los productores tradicionales de arte. Frente a esta des-

mitificación efímera se ha de constatar la permanencia de la mitificación en otros casos modélicos de la sociedad de consumo.

La lógica del consumo conforma a su modo cada mito, lo asume como uno de sus elementos fundamentales, lo somete a sus condiciones. La nueva metodología mitocrítica analizará los aspectos que modifican el carácter tradicional de los mitos: ecuación entre oferta y demanda, valoración de lo efímero y lo perdurable, evolución de la respuesta del consumidor, facilidad de acceso a los bienes de consumo, fenómenos publicitarios, sofisticación del producto, *merchandising* previo y posterior al lanzamiento de películas y musicales, programaciones de museos y exposiciones, rituales y celebraciones estacionales.

## 2. Objetivos de la nueva mitocrítica

Las condiciones culturales, ideológicas y económicas de la sociedad actual, en vertiginosa mutación, han supuesto dos cambios fundamentales en el espectro mitológico:

1º.- Han modificado de manera considerable la recepción y difusión de los mitos antiguos, medievales y modernos.

2º.- Han promovido la creación de una nueva mitología que convive con la anterior en situaciones a menudo conflictivas.

Consiguientemente, las tendencias sociales han vuelto inoperante la metodología de la mitocrítica tradicional (excepto cuando el investigador se ciñe a la mitología de otras épocas, al margen de sus reformulaciones y de toda consideración sociocultural contemporánea).

Es preciso articular una metodología innovadora que, sin excluir los logros de la mitocrítica tradicional, permita el estudio analítico y sintético de los mitos en las condiciones espacio-temporales y mentales de la cultura contemporánea.

La comprensión del mito en esas circunstancias permitirá al investigador comprender la conciencia propia y ajena. Solo entonces, el conocimiento de los relatos míticos en el contexto actual y del fenómeno mítico en su propia experiencia vital revertirá en una mayor receptividad al enriquecedor mensaje de los mitos.

### **3. Instrumentos de la nueva mitocrítica**

Para que el mito aspire al estatuto de clave interpretativa tanto de la nueva conciencia individual y colectiva, como de la complejidad de su misma estructura, esta mitocrítica exige una serie de requisitos.

#### **3.1. Inclusión de los nuevos factores**

Debe ser interdisciplinar, aunando las aportaciones de la teoría literaria, la historia de la literatura, las bellas artes y los nuevos modos de difusión en la era de la comunicación.

Debe incluir la interrelación de ciencias humanas y sociales con factores de alto impacto no considerados sistemáticamente por la crítica precedente: la globalización, la inmanencia y el consumismo.

Globalización social, cosmovisión inmanente y lógica del consumo son tres factores insoslayables del panorama actual. Una mitocrítica adaptada a los nuevos tiempos debería explicar en qué medida las influencias exógenas, la transformación de la trascendencia y el carácter efímero en la sociedad contemporánea afectan al estatuto mítico de los relatos sometidos a estudio.

La combinación de los métodos tradicionales con estos nuevos factores exige recurrir a los nuevos medios de comunicación y a la realidad de la migración, contemplar las vicisitudes de la trascendencia y de la inmanencia en la estructura interna del mito, y explicitar los trasvases culturales ocasionados por el carácter pulsional y perdurable de los comportamientos económicos actuales.

Repensar el mito a la luz de estos factores ayudará sin duda a redefinir los nuevos derroteros de la mitocrítica, es decir, a establecer las condiciones necesarias para una epistemología de la mitocrítica cultural.

#### **3.2. Las funciones del mito**

No debe ignorarse nunca el concepto de función. Sin función no hay ni relato, ni mito, ni mitocrítica posible. Tres tipos de funciones del lenguaje parecen atraer en la actualidad los estudios sobre el mito: la función referencial, la función heurística y la función poética. Aplicando parcialmente las teorías de Jakobson y las leyes de la analogía, se puede decir que tam-

bién el mito presenta estas funciones, si bien de modo más complejo que el lenguaje.

Por la función referencial, el lenguaje se orienta hacia una realidad extralingüística, es decir, al objeto de la comunicación lingüística. Análogamente, mediante la función referencial, el lenguaje y el discurso míticos se orientan hacia objetos no solo extralingüísticos (como en toda referencia) sino trascendentes (diversos del mundo primario de nuestro cuerpo y nuestro espíritu). Lo propio del mito es ser el médium del binomio contextual formado por dos mundos en apariencia inconexos. Ahí, en la interacción de esos dos mundos, el relato mítico adquiere su sentido pleno.

Por la función metalingüística, el lenguaje se orienta hacia sí mismo, es decir, hacia el código o sistema de signos que lo constituye. Análogamente, mediante la función metalingüística, el lenguaje y el discurso míticos definen los términos del código mítico, más precisamente, lo redefinen, es decir, reinterpretan el sistema subyacente en la organización del relato mítico. De ahí que esta función se denomine heurística o interpretativa. De modo más certero y eficaz que un razonamiento, el mito puede explicar el mundo, a la manera como el metalenguaje glosa el lenguaje.

Por la función poética, el lenguaje se orienta principalmente hacia el modo como el mensaje es emitido. Análogamente, mediante la función poética, el relato mítico transmite su mensaje de modo prioritariamente literario, es decir, según los dos modelos básicos de la conducta verbal —la selección y la combinación— basados respectivamente en las dos relaciones fundamentales entre objetos —la similaridad y la contigüidad—, que corresponden a los dos mecanismos discursivos principales —la condensación y la traslación— cuyas figuras literarias respectivas son la metáfora y la metonimia. El lenguaje mítico es fundamentalmente metafórico o metonímico; también puede ser sinecdóquico (metonimia y sinécdoque están íntimamente ligadas), e incluso antonomásico (no en vano en la antonomasia concurren a un tiempo la metáfora y la sinécdoque).

### **3.3. Equilibrio entre innovación y tradición**

Orientada al conocimiento del mito en las condiciones de la sociedad contemporánea para comprender nuestra propia conciencia en un mundo desconcertante, la mitocrítica cultural prestará particular atención tanto a las reformulaciones de mitos antiguos, medievales y modernos como al afloramiento de nuevos mitos.

En modo alguno esta opción invalida la contraria, pero sería un desperdicio no adentrarse —nunca ha habido tanta accesibilidad a un material ingente— en las reescrituras y emergencias del mito hoy. Es difícil hacerlo con profundidad académica (el tópico, el estereotipo y el cliché nadan en la superficie), pero solo así la mitocrítica dará lo mejor de sí misma.

Ahora bien, rara vez puede un investigador avanzar en mitocrítica sin un conocimiento, cuando menos modesto, de las fuentes antiguas, medievales o modernas. Aventurarse en las reescrituras de Medea, el Grial o Fausto en los tiempos modernos sin internarse previamente en los orígenes de esos mitos ha desembocado en más de un error de bulto.

Las mitografías antiguas y las relaciones de mitos en tiempos pasados continúan siendo válidas por sí mismas y más aún para este nuevo cometido. Y si el investigador vence la pereza de recurrir a las fuentes en su lengua original, puede estar seguro de que su trabajo no quedará sin recompensa.

#### **4. Este volumen**

Estos fueron los principios rectores propuestos a los autores del libro. Veamos cómo han procedido. Lo mostraré disponiendo los artículos según funciones. Lo habitual es que un mismo artículo aborde varias funciones, no lo es menos que se polarice en una.

##### **4.1. La función referencial del mito**

El artículo “Canalización del mito en los medios de comunicación contemporáneos” estudia la semántica de los mitos en función del empleo social. El subtítulo “Procesos mitológicos y energía pragmática” añade el aspecto dinámico en el desarrollo semántico del mito. Eva Aladro parte de un presupuesto irrefutable: el hombre presenta una dimensión material que se presta a proyecciones imaginarias individuales, pero también colectivas. No oculta su apoyo a la teoría del imaginario colectivo según Edgar Morin, es decir, la suma de proyecciones de una comunidad, íntimamente relacionada con los medios de comunicación de masas, la repetición, la inmediatez, etc. Aquí irrumpe la innovación de la investigadora: observa que los mitos no son ajenos a este imaginario colectivo sino que sufren tres procesos de canalización, de proyección: infantilización (simplificación), aberración (oposición o divergencia) y resemantización (adquisición de nuevos y ricos significados). Sirvan respectivamente como ejemplos el búho Hermes en *Harry Potter and the Chamber*

of Secrets, la cruz esvástica de origen védico utilizada por la ideología nazi, los árboles sagrados de los Omaticayas en *Avatar* de James Cameron.

Dispongo este artículo como marco para los siete siguientes por cuanto asienta de manera convincente una teoría que los demás corroboran. Estos “avatares” adoptan formas narrativas distintas: nuevos textos, nuevas películas y series de televisión; cada forma responde a necesidades imperativas de la función del relato mítico. La modulación que cada una opera en el mito no es uniforme. Desde un punto de vista cualitativo, el primer terceto de artículos pone de relieve un enriquecimiento del mito. Tras un artículo centrado en la globalización, el segundo terceto constata su empobrecimiento o incluso su negación.

El artículo de María Luisa Guerrero se centra en una serie de textos, un soporte fílmico y un mito. Lleva por título “Una Medea hipermoderna: la madrastra Ravenna de *Snow White & the Huntsman* (2012)”. Un personaje mítico (Medea) y sus avatares contemporáneos. Entre las *Argonáuticas* y el director Rupert Sanders se encuentra un texto insoslayable: *Blancanieves*. La prof. Guerrero lo retoma para recordar que algunos cuentos de hadas están estructurados de manera mítica. Una malvada madrastra, celosa de la belleza de una joven, se propone matarla; no consigue que lo haga un cazador y ella misma, disfrazada de vieja granjera, la engaña con sus magias: unas cintas, un peine, una manzana que la sume en un profundo sueño de muerte... La inspiración a los hermanos Grimm les viene de lejos: la madrastra es una Medea, tesis que corroboran versiones previas a la publicada donde aparece como madre. La originalidad de estas páginas no reside únicamente en ligar el cuento alemán con el drama griego, sino proseguir esta línea hasta la película *Snow White & the Huntsman*. Este atinado trabajo muestra que Ravenna (Charlize Theron) presenta una triple morfología mítica: es vampiro, doble y ave Fénix. La demostración, plenamente convincente, arroja una luz inesperada sobre la permanencia de estos mitos en nuestra sociedad contemporánea a través del cine hipermoderno.

Sin duda Campbell suscribiría varios postulados del artículo “El héroe y las estructuras familiares”. Como el artículo anterior, también este procura desentrañar los mitos que subyacen en los relatos y su modificación. Concretamente, Juan Carlos Ruiz se propone mostrar que las series televisivas y las películas de cine actuales abundan en “precuelas” donde la maternidad desempeña un papel explicativo del cuento clásico. El ejemplo escogido es también *Blancanieves*, pero aquí a partir de la serie de televisión *Once Upon a Time*. Curioso propósito, pero sugerente por doble

motivo. Por un lado, sostiene que detrás de un fenómeno conocido hay siempre un fenómeno desconocido, que detrás de un nuevo relato mítico hay otro relato mítico. Por otro lado, afirma que este nuevo relato mítico nace y se desarrolla debido a un instinto de la naturaleza. Inferencia inesperada, pero que apoya una tesis a medio camino entre posturas esencialistas y existencialistas: el valor etiológico del mito (explicación de las causas desconocidas de un acontecimiento conocido) está íntimamente ligado a las leyes primordiales de la biología humana. A diferencia del *logos*, el mito tiene una raíz natural, instintiva e intuitiva. Es una perspectiva nueva de la particular ligazón entre mitocrítica y antropología.

“Boats and Tides and All: Mythical Intertextuality in HBO’s *The Wire*”: el artículo de Rebeca Gualberto riza el rizo. Utilizo esta expresión para celebrar, con gusto, una operación que, por su complejidad, pocas veces ofrecen los investigadores: escrutar en una producción artística las recurrencias intertextuales entre dos textos, muy diversos y alejados en el tiempo, a través de un tercer texto que sirve de nexo entre ambos. La serie televisiva *The Wire*, producida por David Simon, entronca con el mito bretón de la tierra baldía —cuya manifestación primigenia es *Li Contes del Graal* de Chrétien de Troyes— gracias a la novela *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. Pero el artículo no se conforma con escrudiñar los hipotextos: también muestra que el mito artúrico (la *terre gaste*), que estructura la novela estadounidense, funciona, por antítesis, como una crítica acerba al “mito” americano de la tierra de abundancia (*land of plenty*). Alguien podría cuestionar la denominación de “mito” para *land of plenty*; abordo esta objeción en el artículo “Tipología de los mitos modernos”.

“El mito en un mundo globalizado” estudia, en una serie de relatos, la convergencia de la literatura contemporánea con el mito. La redacción en lengua francesa de los textos no invalida, al contrario, ratifica la tónica general: las novelas, en su mayoría, “huyen” de la autarquía, sus historias traspasan fronteras nacionales y continentales, implican varias generaciones y civilizaciones; a su vez, los mitos también reniegan de la autonomía secular, actualizan antiguos mitos como la Edad de Oro y, hasta en cinco ocasiones, motivan la estructuración textual de los relatos. En una época aparentemente antimítica, el mito, adaptándose a la revolución tecnológico-cultural, y receptivo a todo tipo de valores exógenos, muestra su naturaleza camaleónica, garantía de supervivencia.

El artículo de María Ángeles Chaparro (“Los mitos griegos en la sociedad actual: la diosa Afrodita en el diario *ABC*”) es otro ejemplo palpable de lo expuesto en el artículo teórico sobre la canalización semántica de los mitos. Un vaciado exhaustivo del diario *ABC* entre 2000 y 2010 localiza 51 textos en los que aparece la diosa Afrodita, quince en sentido clásico y treinta y seis en sentido retórico. El estudio se centra en estos últimos y descubre que en todos los casos el mito es utilizado como mera herramienta de apoyo. Es decir, el mito es “desemantizado”, pierde algunos de sus semas originales: Afrodita, en la cultura periodística, sugiere el deseo sexual, designado por el epíteto *Pandemos* (Πάνδημος, “para todo el pueblo”), no el amor puro, designado por el epíteto *Urania* (Ὀὐρανία, “celeste, espiritual”). Cabría decir, aplicando las teorías del imaginario colectivo, que el mito sufre una infantilización o simplificación. La diosa del amor ha perdido una parte de su carga clásica; incluso la que le queda se refiere menos a los anhelos amorosos inspirados por Afrodita que a los exclusivamente sensuales. Interesante hermenéutica del mito: escribir en un texto el nombre de la diosa Afrodita aporta consignas de interpretación para el lector.

El título de Cristina del Pino, a la par que sorprende (“Publicidad y mito: un binomio insoluble. El caso de *Mixta* de Mahou y el mito de Ulises”), aporta frescura al volumen. El trabajo propone unas bases epistemológicas de la relación entre la publicidad y el mito. Básicamente sostiene que las estrategias de la publicidad recurren al relato porque el público solicita este tipo de discurso, y que los mitos, por su alto carácter narrativo, se prestan de manera particular para los fines de propaganda comercial. A esto se añaden otros elementos coadyuvantes, como por ejemplo las emociones, tan solicitadas en la publicidad y presentes en los mitos. Un caso práctico viene a refrendar estas premisas: las diferentes campañas de Mahou para popularizar su producto *Mixta*. Tras varios intentos infructuosos, la empresa cervecera cosechó grandes beneficios gracias a la historia del pato Willix. Ciertamente la hilazón que el artículo establece entre el Ulises de Homero y este animal no es indiscutible; el mitoanálisis operado aconseja sin embargo continuar en esta dirección para comprender más cabalmente la versatilidad del mito y las motivaciones de nuestra sociedad contemporánea.

De manera no explícita, el artículo de Luis Martínez Victorio procede a negar el mito. “Destino y trauma en *La Ciudad de cristal* de Paul Auster” toma como punto de partida el “destino metafísico” que condiciona la vida de Edipo. Este destino ha sido refutado por la modernidad, de ma-

nera definitoria por Nietzsche que lo sustituye por el “destino inmanente” y el “*amor fati*”: el hombre ha de sobresalir en el amor de lo que hace con absoluta libertad, aun cuando todas sus acciones estén previstas en el devenir universal del eterno retorno. La sociedad posmoderna, por principio reacia al destino inmanente, prefiere el azar. *La Ciudad de cristal* es un diálogo entre los dos destinos y la casualidad: por un lado, el trauma de la pérdida familiar de Daniel Quinn corresponde a las desgracias del héroe de Tebas con su padre y su madre (sumisión al destino metafísico), por otro, la decisión del protagonista de suplantar a un detective a resultas de una equivocación azarosa de un cliente corresponde al ejercicio libre de su voluntad por escapar a una situación aparentemente insoluble (adopción del destino inmanente y del azar). Este trabajo confirma, mediante la comprobación del principio del destino inmanente (la negación del flujo entre dos mundos, el nuestro y el “más allá”), la renuencia de la sociedad contemporánea al destino trascendente. Curiosamente, esta desmitificación solo es posible a partir del mito (aquí, el edípico): la mitocrítica está plenamente autorizada a estudiar los procesos de desmitificación.

#### 4.2. La función heurística del mito

Hasta aquí hemos visto cómo el mito puede cambiar de sentido en el nuevo texto que lo acoge: el escritor se lo apropia y lo semantiza dentro de las alternativas posibles (casos del enriquecimiento, el empobrecimiento y la aniquilación). Pero también puede ocurrir que el mito sea puesto al servicio de una argumentación, es decir, que su estructura sea interpretada con vistas a explicar el mundo. Esta función puede ser llevada a efecto tanto por el re creador del mito como por el investigador del texto mítico. Curiosamente, tal función estriba en la utilización de pruebas deductivas (las *probationes* o los *argumenta* clásicos) en un tipo de relato eminentemente inductivo, como son el mito y sus paradojas. El mito es paradójico.

“Los nuevos telémacos en la narrativa española reciente” ejemplifica esto que acabo de señalar: muestra cómo nuevos textos pueden ser interpretados en clave mitológica a partir de mitos determinados. En este sentido, Edipo, Narciso y Telémaco funcionan, por su valor representativo, como pruebas argumentativas de tres temas de un arquetipo: la muerte del padre (Edipo), la evaporización del padre (Narciso), la búsqueda del padre (Telémaco). Recalcati, pensador básico en el artículo, ha utilizado una triple imagen visual para cristalizar la problemática del padre en la sociedad contemporánea: Edipo pierde la vista tras matar al padre, Narciso ignora al padre al reducir el ángulo de su visión, Telémaco mira al

horizonte marino donde está el padre. Guadalupe Arbona estudia tres relatos (*Ojos que no ven*, de J.A. González Sainz, *Intemperie*, de J. Carrasco, *Retorno de un cruzado*, de J. Jiménez Lozano) para demostrar que la narrativa española contemporánea traduce la nostalgia del padre. Con acierto el artículo precisa y concluye, a partir de esos relatos, la modificación de este sentimiento nostálgico: actualmente el hijo añora menos un signo de autoridad que un testimonio de vida.

“La mirada sobre uno mismo: Nelly Arcan, víctima de Medusa en *À ciel ouvert*” también se sirve del mito como paradigma explicativo de un texto. El relato de Nelly Arcan no evoca la dimensión trascendente, aceptada o rechazada, de la mítica Gorgona. No obstante, el artículo entra con pleno derecho en el volumen: muestra de manera fehaciente que diversos elementos de la trama reproducen de modo narrativo los mitemas de Medusa: con intuición poco común, María Dolores Picazo pone los ejemplos de la operación quirúrgica a la que se somete Rose, la parálisis que sufre Charles, la tortura escópica de que Julie es objeto. Un fino análisis del texto relaciona el mito clásico y el coste oneroso que los extremos de la cultura de la moda imponen a las mujeres. En plena sintonía con el objeto del volumen, el artículo prueba que nuevas formas del mitos desvelan nuevas formas sociales.

### 4.3. La función poética del mito

Los dos últimos artículos también presentan el mito como argumento explicativo de la sociedad; pero en ambos predomina una función del mito a menudo olvidada: la poética. En efecto, el mito también puede ser un recurso figurativo: representa una idea abstracta con pronunciada afectividad y rentable efectividad.

“Synecdoche: Bob Dylan from Organic Myth to Fractal Myth” presenta a Dylan como figura profética enfrentada al “mito orgánico de la identidad norteamericana”. Con innegable originalidad, el trabajo sostiene que el estilo novedoso de Dylan y el mensaje de concienciación social corren paralelos a la evolución del mito americano. Las transgresiones propuestas por la canción, por ejemplo las relativas al cuerpo, encuentran su eco en las experimentadas por la sociedad estadounidense, cuya fractura acarrea consigo la del mito. La intrincada relación entre la figura profética y la mistificación colectiva pueden leerse en dos sentidos: exposición de la evolución del “yo” poético de Bob Dylan y de la conciencia mítica social de los Estados Unidos en los años sesenta del siglo pasado, o denuncia

de un fracaso personal y colectivo que nutre la identidad de la “persona dramática” del cantante y del país. En ambos casos el artículo prueba, mediante la sinécdoque, la traslación ética y política del individuo a la sociedad: a nuevo Dylan, nueva América.

En la misma línea, “Los nuevos dioses: entre el Olimpo y Disneyland” recurre a otra morfología del mito americano: la felicidad basada en el estilo de vida del *yuppie*, en el enriquecimiento acelerado gracias a Wall Street. El análisis de la doctrina de la factoría cinematográfica Disney (“To make money is our only objective”), apoyado en las teorías de Douglas Coupland (*Generation X*), vendrían a confirmar un imaginario colectivo de las últimas décadas del siglo XX. De nuevo puede resultar sorprendente que un tipo social (el *yuppie*) sea elevado a la categoría de héroe, más aún a la de mito. Si así fuera, estaríamos ante el proceso figurativo de la sinécdoque donde el individuo mitificado representa la parte significada por el conjunto mitificado. Se puede hacer a condición de modificar el concepto tradicional del héroe y del mito. Juan González Etxeberria, en consonancia con el nuevo imaginario colectivo, procede a una relectura de los arquetipos de la Antigüedad desde la perspectiva economicista de la contemporaneidad. Si es cierto, como afirma el título de un aguafuerte de Goya, que “El sueño de la razón produce monstruos”, la conciencia social tiende a crear mistificaciones colectivas con objeto de paliar sus carencias: el caos existencial de la sociedad estadounidense habría derivado en la infantilización del héroe, objeto insatisfecho de las leyes mercantilistas.

#### 4.4. Balance

En el primer terceto de artículos observamos remodulaciones narratológicas del mito que cumplen una función semántica. Diversos relatos míticos expanden cuentos, películas y guiones televisivos de manera no solo cuantitativa sino también cualitativa: un personaje de cuento popular (la madrastra de *Blancanieves*) adquiere dimensiones de mitos antiguos (Medea, Géminis, el Fénix, la antropogonía representada por la madre biológica) y un tema medieval (la tierra baldía) apunta al mito de una nación contemporánea (*land of plenty*). En ambos casos la función del mito es eminentemente referencial: está orientada hacia un objeto externo al cuento o al relato originales. Pero también en ambos casos la función es tautológica en su semantismo: el mito está orientado hacia sí mismo. Así, la madrastra o madre mítica del cuento reenvía hacia una madre también mítica, el mito de una tierra reenvía hacia otra tierra. Todo se desenvuelve dentro del sistema mítico: un mito señala a otro mito que es, en última instancia,

una variante del mismo mito: una mujer filicida, una tierra mítica. En las sociedades endogámicas, la sangre tiende a degenerar; paradójicamente, cuando el mito se alimenta de sí mismo, se enriquece.

En el segundo terceto las reescrituras del mito tienden a su empobrecimiento, tanto por reducción narrativa como por generalización semántica, cuando no a su desaparición. En los artículos sobre recurrencias periodísticas y comerciales, el mito aparece desvaído; en el artículo sobre el relato detectivesco, el mito resulta aniquilado. ¿Me atreveré a dar una posible explicación (aun a riesgo de ser tachado de moralista)? Quizá este deslucimiento del mito pueda achacarse al trato desconsiderado que se le ha reservado; se ha utilizado con fines parcial o completamente opuestos a los originales: la explotación con objetivos menos “elevados”, es decir, sexuales en el primer caso (Afrodita), crematísticos en el segundo (Ulises), filosóficos en el tercero (Edipo). Al mito no le conviene su utilización con fines externos bastardos: la función referencial o autorreferencial trascendental, por la que el mito señala a otro mundo o a sí mismo, ha sido prostituida por la función referencial en última instancia inmanente, en virtud de la cual el mito pierde su fuerza evocadora de otro mundo. Con una salvedad: en el artículo edípico, el mito reenvía hacia sí mismo, hacia su propia trascendencia, aunque sea para negarla: de modo similar a la mona que se viste de seda, aunque el relato mítico anuncie la desaparición de la trascendencia, relato mítico se queda.

Los artículos relativos a los nuevos telémacos o las nuevas medusas también hacen referencia a los mitos originales, pero de manera netamente distinta. Un estudio pormenorizado podría objetar que los textos españoles o el texto canadiense aducidos carecen del soporte mítico indiscutible. Sin embargo, la voluntad de las autoras no ha sido tanto detenerse en la explicitación del mito como probar, mediante el argumento mítico, que un referente mitológico (Telémaco, Medusa) puede explicar válidamente una problemática ética y social contemporánea: la nostalgia del padre o la mutilación de la mujer. La función heurística del mito consiste en sacar el máximo rendimiento que ofrecen sus fortalezas: la oferta de imágenes, combinada con la facultad intelectual, presenta mayor capacidad de convicción.

En esta línea, los artículos sobre los mitos norteamericanos también presentan facetas argumentativas: se proponen explicar la evolución de una sociedad a través de las vicisitudes que afectan a los mitos. De nuevo habrá quien repare en el carácter mítico de los temas propuestos: un tipo social (cantautor o ejecutivo), un agente social (empresa cinematográfica

o bolsa de valores). Hablo de ello en el artículo “Tipología de los mitos modernos”. Antes deseo llamar la atención sobre otro aspecto. Ambos artículos —de manera implícita el primero, de manera explícita el segundo— recurren a una figura retórica, la sinécdoque, concretamente de tipo particularizante o inductivo, en la que por medio de lo particular se expresa lo general: un cantante, un ciudadano, una empresa simbolizan un pueblo, un segmento social, un sueño de una nación, todo en clave mítica. La función interpretativa del mito se reviste aquí de función poética.

El mito interviene en los procesos de proyección social: su función referencial colabora en la configuración del imaginario que una sociedad proyecta de sí misma, tanto con reformulaciones enriquecedoras (cuando hacen referencia al mito mismo) como empobrecedoras (cuando se alejan de su razón mítica nuclear). También contribuye en los procesos de explicación social: su función heurística permite ejemplificar las carencias, ansiedades y traumas de los individuos. En fin, su función poética capacita al mito para representar de manera afectiva y efectiva los momentos cruciales en la evolución de una sociedad determinada.

Al final del volumen me he permitido incluir el mentado capítulo sobre la “Tipología de los mitos modernos”, con la idea de ordenar un poco el cajón de sastre donde conviven sus formas nuevas.

#### **4.5. Agradecimientos**

Este volumen forma parte de los resultados obtenidos y presentados por el Proyecto nacional de investigación I+D+I *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Dirección General de Investigación Científica y Técnica, Subdirección General de Proyectos de Investigación, nº ref. FFI 2012-32594).

También ha contado con la ayuda económica de ACIS. *Grupo de Investigación de Mitocrítica*, cofinanciado por la Universidad Complutense y el Banco Santander (nº ref. 941730).

#### **5. Otras aportaciones**

Sería vano y pretencioso sostener que la mitocrítica cultural ya existe. Cada propuesta, individual o colectiva, es solo un impulso que mantiene viva la llama de una tarea destinada a perdurar mientras haya investigadores. La mitocrítica cultural se verá además reforzada en el futuro por

nuevos factores que ahora apenas podemos imaginar, o debilitada porque otros hoy utilizados habrán perdido su pertinencia. Como el mito, la mitocrítica es dinámica.

En nuestro reducido ámbito de influencia, nuestros equipos de investigación han aportado una modesta contribución, que se añade a la de otros equipos, y que paso a enumerar:

1º.- El Proyecto nacional de investigación I+D+I *Antropología mítica contemporánea* (<http://www.ucm.es/info/amaltea/inicio.html>), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (nº ref. HUM. 2007-62226) y compuesto por 29 miembros (de 4 universidades, 6 facultades y 11 departamentos), ha realizado durante los años 2007-11 una labor investigadora teórica y práctica sobre los mitos en la sociedad contemporánea. Al final de su recorrido concluyó que no es pertinente hacer hoy mitocrítica con la mentalidad, los principios procedimentales y los materiales del siglo pasado. El Ministerio ha evaluado de modo continuado el proyecto de manera "Satisfactoria".

2º.- El Proyecto nacional de investigación I+D+I *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar* (<http://www.ucm.es/actea/>), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (nº ref. FFI 2012-32594) y compuesto por 38 investigadores (de 10 universidades, 16 facultades y 23 departamentos), ha desempeñado durante los años 2013-15 una investigación teórica y práctica en mitocrítica. Ha pretendido articular un método innovador que permita el estudio satisfactorio de los mitos en la cultura contemporánea, marcada por rasgos hasta ahora no considerados sistemáticamente por la crítica. (Evaluación ministerial pendiente).

3º.- *Amaltea*.

*Revista de Mitocrítica* (<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL>, ISSN 1989-1709), fundada en 2008, publica anualmente en acceso libre un número anual monográfico, además de otros artículos de miscelánea y reseñas. Las lenguas de trabajo son el inglés, el español y el francés. Indexada en bases de datos internacionales, ha recibido más de 10.000 visitas de usuarios únicos desde su creación y se ha convertido en una referencia obligada de la reflexión en mitocrítica.

4º.- *ACIS*.

*Grupo de Investigación de Mitocrítica* (<https://www.ucm.es/acis/>), cofinanciado por la Universidad Complutense y el Banco Santander (nº ref.

941730), y compuesto por 40 investigadores (de 6 universidades, 8 facultades y 17 departamentos), se reúne mensualmente desde 2009 para reflexionar sobre mitocrítica. Ofrece gratuitamente sus servicios a amplios espectros de la sociedad, como por ejemplo a los cientos de ciudadanos que, desde 2010, participan en los “Paseos mitológicos” durante la Semana de la Ciencia promovida por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. En 2010 ha sido incluido en el “Campus de Excelencia Internacional”.

5º.- *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica* (<http://www.asteria-association.org/>), fundada en 2011 y con sede social en Madrid (reg. nº 597347), desarrolla una amplia labor de difusión de la investigación en mitocrítica a todos los niveles mediante la convocatoria de congresos (2011, 2013, 2014, 2016...), certámenes de creación artística (2014) y financiación de la revista *Amaltea*.

6º.- Publicaciones de volúmenes de investigación en mitocrítica contemporánea:

a) *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari (Italia), Levante Editori, 2010, 785 p., 45 ilustr. ISBN: 978-88-7949-547-9. Obra galardonada en 2011 con el Premio Internacional “*Giovi. Città di Salerno*”, distinción otorgada por la Associazione Culturale Demotnoantropologica I Castellani y el Senado italiano.

b) *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 523 p. ISBN: 1-4438-3746-6.

c) *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari (Italia), Levante Editori, 2013, 458 p., 80 ilustr. ISBN: 978-88-7949-623-0.

d) *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2014, 274 p., 95 ilustr. ISBN: 978-84-95877-51-2.

e) *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 471 p., 12 ilustr. ISBN: 978-1-4438-7814-2.



# Canalización del mito en los medios de comunicación contemporáneos. Procesos mitológicos y energía pragmática

EVA ALADRO VICO

Universidad Complutense de Madrid

ealadro@ucm.es

## 1. El ciclo de retroalimentación en la cultura contemporánea

En los estudios de comunicación de masas se conoce desde hace medio siglo el fenómeno de la *proyección imaginaria* (vid. un estudio en profundidad en Aladro, 2013) mediante el cual los medios de comunicación lanzan a la cultura contemporánea una serie de formas, arquetipos y esencias pertenecientes a la vida psico-social, que quedan externalizadas en la cultura de masas.

El *imaginario colectivo*, concepto desarrollado por Edgar Morin en 1962, a partir de algunas ideas psicoanalíticas y sartrianas, es la atmósfera psicológica envolvente que produce y alimenta a la sociedad contemporánea, con mitos, símbolos y arquetipos, que son proyectados mediante la expresión de los medios como el cine, la televisión, la prensa, o las formas de comunicación en general. La cultura de masas necesita el ciclo de retroalimentación que existe entre la llamada por Morin “vida práctica” y la “vida imaginaria”, es decir, entre las proyecciones simbólicas y sus materializaciones y encarnaciones o asociaciones a la dimensión material, pues de esa retroalimentación depende la vida social, económica y psicológica de una comunidad.

Una cultura, según el pensador francés, es un sistema neurovegetativo en el que dos hemisferios, uno pragmático y material, y otro simbólico e inmaterial, se retroalimentan constantemente, permitiendo dotar de ener

gía comunicativa sus contenidos y procesos (para una explicación completa, cfr. los textos del autor de 1956 y 1962).

Este ciclo permite dotar de energía imaginaria, es decir, de significado y peso simbólico, a los objetos, espacios o elementos materiales de la vida social, particularmente a los productos de consumo. Cuando asociamos una forma simbólica o un mito a un producto de consumo, lo revestimos con parte de su fuerza psicológica. La publicidad, según Morin, es una de las fuentes más inagotables de proyecciones imaginarias que se vinculan con objetos de consumo. El cine por su parte permite lanzar formas imaginarias, y también encarnarlas en los actores, que pasan a ser “divos”, presencias a caballo entre ambas dimensiones de la cultura de masas, la material y la psicológica y simbólica. Hablaremos más adelante de las paradojas que estas figuras presentan en estos ciclos de retroalimentación.

Los grandes héroes y superhéroes de nuestras películas, videojuegos o series, los motivos simbólicos del amor, la batalla, la muerte o la belleza, los grandes símbolos de la rueda solar, el eje del mundo, el equilibrio polar, los mitos de la ascensión o el descenso a otros mundos, están presentes, aunque canalizados en otras vías diferentes, en la cultura de masas contemporánea. Hay sectores en los que una forma mítica, como el Dios encarnado, adquiere una nueva forma cultural, por ejemplo, en un mítico deportista actual. O una Venus de la antigüedad puede reencarnarse en una “top model” de nuestra actual moda. Hay una relación, que luego detallaremos en su cualidad profunda, de continuación y de relación entre los mitos y el imaginario de masas.

No podría existir vida social sin la constante interacción entre los polos material e imaginario de la cultura de masas. Esta interacción ha generado una cultura planetaria en la que las formas del imaginario, los arquetipos, mitos y símbolos humanos, se recuperan, se adhieren a objetos, seres o espacios, se re proyectan, y en la que la creatividad de los medios masivos está en constante flujo. Esa cultura planetaria es sincrética: mezcla y hace convivir las formas arquetípicas provenientes de las más diversas tradiciones, y aun cuando pueda desproveerlas de parte de su significado, las resucita en la vida social rescatándolas del olvido.

Desde el punto de vista psicológico, al igual que en la psicología proyectiva individual, en la psicología colectiva hay proyecciones, es decir, externalizaciones de afectos, de formas o presencias psicológicas en el imaginario colectivo, que compensan posibles carencias globales o represiones en la vida material, y también hay identificaciones, es decir, anclajes de

las proyecciones ya existentes en nuevos objetos, seres o superficies materiales, que refuerzan el proceso comunicativo de proyección al recargarlo con energía de otro plano diverso.

Por el lado de las proyecciones, toda la cultura de masas, y su heredera, la cultura digital de nuestro tiempo, son una gigantesca superficie proyectiva en la que aparecen las formas de la cultura rescatadas o canalizadas de algún modo en la vida colectiva. Como estudió Carl Gustav Jung en detalle, el proceso sigue un principio de equilibrio polar, de modo que aquellas formas que por algún motivo no adquieren consciencia en el individuo, se “constelan” o proyectan en imaginaciones y figuras autónomas a la consciencia (vid. Jung, 1998, 2009a). Jung estudió la función “compensatoria” que el imaginario colectivo puede tener frente a carencias o desequilibrios en la vida psíquica individual. También describió en detalle cómo esos procesos, si no están bajo el control consciente de la colectividad cultural, pueden dar lugar a canalizaciones completamente aberrantes (como describe en el caso del uso de la esvástica por parte del partido nazi 2009b: 141).

En dimensiones colectivas, se genera un proceso parecido al individual, pues, indica Jung, “el mundo de las representaciones (colectivas)...ofrece al reino de la fantasía y el inconsciente un digno recipiente en el que alojarse, (y) confiere de este modo existencia a verdades de vital importancia con las que la consciencia debe estar en relación” (2008: 205).

Edgar Morin presencia el surgimiento de la cultura del imaginario en los medios de masas, y describe sus rasgos esenciales. Pero la evolución de esa cultura, con el avance de las tecnologías digitales, va progresivamente siendo más y más psíquica, como vamos a describir a continuación.

## **2. La “imagnarización” de la vida social con la llegada de los sistemas proyectivos**

La cultura de masas del siglo XX ha sido definida como la Era de la Imagen, por la profusión de proyecciones de imágenes que comienza muchos siglos antes pero que con la difusión masiva y técnicamente perfecta de las imágenes se hace más evidente en esa centuria.

Uno de los primeros autores que registró el interés por las reproducciones icónicas en la cultura europea fue Hans Belting (2007). Los medios de representación técnica van, desde la Edad Media en adelante, aumentando su capacidad de difusión de las imágenes y multiplican-

do la influencia de estas en la imaginación humana. Walter Benjamin se interesó profundamente por el auge de la reproducción mecánica y la destrucción del carácter único, irrepetible, del aura cultural (Benjamin 1991). David Bolter (2003, 2011) ha estudiado cómo la reproducción icónicamente perfecta marca el desarrollo de nuestra civilización hacia la inmediatez y la transparencia, pero, por ello también, hacia una mayor espesura de la propia manipulación de las imágenes.

La cultura de la imagen crea una sociedad en la que el imaginario, o el universo simbólico de sentido (Berger y Luckman 1991), o la iconosfera, desarrollan e hipertrofian la imaginación social, creando una atmósfera psicológica envolvente de mitos, sueños, formas estéticas. La *imaginariización* (Appadurai 1996) de la sociedad lleva al dominio absoluto de las formas simbólicas, icónicas o fantásticas sobre la vida humana, aunque de una forma muy poco consciente. Existe una creciente utilización de las proyecciones míticas imaginarias para facilitar el ciclo productivo y de consumo, como analiza Castoriadis (2007). La progresiva aceleración de las tecnologías que generan efectos imaginarios, ilusiones de tridimensionalidad, efectos de realidad aumentada, no hace sino incrementar la dimensión imaginaria de la vida humana. Se habla incluso de una *sociedad iconorrágica*, en la que el flujo de imágenes es desbordante y adictivo.

Lev Manovich (2005) analiza cómo la digitalización y la convergencia de todos los tipos de códigos a un único sistema de transmisión tecnológico favorecen la confluencia de todos los lenguajes, las estéticas y los códigos culturales en una gran transcodificación de formas que traspasa todas las fronteras de los anteriores medios. La red de Internet es un gigantesco espacio proyectivo donde el ilusionismo es la clave del acceso a todo tipo de mensajes. Y el ciberespacio es en realidad un mundo de formas, algunas de ellas con peso simbólico y mítico, donde se dan muy diversos tipos de canalización.

### **3. El alejamiento de los mitos y su canalización: infantilización, aberración y resemantización**

Tres son los modos fundamentales en los que la cultura contemporánea canaliza las formas míticas en el imaginario de los medios, sean masivos tradicionales, sean digitales. Una de ellas es la infantilización, según la expresión de Mircea Eliade. Es probablemente la tendencia más típica en la cultura de masas. Edgar Morin habla ya, en su *Espíritu del tiempo*, de la tendencia a eliminar contenidos profundos o complejos de los me-

dios de masas, puesto que la estandarización y homogeneización de los mensajes a grandes públicos así lo requiere. Los autores de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer y Adorno (1947), reflexionaron hondamente sobre la infantilización e idiotización de los contenidos en la industria cultural contemporánea.

Así, un gran mito como es el de Hermes, conductor de almas, adquiere dimensiones infantiloides en *Harry Potter*, o los dioses mitológicos y héroes semidivinos son reemplazados por formas simples como las de los futbolistas, superhéroes de cine o cantantes pop. La pérdida de capas en las formas que pertenecen a la cultura mitológica se advierte en la estetización y superficialización de las figuras de Venus, Apolo, Perséfone u Orfeo, cuyo lugar ocupan hoy top models, estrellas juveniles de la canción popular o deportistas por su belleza, fuerza física o juventud. La infantilización puede desproveer a una forma mítica de su densa carga semántica, como ocurre en el culto a la muerte y a su diosa que desaparece y se convierte en una lejana alusión en la fiesta comercial actual del "Halloween".

La cuestión clave es si es posible rescatar de los mitos infantilizados de la cultura de masas su función enraizada en la consciencia humana, y si a pesar de esa pérdida semántica todavía pueden canalizar la consciencia y el conocimiento de la realidad. Hay autores que sí lo creen, como Umberto Eco, y otros completamente apocalípticos en este sentido, como Neil Postman, que cree que ese proceso de pérdida de capas semánticas supone la muerte de la cultura (1991).

Llamamos aberración semántica a la canalización de formas simbólicas y mitológicas que adquieren un papel completamente opuesto a su función original. Es el caso que estudió Jung, al hablar del uso perverso del simbolismo de la rueda solar en la esvástica nazi. Las aberraciones también son características del pensamiento totalitario de índole política (en los nacionalismos es posible ver una perversa canalización de formas como la del espíritu de la tierra, la lengua del pueblo, el líder de una comunidad, nacidas para funciones mucho más ligadas a la experiencia religiosa del iniciado, que se usan contrariamente a su sentido inicial, al servicio de la conquista del poder político o la dominación de una masa por parte de un líder o de un grupo humano). Las encontramos, igualmente, en las sectas religiosas, con el uso satánico de los símbolos sagrados (cruz, estrella, símbolo cristiano de la paz) o de mitos religiosos de figuras, acciones o modelos que vienen a pervertir su sentido, por ejemplo sirviendo para corromper o violar psicológicamente (encontramos usos aberrantes de las

catábasis o anábasis, de los símbolos de la cruz o ruedas solares, o de rituales y sacramentos donde una peculiar canalización del sentimiento de pertenencia a grupos persigue someter la capacidad de juicio y de decisión individual). Así, las sectas revierten el significado de símbolos y mitos religiosos incluso dando la vuelta por completo al origen y función de una forma mítica. Hay aberraciones más leves, que podemos encontrar en el uso de formas míticas densamente ricas para la venta de productos publicitarios intrascendentes, que van contra su esencia fundamental, o en series de televisión o películas igualmente contradictorias con la esencia de un mito.

Las aberraciones nos permiten comprobar el carácter neutro de la energía mitológica, que puede adquirir una forma contraria completamente a su origen. El uso de la esvástica hindú, no solamente por la Alemania nazi, sino como ornamento de moda en la cultura 'hippie', son ejemplos de la deriva humana que un mito o un símbolo pueden experimentar, y de la que habló en su día Gilbert Durand.

Por último, las resemantizaciones son enriquecimientos de las capas semánticas de un mito en sus formas canalizadas por la cultura de masas. Gracias a la creatividad de un autor, de un pintor, de un artista, es posible que una forma actual tenga más capacidad de evocación mitológica que una arcaica. Pensemos en las evoluciones que la literatura moderna realiza sobre los mitos. Algunas de las formas más perfectas que ha alcanzado un mito las debe al dibujo o a la pantalla cinematográfica (véase el cine de autores como Kurosawa, Angelopoulos o Herzog). Los mitos en los medios actuales además permiten, como hemos dicho, el sincretismo y transcodificación de fondo y de forma, lo que hace que pueda darse un perfeccionamiento en una forma mitológica moderna. En algunos casos de la publicidad es posible comprobar que la creatividad puede sintonizar con fuentes mitológicas profundas y dotarlas de una nueva materialidad dinamizadora. Un ejemplo de bella resemantización del mito de la tierra prometida y del árbol del mundo lo hallamos en las imágenes tridimensionales de *Avatar*, la película de James Cameron (2008).

La discusión en este campo radica fundamentalmente en si no se trata de excepciones a la mediocridad reinante en el poder simbólico de la cultura contemporánea y, sobre todo, si efectivamente estas reconexiones con formas míticas profundas no son simplemente recuperaciones de elementos que deberían estar presentes en otras esferas de la vida moderna, y que surgen en los medios como vía alternativa a su escasa encarnación en valores de la alta cultura, el pensamiento o la espiritualidad contempo-

ráneas. En cualquier caso, y como Jaspers hacía notar, uno solo de esos ejemplos puede compensar por su riqueza semántica el vacío existente en innúmeras formas de pseudomitologías contemporáneas.

#### **4. Paradojas de la materialización y la desmaterialización en los casos humanos**

Uno de los factores que Edgar Morin señaló en su día es la necesaria conexión entre vida material y vida imaginaria en el circuito de la cultura de masas. De acuerdo con su tesis, las formas del imaginario humano provienen o están siempre enraizadas en las materias o actos pragmáticos, de manera que remiten a ellos o se explican por ellos y, a su vez, los envuelven en su propia capacidad impregnante y resemantizadora.

Pensemos en la relación siempre intensa entre los mitos y la naturaleza, los ciclos agrarios, la artesanía y los oficios, las formas orgánicas e inorgánicas en un territorio, que siempre podían representar y revelar un aspecto del mito, como estudió Mircea Eliade. Los mitos necesariamente remiten a una realidad presencial. Karl Kérenyi llegó a similares conclusiones en sus pormenorizados análisis de las grandes formas mitológicas griegas.

Esta dinámica se da en la cultura moderna. No se ha señalado nunca que la retroalimentación entre objetos, materia y vida práctica, y los mitos y canalizaciones míticas en los imaginarios de los medios actuales de masas, cumplen similares funciones de vitalización y semantización a la manipulación, consumo y desarrollo físico de la acción sobre la materia, sea natural, sea del entorno en el que la humanidad se desarrolla. Así, seguimos generando mitologías para envolver el trasiego material de nuestra existencia, y viceversa, los mitos siguen alimentándose, gracias a los procesos que hemos mencionado, de esas canalizaciones relacionadas con la materia.

Una de las grandes dimensiones donde es visible este dinamismo es en la materialización y desmaterialización de los complejos imaginarios y humanos en los que se encarnan figuras determinadas. En las personalidades de referencia de la cultura de masas hallamos algunos de los procesos de la dinámica que estamos indicando, pues concentran una parte importante de las canalizaciones de mitos. Los “divos” de la cultura de masas, según Morin, son las personas que, una vez convertidas en mitos o relacionadas con mitos, pasan a tener una dimensión en la vida social imaginaria. Una parte de su existencia ocurre en el imaginario, en forma

de héroes de cine, de supermodelos ideales, de reinas de un arte o de grandes creadores, actores o grandes magos de la sabiduría.

Estas personas viven una doble existencia. En la dimensión material son seres de carne y hueso como todos los demás. En la dimensión imaginaria, experimentan una vida de dioses, ligada a grandes efusiones simbólicas, a poderes espectaculares, a experiencias únicas. Una de las paradojas de estos individuos estriba en que ambas existencias a menudo chocan entre sí cuando, por ejemplo, una actriz de gran fama vive una vida personal sentimental desgraciada. Los problemas psicológicos asociados a la doble vida de los “divos” del imaginario llevan a grandes tragedias a estas figuras, como todos conocemos. La proyección al imaginario es un proceso incompatible con la propia vida material, como veremos ahora.

La desmaterialización de una figura como estas plantea interesantes fenómenos. Así, un actor de gran éxito que muere en plena juventud es re proyectado al imaginario, esta vez ya sin correlato material, y ello potencia su forma en dicho imaginario, como ha ocurrido con figuras como James Dean, Marilyn Monroe, Kurt Cobain o Michael Jackson incluso.

La muerte es una de las sanciones más poderosas para una figura imaginaria, puesto que plantea polarmente su carnalidad humana, una vez que esta finaliza precisamente y queda perfectamente determinada. Paradójicamente, cuanto más humana es una figura del imaginario, más energía morfogenética tiene en el imaginario, como vemos, por efecto de la retroalimentación existente entre ambos sectores.

Ello explica que personas que han sido lanzadas como estrellas del imaginario necesiten alimentar sus presencias con hechos de la vida cotidiana que son transmitidos por los medios, o por las redes sociales. Y, a su vez, todo aquello que es profundamente material, humano y cotidiano, tiene mayor fuerza para conseguir alcanzar proyección imaginaria en la vida social. El problema radica en que lo material y pragmático, proyectado al mundo imaginario, adquiere unas dimensiones deformes, que lo hacen irreal. Una gran paradoja de la proyección al imaginario es que fija un personaje invariable al que es preciso mantener en el tiempo, en el espacio y en sus circunstancias siempre iguales.

Hay muchos elementos conflictivos en la inserción de las figuras humanas reales en el imaginario colectivo. Los mitos del imaginario no son como los mitos antiguos, su dimensión material está deformada, adaptada a proyecciones mediáticas que pueden infantilizar o generar sentidos

aberrantes. En esos procesos, el “yo” del individuo es objeto de amplificaciones y derivas complejas que afectan a la psicología individual.

Desarrollaremos este aspecto en otro lugar con profusión. Baste señalar que el ciclo imaginario/material de la cultura hoy se ramifica en múltiples modos nuevos por el hiperdesarrollo de la imaginación contemporánea y la convergencia digital en la cultura de las tecnologías materiales de la comunicación.

## Referencias

- Aladro, Eva (2013). “Sobre el concepto de proyección en el mundo comunicativo”, *Historia y comunicación social* 18: 317-329. Web. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.43969](http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43969).
- Appadurai, Arjuna (1996). *Modernity at Large*. Minnesota: U. of Minnesota Press.
- Beltig, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz.
- Benjamin, Walter (1991). “El arte en la época de su reproductibilidad mecánica”, *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Berger, Thomas, y Luckmann, Peter (1991). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bolter, David Jay (1999). *Remediation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Coomaraswamy, Anandas (1980). *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid: Taurus.
- Durand, Gilbert (2007). *La imaginación simbólica*. Barcelona: Amorrortu.
- Eliade, Mircea (2010). *La isla de Eutanasius*. Madrid: Trotta.
- Freud, Sigmund (1972, 1920). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2007). *Obras completas*. Madrid: Amorrortu.
- Habermas, Jurgend (1981, 1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor W. (1947). “La industria cultural”, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jenkins, Henry (2005). *Convergence culture*. Barcelona: Paidós.
- Jung, Carl Gustav (1998). *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2001). *Contribuciones a los simbolismos del sí mismo*. Barcelona: Paidós.

- (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.
- (2008). *La Vida simbólica, vol 1*. Madrid: Trotta.
- (2009a). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- (2009b). *La Vida simbólica, vol. 2*. Madrid: Trotta.
- Kérenyi, Karl (2001). *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela.
- Lévy-Bruhl, Lucien (1985). *El Alma primitiva*. Barcelona: Península.
- Malraux, André (1926). *La Tentation de l'Occident*. Paris: Grasset.
- (1990). *Les Voix du Silence, Œuvres Complètes*. Paris: La Pleiade.
- Manovich, Lev (2006). *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Morin, Edgar (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit.
- (1962). *L'Esprit du temps*. Paris: Grasset.
- Postman, Neil (1991). *Divertirse hasta morir. El discurso político en la era del show business*. Barcelona: Tempesta.
- Sartre, Jean Paul (1936). *L'Imagination*. Paris: Gallimard.
- (1942). *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Teilhard de Chardin, Pierre (1988). *El puesto del hombre en el cosmos*. Barcelona: Planeta.

## Una Medea hipermoderna: La madrastra Ravenna de *Snow White & the Huntsman* (2012)

M<sup>a</sup> LUISA GUERRERO ALONSO

Universidad Complutense de Madrid

mlguerre@filol.ucm.es

El maridaje entre los cuentos de hadas y el séptimo arte se remonta a los inicios de esta última manifestación creativa. Figuras tan señeras del cine mudo como son Georges Méliès o la pionera alemana del cine animado, Lotte Reiniger, pusieron los recursos de su cine al servicio de la transmisión en imágenes de estas historias atemporales. La primera versión cinematográfica de la *Blancanieves* de los hermanos Grimm, tal y como se publicó en 1854, fue filmada en 1916 por el norteamericano James Searle Dawley, director de *Frankenstein* (1910), considerada como la primera película de terror de la historia del cine.

En las últimas décadas, es significativo el incremento de superproducciones cinematográficas que versionan cuentos de hadas; en ellas la presencia de la princesa inmortalizada por los Grimm es constante, hasta el punto de que, por ejemplo, entre 1990 y 2012 se rodaron sobre este relato siete producciones de distinta procedencia nacional. Dentro de este corpus audiovisual hemos elegido la película dirigida por Rupert Sanders *Snow White & the Huntsman* (2012) para relacionarla con el relato de 1854 y, a partir de un ejercicio de diálogo intermedial, reflexionar sobre la cuestión central de este volumen: cómo sobreviven los ancestrales mitos en las complejas relaciones socio-económicas y culturales que se entretienen en el mundo contemporáneo.

El primer punto que es preciso elucidar en nuestra aventura investigadora es concretar el sustrato mítico que subyace en *Blancanieves* y que se sustancia en gran medida sobre la figura de la maga Medea, la cual da vida, con su energía ficcional, al personaje de la madrastra de la desdichada prince-

sa. La filiación que establecemos entre la hechicera y el personaje de Ravenna, tal es el nombre de la madrastra en la cinta de 2012, sirve de punto de partida para el objetivo de estas páginas: estudiar la actualización de la sustancia mítica de Medea en el personaje de Ravenna y revelar cómo dicha puesta al día demuestra el peso de la lógica de consumo y de la hipertecnología, dos pilares fundamentales del mundo contemporáneo, en la pervivencia de los mitos en los productos culturales de nuestra época.

Nuestra hipótesis es que este mito, tal y como fue ya renovado en el siglo V a.C. por Eurípides en la tragedia del mismo nombre, y luego por los hermanos Grimm en su relato de 1857, se convierte, a partir de unas estrategias estéticas propias del cine hipermoderno<sup>1</sup>, en una figura perfectamente integrada en la galería de los personajes típicos de esta clase de cine. Después de demostrar esta premisa, será preciso concluir si el mito de Medea, sustrato imaginario de la figura de la madrastra, conoce en su actualización hipermoderna un proceso de resemantización de su sustancia originaria, esto es, de enriquecimiento y revitalización de la misma o, por el contrario, se ve sometido a un proceso de empobrecimiento y decadencia.

*Snow White & the Huntsman*, como típico blockbuster hipermoderno que es, se construye a partir de un argumento archiconocido y se concibe como un terreno adecuado donde aplicar un derroche tecnológico que impactará con fuerza sobre el espectador. A ello se añade su objetivo altamente comercial: el film fue diseñado por su productora, *Universal Pictures*, como una máquina de hacer dinero a partir de estrategias comerciales que se iniciaron desde el momento de su concepción: se buscaron para el reparto grandes estrellas femeninas del momento, la oscarizada Charlize Theron, el ídolo adolescente Kristen Stewart, lanzada al estrellato con la saga de *Crepúsculo* y Chris Hemsworth, figura entonces emergente del cine de acción que, en 2011, saltó a la fama interpretando el papel del superhéroe Thor en la cinta del mismo nombre. Todo este esfuerzo para crear un reparto que cubriera distintos espectros de potenciales espec-

---

1 Hacemos nuestra la definición de cine hipermoderno que Gilles Lipovetsky y Jean Sarroy ofrecen en *L'écran global. Du cinéma au smartphone* (2007). Definen con él la cuarta fase de la historia del cine, cuyos inicios se sitúan en la década de los 90 del siglo pasado. Sus caracteres señeros son el ultracapitalismo que rige la concepción de estas producciones, con la busca de un alto rendimiento económico, la hipertecnología que en ellas se aplica y su efecto estético de impacto inmediato, fundamentalmente sensorial, sobre un tipo de espectador que se complace en este cine "excesivo".

La visión de estos autores nos servirá como guía metodológica fundamental en nuestro recorrido investigador, ya que consideramos la cinta analizada un perfecto ejemplo de este tipo de cine.

tadores se acompañó de una gran campaña publicitaria en todo tipo de soportes, aderezada incluso con la noticia sensacionalista del romance entre Kristen Stewart y el director de la cinta. De igual modo, la campaña de promoción posterior al rodaje fue maratoniana y en ella los diferentes actores se iban alternando para satisfacer los requerimientos de los más variados medios de comunicación de todo el mundo.

Por todas estas circunstancias “externas” a su funcionamiento estético, *Snow White & the Huntsman*, un taquillazo hipermoderno en toda regla, se erige en ejemplo perfecto del tipo de cine “Nuevo Hollywood”, cuya acta de nacimiento fue *Jurassic Park* y que Lipovetsky y Sarroy, en el ensayo antes mencionado, ven como uno de los modelos capitales de la nueva economía dominada no ya por la producción sino por las técnicas de promoción del producto y su consumo.

Después de caracterizar la cinta objeto de estas páginas como prototipo del cine hipermoderno, de cine “Nuevo Hollywood”, daremos un paso más en nuestras reflexiones, al estudiar cómo los rasgos de estos productos culturales inciden en el tratamiento que la película realiza del mito de la maga Medea. Para ello y como quedó apuntado más arriba, nos proponemos relacionar tres actualizaciones de la sustancia mítica originaria, que funcionan a manera de vértices por los que circula esa sustancia cultural: el vértice de la Medea euripidiana, el vértice de la Medea germánica, la madrastra del relato de los Grimm, y el vértice hipermoderno ocupado por la madrastra cinematográfica, Ravenna. El estudio de la relación intermedial entre los tres vértices permitirá responder al interrogante del que surge esta investigación.

Centrémonos en primer lugar en el flujo creativo que comunica la figura de Eurípides y la actualización que de la misma hace el relato germánico y la cinta de Rupert Sanders. Comparten estas tres figuras los siguientes rasgos esenciales: su condición de extranjeras, sus prácticas nigrománticas y su delito infanticida. Sin embargo, ni el personaje del folklore ni el audiovisual actualizan dos mitemas fundacionales de la primera Medea: la pasión amorosa desmedida que la maga siente por Jasón, y el filicidio que comete como venganza a la infidelidad de su esposo con la joven princesa Glauce. En cambio, ni la madrastra ni Ravenna aman apasionadamente al rey padre de Blancanieves sino que proyectarán narcisísticamente esa pasión amorosa; tampoco matarán a ningún descendiente suyo, como sí hizo la mujer de Jasón por partida doble.

Sin embargo, recientes investigaciones de folkloristas<sup>2</sup> han descubierto que, en la primera versión escrita por los Grimm en 1812, la madrastra asesinaba a una hija biológica. Además, en dicho texto, se actualizaba el filicidio por circunstancias ajenas a los celos maritales: la madrastra, consumida por la envidia, ya que la belleza de su hija, Blancanieves, superaba a la suya, ordena a un cazador darle muerte y traerle el corazón de la muchacha como prueba del asesinato. Ahora bien, las normas del decoro artístico en la época no podían admitir tal episodio en la ficción, lo que explica que los autores germanos decidieran, en una versión posterior, eliminar el filicidio del argumento convirtiendo a la madre en madrastra. De este modo surgió el texto de 1854 que es el que ha llegado hasta nuestros días y el que recoge a su vez la versión cinematográfica de 2012.

Tras los argumentos precedentes, que han pretendido demostrar el sustrato mítico subyacente en la figura de la madrastra, centremos nuestra reflexión en torno al personaje de Ravenna, la actualización de Medea-madrastra, tal y como la presenta la cinta objeto de estas páginas. A pesar del título dado a la cinta, que polariza su argumento en torno a la doncella y el cazador, silenciando así la figura de la madrastra, ya el primer visionado subraya el papel central de Ravenna en el relato, aspecto que el cartel promocional dejaba entrever<sup>3</sup>. Y esta promoción de la madrastra respecto de los otros dos actantes principales de la cinta se explica porque Ravenna es un personaje prototípico del cine hipermoderno hollywoodiense, tanto en la lógica productora como en la lógica del espectador-tipo de este género de películas; la madrastra de *Snow White & the Huntsman* constituye la figura propicia para encarnar y exhibir estrategias propias de la hipermodernidad cinematográfica que obedecen a lo que Gilles Lipovetsky y Jean Sarroy denominan la estética del “exceso-saturación” tan definitoria de este cine:

Souvent destinées à un public plus adolescent qu’adulte, les méga-productions hollywoodiennes s’appuient sur les codes des genres

---

2 La diferencia entre estas dos versiones del relato, centrada en el paso de madre a madrastra de la antagonista, fue la aportación más difundida en el I Congreso internacional sobre cuentos de hadas, celebrado en 2002 en Potsdam. El reputado folklorista Heinrich Dickerhoff expuso el estudio comparado de las dos versiones que alejan decisivamente al relato de los Grimm de su mito fundacional y del texto euripidiano que, en cambio, lo respeta.

3 En efecto, la imagen promocional más difundida sitúa en el centro de la imagen, lugar clave en toda representación iconográfica, a la figura de Ravenna, flanqueada por los otros dos protagonistas en tamaño menor: el relato gráfico diseñado por el marketing visual privilegia a la madrastra y con ello la sustancia mítica de Medea, con toda la rentabilidad interpretativa que de ello deriva, como veremos más adelante.

classiques (horreur, guerre, catastrophe, science-fiction) qu'elles renouvellent par stimulations sensorielles grâce à des effets spéciaux, un rythme d'enfer, des explosions sonores, un déchaînement de violence hi-fi. On n'est plus dans l'esthétique moderne de la rupture mais dans l'esthétique hypermoderne de la saturation ayant pour but le vertige, la sidération du spectateur. Emporté par l'escalade d'images, la vitesse des séquences, l'outrance des sons, le néocinéma apparaît comme un cinéma hypertélique (Lipovetsky-Sarroy 2007: 78).

En efecto, gracias a la aplicación de las nuevas tecnologías, sobre todo la digital, la antagonista de Blancanieves en esta cinta desarrolla unos caracteres morfológicos y actanciales que dan cuerpo a un componente estético señero de la megaproducción hipermoderna, la "imagen exceso", que en la mayoría de escenas encuentra su alimento en la posesión de poderes mágicos, un componente nuclear, no se olvide, de la sustancia mítica medeica. La mayoría de las escenas en las que aparece Ravenna explotan desmesuradamente la capacidad nigromántica de la hechicera gracias a la utilización de la hipertécnica más sofisticada: de este modo, el recurso los efectos especiales y, sobre todo, a la técnica digital, envuelven y arrebatan al espectador a la vez que, y esto es lo que esencialmente nos interesa en esta investigación, contribuyen a vivificar el mitema de la nigromancia de Medea que nuestra madrastra hipermoderna transforma en omnipotencia; omnipotencia que, tanto en el relato de los hermanos Grimm como en nuestra película, tiene una aplicación privilegiada en la capacidad de transformación de sí misma en otras morfologías.

A lo largo del relato fílmico, este poder autotransformador va a concretarse en tres morfologías: la vampírica, la gemelar y la del ave Fénix. Como ocurría en el texto literario, la motivación fundamental del actante Madrastra-Ravenna es conservarse eternamente joven, para lo cual ha de absorber la sangre de su hijastra, oponente en el proyecto de lograr la eterna juventud. En la cinta de Rupert Sanders, hasta el momento en que Blancanieves logra escapar de la celda donde la mantiene encerrada Ravenna, la hechicera va logrando su objetivo absorbiendo el ánima de las jóvenes que manda capturar para así robarles la juventud, tal y como aparece en las escenas donde de nuevo la alta tecnología pone en evidencia estas transformaciones. Una progresivamente decrepita Ravenna rejuvenece a ojos vista cuando absorbe el aliento de sus víctimas<sup>4</sup>.

En su fase de envejecimiento el personaje adopta una morfología que el espectador relaciona inevitablemente con el aspecto que el Drácula anciano

---

4 [http://www.youtube.com/watch?v=2-UMNSVX7\\_I](http://www.youtube.com/watch?v=2-UMNSVX7_I) 0:23-0:33.

no presenta en la versión que Francis Ford Coppola realizó en 1992 del relato de Bram Stoker y que, a nuestro juicio, la cinta de Sanders incluye a modo de guiño interfílmico para los espectadores más cinéfilos. De este modo, se crea un curioso efecto de “cine en el cine”, esto es, de intertexto fílmico, que, sin ser novedoso, adquiere una especial funcionalidad lúdica en el cine hipermoderno, en el que, no lo olvidemos, se inserta plenamente esta proposición audiovisual:

[...] immersion jubilatoire dans l'univers des signes contemporains, jeu avec le cinéma et les médias érigés en référentiel hégémonique, en culture irrigant l'imaginaire des nouveaux cinéastes [...] S'il s'agit d'*entertainment* pour le nouveau spectateur qui goûte le plaisir de la reconnaissance des clins d'œil, il s'agit pour les réalisateurs de se faire plaisir par la pratique des citations, par les associations humoristiques et décalées du second degré. Le cinéma fait son cinéma, joue avec le cinéma, pour une deuxième gloire du cinéma (Lipovetsky-Sarrooy 2007: 147).

Respecto a la que hemos denominado transformación gemelar de Ravena, la película la sitúa en una de las escenas claves del relato tradicional, la ingestión de la manzana envenenada por parte de Blancanieves; dicha escena representa quizás el momento narrativo más sugerente para demostrar la alianza de los poderes mágicos heredados de la ancestral Medea con el uso hiperbólico de la tecnología. En este momento Ravena, para engañar a la doncella, se metamorfosea en el doble perfecto, en el gemelo de su enamorado oficial, el noble William, quien forma parte del ejército que Blancanieves ha reclutado con el fin de destronar a la madrastra y recuperar la corona que esta arrebató a su padre. El joven será quien en el bosque le ofrezca a la doncella la fruta fatídica, con el resultado ya conocido. La joven la acepta porque Ravena se la ofrece bajo el físico de su amado; por su parte, la malvada reina, después de que Blancanieves muerda la manzana, transitará, antes de recuperar su físico habitual, hacia otra morfología, la del malvado Voldemort, el tenebroso mago enemigo de Harry Potter: nuevo guiño interfílmico el que nos ofrece Rupert Sanders con el fin de crear en el espectador cinéfilo el distanciamiento lúdico<sup>5</sup>.

Respecto a la última transformación que se aplica sobre sí misma la madrastra de la Blancanieves fílmica, la de ave fénix, le servirá para proclamar su inmortalidad mientras está ardiendo en una hoguera, en el combate final de la película.

---

5 <http://www.youtube.com/watch?v=hxHYkujOVPE> 0:04–3:27.

Si las metamorfosis anteriores aplican el mitema de la posesión de poderes mágicos a la transformación personal para lograr la destrucción de la doncella y sus aliados, también el film de 2012 presenta una aplicación de la magia que ya contenía el mito griego: el poder rejuvenecedor que, en el caso del relato mítico primigenio<sup>6</sup>, Medea lo ensaya sobre otros: unas veces con fines benéficos, como cuando rejuvenece a su suegro Esón, y otras con fines agresivos; es el caso del conjuro que le hace al rey Pelias, enemigo de Jasón después de haberle desposeído de la corona ilegítimamente. En su caso, Ravenna lo utilizará con dos intenciones, una ambigüamente altruista, prometiéndole al cazador que devolverá a la vida a su esposa si mata a Blancanieves, repitiendo así en cierto modo la promesa de Medea a las hijas del rey Pelias para lograr revivirlo, y otra narcisista, al mostrarnos la cinta cómo Ravenna suele sumergirse en un baño lácteo para mantenerse eternamente joven. La escena que muestra este hábito es filmada siguiendo los cánones de la estética publicitaria más manida, con el busto y la cabeza de Charlize Theron emergiendo al ralentí del baño lácteo en el que se ha sumergido previamente para convertirse progresivamente en una estatua de mármol blanco<sup>7</sup>.

Ante este momento, el espectador tiene la impresión de que se ha filtrado en la pantalla un videoclip publicitario, mundo al que, por otro lado, no son ajenos ni la actriz sudafricana, icono de la campaña publicitaria del perfume “J’adore” de Dior, ni Rupert Sanders, prestigioso realizador de anuncios antes de filmar este su primer trabajo para la gran pantalla<sup>8</sup>. Como es habitual en las producciones “Nuevo Hollywood”, también *Snow White & The Huntsman* conecta con otros discursos estético-comerciales integrados en el imaginario colectivo contemporáneo y acoge de este modo a su manera el fenómeno de la hibridación de discursos, tan propia del cine hipermoderno:

Nos encontramos en una situación realmente compleja: los discursos audiovisuales no solamente nos saturan (o son hegemónicos de pleno en nuestros entornos del “primer mundo”) sino que son en sí

---

6 El lector ha de tener en cuenta que la Medea de Eurípides no recoge todos los episodios presentes en el relato mítico que denominamos primigenio, como es el caso de los dos hechizos sobre Esón y Pelias. La tragedia comienza con Medea ya esposa y madre y con el conflicto conyugal planteado tras la decisión del héroe de repudiar a la hechicera y casarse con Glauce.

7 [https://www.youtube.com/watch?v=1Sg-UM\\_B5sU](https://www.youtube.com/watch?v=1Sg-UM_B5sU) 0:23-0:25.

8 De hecho, fue la impactante campaña publicitaria que Sanders dirigió para Halo 3 lo que llevó a los directivos de la Universal Pictures a ponerle al frente del proyecto de *Snow White & the Huntsman*.

mismos, intrínsecamente, discursos saturados, en los que los límites se han desintegrado de la misma forma que cualquier atisbo de normatividad o gramática (si alguna vez la hubo, que, por supuesto, no fue así). Quiere esto decir que están permanentemente al alcance de nuestras miradas (multiplicación de pantallas) y que sus contenidos y formas han mutado hasta el extremo de la absoluta hibridación de formatos y estilos: los límites entre realidad y ficción se quebraron hace muchos años, pero ahora se quiebran los que parecían etiquetar los diferentes medios, al tiempo que su estética y estructura se redescubre (o reinventa) (Gómez Tarín 2011: 1).

Como hasta ahora ha quedado expuesto, se puede comprobar que esta megaproducción explota al máximo la potencialidad del mito de la maga Medea haciendo cohabitar sin grandes reparos distintos géneros cinematográficos que se corresponden con la variedad de líneas narrativas que ya encerraba el mito fundador; en efecto, en este se conjugan una historia sentimental —la del amor trágico entre la hechicera y Jasón—, la novela de aventuras, concentrada en la conquista del Vello de oro, y el relato fantástico de terror propiciado por los distintos encantamientos de la maga, e, incluso, el relato de terror puro, centrado en el asesinato de sus dos hijos.

Por su parte y de modo análogo, nuestra cinta resulta ser un film de aventuras, capitaneado por una Blancanieves reconvertida en heroína, al que se unen planteamientos de comedia sentimental a varias bandas —la relación de la doncella y el noble William, la atracción que siente por ella el cazador— para acabar cumpliendo con los cánones del género de terror fantástico, propiciado por la presencia y actuación de Ravenna y su entorno.

Detengámonos en esta última caracterización genérica que afecta a la figura de la madrastra, punto central de nuestras reflexiones. *Snow White & the Huntsman* es un relato de terror gracias sobre todo a la combinación hiperbólica de dos caracteres medeicos esenciales: el poder nigromántico y el deseo de venganza concretado en infanticidio, adyuvante y móvil, respectivamente, de la dinámica actancial de Ravenna: la puesta en práctica de los mismos provoca que esta figura adquiera, según avanza el relato fílmico, los caracteres del monstruo típico de esta clase de cintas de terror, violento y proteico en extremo, al que asalta en su guarida el grupo heroico encabezado por Blancanieves y el cazador Eric.

No hay que olvidar que el carácter monstruoso se encuentra ya presente en la versión de Eurípides en cuanto que en ella Medea se erige como monstruo moral porque su venganza contra el infiel Jasón pasa por el

sacrificio extremo de unos inocentes, sus propios hijos, práctica incomprensible en las sociedades patriarcales como la griega que negaban a la mujer el derecho sobre la vida de la prole que, en cambio, los varones sí podían tener:

Dans les sociétés patriarcales (judäique, gréco-romaine et islamique, mais aussi dans de larges contrées de l'Asie), le droit de vie et de mort sur l'enfant bascule revenant au seul père. L'infanticide maternel tombe dans le secret et l'interdit, dans cet entre-soi caché et honteux des femmes (hamar: terme arabe qui signifie "honte" et qui a partie liée avec le lieu clos du harem, comme avec le gynécée des Grecs), où agissent des matrones, parfois taxées de sorcellerie (Onfray 2013: 106).

En este sentido, el crimen de Medea es reprobable porque contraría ancestrales estereotipos sociales que establecen como antinatural el infanticidio cometido por la mujer, portadora de la vida: se trata, por tanto, de una práctica antinatural e irregular, aspectos estos esenciales a la hora de definir la monstruosidad en todas sus vertientes. Pero es que, antes de ejercer el infanticidio, Medea representa en sí misma la inversión del ideal existencial para la sociedad patriarcal helena: ser humano, griego y masculino.

De entre todos los personajes de la tragedia griega que conocemos, ninguno engloba simultáneamente las tres características definitorias de lo execrable —lo femenino, animal y bárbaro— como lo hace la infanticida Medea. Con el agravante de que [...] es ella la que sale victoriosa, [...] el caos que ella encarna termina por romper el orden natural del parentesco y el ideal patriarcal de lo griego y masculino que representa Jasón (Sala 2002: 292).

Junto con esta monstruosidad moral, el texto de Eurípides desarrolla también una monstruosidad simbólica referida a Medea, al compararla Jasón, tras asesinar a sus hijos, con la figura de Escila, monstruo femenino marino de cuyo centro surgen seis cabezas de perro de triple dentadura, capaz de matar todo lo que se presenta a su alcance.

Respecto a estos datos relativos a la monstruosidad que el relato mítico contiene, recordemos que los hermanos Grimm llevaron a cabo en su versión definitiva de *Blancanieves* una ocultación del filicidio directo presente en la primera versión de la historia para introducir un infanticidio cuya víctima es la hijastra; de este modo, quitaron intensidad a la monstruosidad moral que el relato fundador contenía. Paradójicamente, junto a este debilitamiento de la monstruosidad moral heredada del mito medeico, el cuento germánico desarrolla la monstruosidad física que surge al aplicar

el personaje femenino sobre sí mismo los poderes nigrománticos. Gracias a ellos, la hermosa madrastra puede convertirse en una horrible bruja que, revestida de buhonera, regala la manzana mortal a la doncella. A diferencia de Medea, que ejerce el poder de transformación monstruosa sobre otros pero no sobre sí misma, la madrastra se lo autoaplica para potenciar con dicha práctica su poder de aniquilamiento de Blancanieves. Queda de este modo dotada de una doble monstruosidad, moral y física, que el relato fílmico de Sanders explotará ampliamente mediante el uso de los efectos especiales y las técnicas digitales, consustanciales a este tipo de producciones cinematográficas.

En efecto, como ya quedó constatado, a lo largo de la película las transformaciones monstruosas de Ravenna se suceden acercándola a la morfología de los antagonistas típicos de cómics y videojuegos, discursos estéticos ambos que, progresivamente, se van presentando ante el espectador a la vez que se entrecruzan con el discurso cinematográfico. En dichas alteraciones Ravenna asume la morfología de un monstruo polimorfo: de carácter mixto, dando lugar a una especie de harpía en la que se combinan un cuerpo femenino con atributos de ave rapaz, sugeridos por las uñas metálicas con las que reviste sus dedos y que utiliza como arma para traspasar el corazón de un súbdito rebelde o para pinchar los corazoncillos de ave que come golosamente a la espera de obtener el órgano vital de su enemiga<sup>9</sup>.

En otros episodios se transforma en un ser de fuerza hercúlea, una especie de Amazona robótica maestra en artes marciales, que se impone al adversario por su inmunidad a los golpes y a las cuchilladas que le traspasan el cuerpo sin que por ello vierta una sola gota de sangre. Por último, otras veces Ravenna reviste la ya aludida morfología vampírica adoptada desde el cartel de la película, en el que el personaje viste una capa de solapas levantadas a la manera del Drácula cinematográfico canónico, el interpretado por Bela Lugosi en 1931.

La madrastra de *Snow White & the Huntsman* reactualiza pues la morfología vampírica en su representación, la dinámica vampírica con su obsesión por ser eternamente joven a costa de la energía ajena y la muerte propia de los vampiros, ya que el monstruo solamente será abatido cuando Blancanieves le traspase el corazón con su daga en el duelo final.

El recorrido evocado por el proteísmo monstruoso de Ravenna, que densifica el de la madrastra clásica y completa el primigenio de Medea, de

---

9 <https://www.youtube.com/watch?v=lE1wV-FVZZY> 1:05-1:07.

tipo fundamentalmente moral, revela que el equipo creativo de esta versión ha generado un verdadero personaje “de acción” acorde con los patrones de esta clase de género cinematográfico y perfectamente adaptado a los hábitos y expectativas del receptor habitual de estos productos audiovisuales. Por ello, la maga Ravenna pasa a engrosar la galería de “malvados” del panorama audiovisual contemporáneo que, sin dejar de ofrecer superhéroes y “super-antagonistas” sobre todo masculinos, cada vez va dejando más espacio a las presencias femeninas de este tipo<sup>10</sup>:

L'écran hypermoderne combine l'atypique et le stéréotype, la révolution des genres et leur permanence sociale-historique; tout se voit, tout se mêle et s'oppose dans la foulée de l'individualisation extrême de la puissance démultipliée des modèles [...]. Tyrannie de la beauté et émancipation des femmes progressent de concert. Spirale des personnalités singulières, exacerbation des modèles (muscles, minceur, jeunesse, sexe) : dans tous les cas, l'hypertrophie des contraires vient composer tout à la fois l'image multiplexe et l'image-excès du nouveau cinéma (Lipovetsky-Serroy 2007: 127).

En nuestra cinta, el conflicto final tiene un marcado acento femenino, no solo por su antagonista, Ravenna, sino por la protagonista, Blancanieves, quien, a lo largo del relato experimenta un proceso de conversión heroica que la aleja de su rol tradicionalmente pasivo. La muchacha, en la cinta de Rupert Sanders, adquiere galones y estética de una heroína a lo Juana de Arco, tal y como demuestra el asalto final a la fortaleza de su madrastra. Como otros héroes y antagonistas de cómic y producciones audiovisuales, Ravenna justifica su comportamiento, en este caso, su uso continuo de la violencia, a partir de un relato en el que remite a unos orígenes, periodo vital prototípico en la existencia del héroe de comic; de este modo, lejos de ser Ravenna para el espectador una máquina ciega de matar, su agresividad se explica por un pasado que ella misma expone la noche de bodas en la que da muerte al padre de Blancanieves en el mismo lecho nupcial diciéndole:

Una vez un rey como vos fue causa de mi ruina, replacé a su reina que envejeció. Los hombres utilizan a las mujeres, nos arruinan y cuando han acabado con nosotros nos arrojan a los perros. Si una mujer se mantiene joven y hermosa para siempre el mundo es suyo. Primero te arrebataré la vida y luego el trono.

---

10 Cuando redactábamos estas líneas, hacía unos meses que se había estrenado la película *Maléfica* dirigida por Robert Stromberg e interpretada por Angelina Jolie. La cinta presenta una revisión “gótica” del relato de *La Bella durmiente* y sigue los parámetros del cine hipermoderno que estamos aplicando a la obra de Rupert Sanders.

La venganza contra un hombre se encuentra en el origen de sus acciones asesinas, del mismo modo que Medea decide matar a sus hijos para vengarse del infiel Jasón. Esta justificación por despecho que dota de sustancia psicológica la dinámica destructora de ambos personajes está en cambio ausente de la madrastra del cuento de los hermanos Grimm, pues en él se ha excluido cualquier alusión a la relación entre el rey padre y su segunda esposa. Los motivos de la crueldad de esta última son solo su narcisismo.

En consecuencia, el relato fílmico y el euripidiano coinciden en dibujar unas hechiceras transgresoras, activas y solitarias en su proyecto de venganza: lejos de someterse al modelo esperado de aceptación de las decisiones del esposo, sea este Jasón o el rey, ambas se rebelan y deciden por sí mismas. En el soliloquio de la noche de bodas, Ravenna reivindica la utilización del cuerpo como arma de poder y como instrumento de ruptura de la relación de subordinación establecida entre sexos, tal y como la maga la describe. Es curioso que estas palabras encuentren eco en el discurso pronunciado ante el Corifeo por la Medea griega. De él entresacamos las siguientes frases que se alzan contra el sistema familiar impuesto a la mujer por la autoridad helénica:

De todas las criaturas que tienen mente y alma  
No hay especie más mísera que las mujeres.  
Primero han de acopiar dinero con que compren  
Un marido que en amo se torne de sus cuerpos,  
Lo cual es ya la cosa más dolorosa que hay.  
Y en ello es capital el hecho de que sea  
Buena o mala la compra, porque honroso el divorcio  
No es para las mujeres ni rehuir al cónyuge.  
Llega una, pues, a las nueve leyes y usos y debe  
Trocarse en adivina, pues nada de soltera aprendió  
sobre cómo con su esposo portarse.  
Si, tras, tantos esfuerzos, se aviene el hombre y no  
Protesta contra el yugo, vida envidiable es esta;  
Pero, si tal ocurre, morir se vale más.  
El varón, si se aburre de estar con la familia,  
en la calle al hastío de su humor pone fin;  
Nosotras nadie más a quien mirar tenemos.  
Y dicen que vivimos en casa una existencia  
Segura mientras ellos con la lanza combaten,  
Mas sin razón: tres veces formar con el escudo  
Preferiría yo antes que parir una sola (Eurípides 2006: 8).

Entre las denuncias expuestas por Medea subrayamos la dominación masculina del cuerpo de la mujer que instituye el matrimonio y culmina en una maternidad que la maga, esa mujer bárbara en cuanto que proviene del espacio exterior al sistema helénico, no se olvide, relega a un segundo plano en sus intereses, a la vez que anhela una vida de acción representada por el ejercicio de las armas: la conexión entre los contenidos feministas *avant la lettre* expuestos por la Medea clásica y la llamada a una guerra de sexos por parte de la Ravenna hipermoderna resulta significativa, hasta el punto de que algunos críticos hablaron del “pensamiento feminista” expuesto en los argumentos defendidos por la madrastra cinematográfica<sup>11</sup>.

Es tiempo ya de formular las conclusiones a la relación triangular que hemos establecido a lo largo de estas páginas entre el vértice de Medea (estudiado en su sustancia matricial mítica y en la versión trágica de Eurípides), el vértice de la madrastra del relato de los Grimm y la Ravenna de la cinta de Rupert Sanders.

La conexión entre la figura ancestral y su actualización hipermoderna, a través de las transformaciones sucedidas en la madrastra de los escritores germánicos, se revela a nuestro juicio fructífera. En primer lugar, la madrastra cinematográfica resulta ser una perfecta antagonista de cine hipermoderno cuyos caracteres provienen de la actualización de la sustancia que el mito de Medea puso en circulación desde su origen y que han nutrido a través de los siglos el imaginario de los creadores de forma constante, siendo la cinta de 2012 el último ejemplo. Si el cine hipermoderno tiene una especial querencia por los personajes proteicos, híbridos, excesivos, irregulares hasta la monstruosidad, a los que convierte en portavoces de discursos reivindicativos, no es extraño que haya encontrado en la maga filicida una fuente de inspiración y, por tanto, que el relato que la incluye transformada en la figura de la madrastra haya tenido una presencia habitual en las superproducciones hollywoodienses.

Aparte del argumento anterior, no hay que olvidar que la condición de nigromante de esta figura propicia una relación simbiótica con la tecnología digital que sustenta técnicamente este tipo de cine: por un lado, los efectos especiales pueden lucir su extraordinario arsenal al aplicarse a un

---

11 El contenido reivindicativo feminista no pasó desapercibido en su momento para algunos críticos cinematográficos; fue el caso de David Edelstein, quien en el *New York Magazine* del 28 de mayo de 2012 decía: “It’s also strongly influenced by a lot of smart, feminist thinking about why *Snow White & the Huntsman* has so much staying power—and why the story is better when it’s the heroine who slays the monstrous matriarch”.

personaje con poderes sobrenaturales —lo mismo ocurre con el mago por excelencia de los últimos años, Harry Potter—, y, por otro, la hechicera inspirada en Medea sale potenciada a la par que se convierte en un centro de atracción para el espectador habitual de este tipo de productos culturales, que busca en estas cintas sensaciones inmediatas y deslumbrantes.

Por eso, el tratamiento que estas producciones hipermodernas hacen del mito de Medea no puede ser a nuestro juicio más rentable: lejos de desvitalizarlo, lo resustantivizan, lo resemantizan mediante la hiperbolización de sus rasgos originarios, actualizándolo y convirtiéndolo en vehículo ideal para desarrollar una estética determinada y comunicar un mensaje que ya el mito contenía en su origen. Por eso, al interrogante de por qué los productores recurren de continuo a este relato y proponen regularmente versiones del mismo, adaptadas a los gustos del público en cada momento, se puede responder que el mérito le corresponde al mito ancestral en el que el relato se fundamenta: la monstruosa y rebelde maga Medea.

## Referencias

- Edelstein, David (2012). "Grimm and Grimmer". Web. <http://nymag.com/movies/reviews/snow-white-and-the-huntsman-2012-6/> [Último acceso: 18.08.2014].
- Eurípides (2006). *Medea* [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar).
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2011a). "Discursos híbridos: cine, fronteras y culturas en un mundo *glocal*". Web. <http://apolo.uji.es/fjgt/malaga2011.pdf> [Último acceso: 18.08.2014].
- (2011b). "La Historia redime a la madrastra de Blancanieves: la mala era la madre". Web. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2003/10/03/057.html> [Último acceso: 18.08.2014].
- Lipovetsky, Gilles-Sarroy, Jean (2007). *L'Écran global. Du cinéma au smartphone*. Paris: Seuil.
- Onfray, Michel (2013). *Le Canari du nazi. Essais sur la monstruosité*. Paris: Éditions Autrement.
- Sala Rose, Rosa (2002). "La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio". En Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada: 293-313.

*Snow White & the Huntsman* (2012). Producción: Sam Mercer. Palak Patel. Joe Roth. Distribución: Universal Pictures. Director: Rupert Sanders. Guión: Evan Daugherty. John Lee Hancock. Hossein Amini, basado en Blancanieves de los Hermanos Grimm. Intérpretes: Kristen Stewart (Snow White). Charlize Theron (Ravenna). Chris Hemsworth (The Huntsman). Duración: 127 minutos.



# **El héroe y las estructuras familiares como elemento de subversión**

JUAN CARLOS RUIZ ALCAIDE

Universidad Complutense de Madrid

jcrualcaide@gmail.com

## **1. Introducción**

Los rasgos del héroe clásico no difieren de los del villano clásico. Pero ¿qué diferencia a los villanos y los héroes? El destino que cada uno sigue tiene una finalidad diferente: el mal, o la representación de la oscuridad, y el bien, o el símbolo de la luz (Durand).

La cuestión que pretendo poner de relieve es el mecanismo que, actualmente, está convirtiendo a villanos clásicos en héroes. La característica principal de este proceso no se encuentra en los rasgos clásicos que configuran al héroe; la conversión de villano a héroe, y viceversa, se produce mediante un lazo familiar que siempre parece estar relacionado con la maternidad.

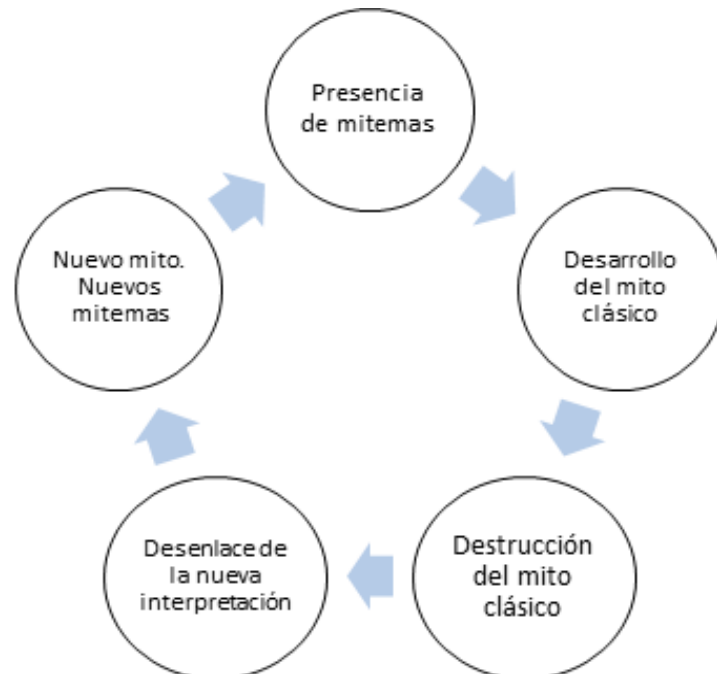
Todos estos cambios se enmarcan en el nuevo esquema para la generación de mitos que se está utilizando en las nuevas películas y series de televisión.

## **2. La nueva generación de mitos**

Las series de televisión han incluido en sus guiones un sencillo pero eficaz esquema para la reformulación de mitos clásicos. Esta reformulación debe ser entendida, obviamente, dentro de un marco social concreto. Las jóvenes generaciones no tienen formación en mitologías clásicas ni en los cuentos clásicos, relatos que distan mucho de las situaciones sociales con-

temporáneas (por ejemplo, la evolución social de la mujer hace difícil entender que sea necesario un hombre, un príncipe, para salvar a la princesa o que la mayor aspiración de una niña de dieciséis años sea encontrar marido).

La destrucción del mito clásico implica una nueva creación:



El espectador percibe la presencia de mitemas conocidos e, inmediatamente, confirma sus sospechas. La historia continúa según lo que el espectador espera; pero llega un momento en el que entran en conflicto la descripción clásica con la nueva formulación. En este encuentro se produce la destrucción del mito conocido y la presentación de la nueva historia.

Es trabajo de la mitocrítica actual señalar los cambios que se están produciendo en los mitos clásicos, el motivo que inspira estos cambios, cómo se producen y, sobre todo, si la nueva interpretación se debe a la influencia de otros mitos ocultos.

### 3. El héroe y el villano

Si hay algo que, históricamente, ha separado al héroe del villano son sus objetivos finales. El héroe tiene una finalidad iluminadora, la producción del bien o la solución de determinado mal. El villano, por su parte, tiene

objetivos más egoístas y vengativos. Es evidente que no puede existir un héroe sin un villano.

Los héroes tienen, en las concepciones clásicas, un camino marcado, predestinado por un hado superior. Aunque en su camino pueden producirse momentos de flaqueza, siempre terminan encontrando su verdadero sino. El villano, por su parte, aunque pueda estar también predestinado, puede haber sido creado por una sociedad despiadada o por algún hecho vital que cambia su percepción del mundo.

Haré aquí una breve mención a los rasgos clásicos del héroe que resume Cuenca (17-24): un nombre inconfundible, conocido por todos (Hércules, Superman, Robin Hood, etc.); unos ojos misteriosos, que cambian de color o de forma y desvelan su naturaleza; una espada poderosa y un caballo portentoso (un medio de transporte, en el caso de Batman, por ejemplo, un coche excepcional) que, igualmente, tiene un nombre conocido (Batmóvil o Babioca).

Estos rasgos son también aplicables a los villanos clásicos; por ello, es necesario recurrir a los hechos, a la trayectoria y a las capacidades de los personajes para identificarlos como héroes o villanos. La cuestión, que desarrollaré en el siguiente punto, es cómo los villanos actuales pueden acceder a la consideración de héroes y qué es necesario para que el espectador entienda la frustración de un personaje malvado.

#### **4. De villano a héroe y viceversa**

En muchas historias un héroe sucumbe temporalmente al abandono de su camino, comete actos innobles, pero retoma su camino. En otras ocasiones es el villano el que se siente tentado por una vida tranquila; esta tranquilidad se abandona ante una nueva decepción que hace que vuelva al sendero del mal. En ambos casos terminan confirmando su camino original. Estos personajes quedan excluidos del radical. La figura que sí entraría dentro de este análisis es la que se crea cuando un héroe comete actos viles o cuando un villano usa poderes luminosos.

En la serie *Once Upon a Time*<sup>1</sup> (aunque se podrían mencionar otras como *The Vampire Diaries*, *The Originals* o *Supernatural*) se produce esta especial configuración del héroe y del villano que se ven influenciados por sus condiciones familiares: son madres.

---

<sup>1</sup> *Once Upon a Time*: serie de televisión, creada por Adam Horowitz y Edward Kitsis, en la que aparecen personajes de cuentos clásicos, de diferentes culturas, y quedan relacionados por un curioso entramado social.

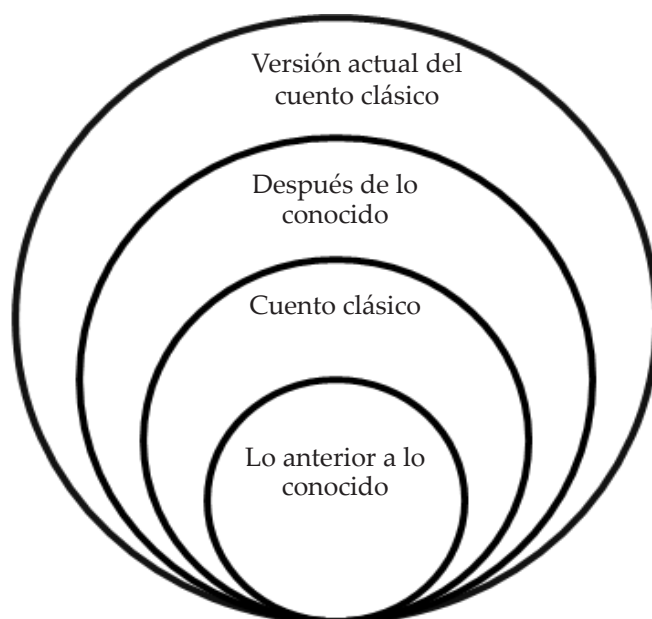
La literatura de los últimos tiempos, las series de televisión y el cine han actualizado sus relatos para dejarse influenciar por el feminismo y por la actual posición de la mujer en la sociedad. Si pensamos en los cuentos clásicos de la sociedad occidental nos encontramos con una configuración de la mujer muy específica: una mujer joven, sumisa, dedicada al hogar y cuya máxima aspiración era conocer a un hombre (un héroe) para encontrar el amor y ser feliz cuidándolo. Otro de los elementos clásicos de estos relatos es la figura del villano que, hasta ahora, quedaba sin definir o sin justificar. Había un ser vil para justificar la presencia de un héroe pero no se contaba qué había llevado a ese personaje a sentir sentimientos innobles.

Conocer el pasado de los villanos clásicos, es algo que el cine nos está ofreciendo desde hace unos años con las llamadas *precuelas*<sup>2</sup>. Que el espectador obtenga información sobre la vida de un personaje que no conoce, en este caso los villanos, provoca un acercamiento a las motivaciones que han provocado que ese personaje sucumba a la tentación y del mal. En el relato de Blancanieves encontramos a una madrastra que odia a la joven por su belleza. Maléfica maldice y condena a la joven Aurora (llamada así por Disney) por ser malvada.

Pero en la actualidad Disney reformula sus propias producciones y las adapta al momento social actual, explica las razones de la maldad de los personajes. Es decir, *precuela*, cuento clásico, secuela y nueva interpretación aparecen juntas en una única producción:

---

2 Del inglés *prequel*. En las concepciones cinematográficas actuales se considera que una *precuela* es una narración de los hechos que ocurrieron antes de una historia ya conocida. *Secuela*, por el contrario, es la narración de lo que ocurrió después de la historia conocida.



La serie *Once Upon a Time* nos presenta distintos niveles del mismo relato, lo que ocurrió en el pasado de los personajes, el desarrollo posterior dentro del paradigma del relato conocido y la nueva versión que se adapta a nuestro contexto social. La nueva versión irremediabilmente contiene la esencia de los pasos anteriores: el pasado de los personajes nos da la clave para comprender sus acciones.

El argumento de la serie favorece el desarrollo de los personajes femeninos convirtiéndolos en madres tanto naturales como adoptivas. La narración de la serie nos cuenta que Blancanieves y el Príncipe tienen una hija llamada Emma<sup>3</sup> que debe ser abandonada y enviada a nuestro mundo para que, en el futuro, pueda salvar a los habitantes del Bosque Encantado de una terrible maldición que se avecina<sup>4</sup>. Emma, criada como una huérfana, se convierte en una madre soltera que abandona a su hijo recién nacido. Regina (la madrastra de Blancanieves) adopta al hijo de Emma y lo llama Henry en honor a su padre. Estos tres personajes servirán de ejemplo para ver cómo el hecho familiar puede cambiar la configuración clásica de los personajes.

3 Apellidada en la serie *Swan* como clara referencia al cuento del *Patito Feo*. Se cría como una huérfana a la que ninguna familia quiere adoptar y se convierte en una poderosa heroína con una gran familia.

4 Regina decide lanzar, cansada de fracasar en sus intentos de herir a los príncipes, una maldición para llevar a todos los habitantes del Bosque Encantado a un mundo paralelo, nuestro mundo, en el que no tendrán magia, no recordarán quiénes son y ella tendrá todo el control de lo que ocurra.

Si alguien representa el paradigma clásico del héroe, del personaje puro, es Blancanieves<sup>5</sup>. De ella no se espera que sucumba a la tentación del mal y sí que sea la madre ejemplar que eduque a sus hijos en la pureza que la caracteriza. En la serie se ve obligada a renunciar a su hija para que, pasados veintiocho años, pueda romper la maldición que Regina ha lanzado; claramente es un abandono doloroso que aumenta su condición de heroína. Pasado el tiempo que la profecía avanzaba, ya en el pueblo llamado Storybrook, Blancanieves recupera a su hija y descubre que su madre, la princesa Eva, fue asesinada por Cora (madre de Regina). En efecto, Blancanieves niña había sido tentada por Cora, disfrazada de hada buena, para utilizar magia negra y salvar a su madre, magia que, al final, decidió no utilizar. En el momento actual, en Storybrook, Cora amenaza la seguridad de Blancanieves, que es tentada por Rumpelstiltskin, para utilizar el mismo artefacto de magia negra que rechazó utilizar en el pasado. Blancanieves termina utilizándolo y, lógicamente, arrepintiéndose de haber sucumbido a la oscuridad.

La figura de Blancanieves posee los elementos clásicos del héroe: es de ascendencia real (es princesa), realiza sacrificios dignos de su condición heroica (renunciar a su hija) y tiene gran corazón. Pero ha cambiado, hay en su vida una mancha negra, un atisbo de oscuridad, de maldad:

Blanca – *¿Qué le has hecho?*

Regina – *Yo no he hecho nada. Has sido tú. Te has oscurecido tú sola.*

Blanca – *No, no, no.*

Regina – *Sí, y cuando se ennegrece tu corazón no deja de oscurecerse y oscurecerse; créeme, lo sé.*

Blanca – *¡Estrújalo! [...] Y acabemos con esto.*

Regina – *[...] Yo no necesito destruirte, para hacerlo tú solita te bastas; y entretanto derribarás los cimientos de esa familia que tanto esfuerzo te ha costado reunir<sup>6</sup>.*

No fue su condición de hija sino de madre la que la movió a utilizar magia negra para salvar a su hija y a su nieto.

---

5 En el nuevo mundo ocupa la posición de una maestra de primaria, bondadosa y buena vecina llamada Mary Margaret Blanchard.

6 *Once Upon a Time*, segunda temporada, capítulo diecisiete.

En el personaje de Emma<sup>7</sup> se reproduce el comportamiento de la generación anterior; se ve obligada a abandonar a su hijo para ofrecerle una vida mejor (igual que había hecho Blancanieves). Cuando se reencuentra con su hijo y asume su rol de madre se convierte en heroína: un beso de amor materno es lo que despertó a Henry del profundo sueño en el que, anteriormente, se había visto sumida su abuela (Blancanieves). La configuración del personaje de Emma coincide con la representación del héroe clásico pero con un matiz: su poder, su destino como heroína, no provienen ni de su nacimiento ni de una profecía, sino de su maternidad.

Emma – [...] *Tenemos que tener éxito y solo lo conseguiremos siendo nosotros: héroes, villanos o piratas.*

Regina – *Y ¿Cuál es tu don, Salvadora?*

Emma – *Ser madre [...] o me ayudas a recuperar a mi hijo o te quitas del medio*<sup>8</sup>.

Regina encarna el papel de la madrastra de Blancanieves. El cuento clásico no nos da información de la animadversión por su hijastra. En la serie actual se nos cuenta que Blancanieves, engañada por Cora<sup>9</sup>, contó un secreto que le costó la vida al verdadero amor de Regina; este acto, junto a la imposición de matrimonio con el rey Leopoldo (padre de Blancanieves), hizo que la joven se decantase por la venganza y el rencor.

El desarrollo de su maldad termina con el lanzamiento de una maldición que lleva a todos los habitantes del Bosque Encantado a vivir a un mundo sin magia en el que solo ella sabe todo lo que ha ocurrido. En ese mundo ella ocupa el lugar de poder que siempre ha deseado: la alcaldesa del pueblo. Con el paso del tiempo se da cuenta de que no solo ha condenado a los habitantes, sino que ella misma es víctima de su soledad y de la monotonía reinante. La solución a su tedio pasa por adoptar un niño que, casualmente, es el hijo de Emma, nieto de Blancanieves. Tener un hijo, sentir un amor verdadero, la convierte en una heroína para evitar que Zelena<sup>10</sup> su hermana, hiera a Henry, su hijo, o a cualquier otra persona del pueblo.

---

7 Emma: huérfana, que se cría en un mundo sin magia hasta que se descubre su destino como heroína y su procedencia real. Representa el héroe clásico.

8 *Once Upon a Time*, tercera temporada, capítulo uno.

9 Cora es la representación del cuento *La hija del Molinero*. En este caso es ella misma la que presume de su belleza y de sus aspiraciones ante el rey. En la versión de *Once Upon a Time* es, además, maga y madre de Regina.

10 Zelena ocupa el papel de la primogénita de Cora. Tras su abandono es enviada a Oz donde desempeñará el papel de la conocida Bruja Malvada.

Regina ha experimentado una evolución positiva, aunque lo desconoce:

Regina – *Conjuré un hechizo por venganza y soy malvada [...].*

Henry – *Tú no eres malvada, eres mi madre. [...] Sé que sigues queriéndome; sé que eres buena. [...] Hace mucho tiempo fuiste malvada, mamá, pero has cambiado, ahora eres una heroína y vencer a los malos es cosa de héroes*<sup>11</sup>.

Esta conversión se hace patente por unos indicios: un resplandor blanco y puro que, hasta el momento, solo había estado en posesión de Emma, la auténtica heroína de la historia. Este cambio se produce en Regina cuando acepta que es la madre de Henry.

## 5. Conclusión

La serie *Once Upon a Time*, al presentar al espectador dos épocas diferentes, el pasado en el Bosque Encantado y el presente en un pueblo contemporáneo, nos hace ver la evolución de los cuentos y nos presenta las nuevas interpretaciones, las nuevas formas míticas que está reclamando la sociedad actual.

Al espectador se le presenta la trama del Bosque Encantado como el modo de satisfacer la necesidad de conocer el pasado, de entender las motivaciones que convierten a un personaje en villano. Esto supone una aproximación del villano al espectador y, por ende, un entendimiento de sus motivaciones. La trama en Storybrook, el pueblo en el que esos personajes de fantasía se adaptan a nuestra sociedad contemporánea, modula a los personajes al pensamiento y al modo de hacer con los que el espectador se siente más identificado. Todo esto se debe a una macroestructura familiar que provoca cambios en los personajes; es decir, nuestras relaciones sociales y familiares nos configuran como individuos, no el nacimiento o los caprichos del destino.

Los cambios que sufren los personajes analizados pasan por la maternidad. Regina, al convertirse en madre deja de centrar su atención en sus propias frustraciones para dedicarse a lo que puede favorecer la felicidad de su hijo; Emma, que encarna al héroe clásico, acepta su destino como heroína al convertirse en madre; Blancanieves, por su parte, sufre el cambio contrario al convertirse en villana, sucumbe a la tentación de tomar el camino fácil para sentir el placer de la victoria<sup>12</sup>.

---

11 *Once Upon a Time*, tercera temporada, caps. 11 y 20.

12 Lo que la impulsa a ceder ante la magia negra no es el hecho de salvar a su familia, es un sentimiento egoísta de autosatisfacción.

La idea de que la estructura familiar es todo un filón para justificar el cambio de roles y para reinterpretar mitos y cuentos clásicos queda confirmada al observar la reescritura de otro de los cuentos clásicos: *La Bella Durmiente*. La publicación de la película *Maléfica*, de la misma empresa que la serie de televisión *Once Upon a Time*, parece asentar lo que será un elemento clave en la producción, modificación y reinterpretación de las historias clásicas: la familia como elemento de cambio.

En la película, Maléfica es la propia villana, que había lanzado la maldición sobre Aurora; sin embargo, acontecimientos imprevisibles la impelen a cuidar maternalmente de la joven Aurora.

La modificación de los clásicos argumentos mediante estos elementos y sentimientos familiares puede dar una calve para reinterpretar la sociedad contemporánea. Es más entendible la presencia, el sacrificio y el auténtico amor de un familiar como elemento clave para superar un momento de necesidad o como talismán contra el mal.

## **Referencias**

- De Cuenca, Luis Alberto (1991). *El héroe y sus máscaras*. Madrid: Mondadori.
- Durand, Gilbert (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Horowitz, Adam & Kitsis, Edward (2011-13). *Once Upon a Time*. ABC Studios.



# **“Boats and tides and all”: Mythical intertextuality in HBO’S *The Wire***

REBECA GUALBERTO VALVERDE

Universidad Complutense de Madrid

rgualberto@ucm.es

At the dawn of the television age, Adorno warned of the dangers of this particular medium of the Culture Industry: “a synthesis of radio and film” that emblemized how the technical media were in fact “being engulfed by an insatiable uniformity” (2002: 97). As Adorno wrote:

Such a synthesis, with its unlimited possibilities, promises to intensify the impoverishment of the aesthetic material so radically that the identity of all industrial cultural products, still scantily disguised today, will triumph openly tomorrow in a mocking fulfilment of Wagner’s dream of the total art work (2002: 97).

Taking Adorno’s prophecy as true, television should be considered as the most successful medium of the Culture Industry:

The accord between word, image, and music is achieved so much more perfectly than in Tristan because the sensuous elements, which *compliantly document only the surface of social reality*, are produced in principle within the same technical work process, the unity of which they express as their true content. This work process integrates all elements of production, from the original concept of the novel, shaped by its side-long glance at film, to the last sound effect. *It is the triumph of invested capital* (Adorno 2002: 97-98, my italics).

Television achieves the optimized effect of any industrial cultural product, that is, firstly, to satisfy the (industrially created) need that consumers have to be *entertained* (Adorno 2002: 115) and, subsequently, to successfully execute society’s apologia:

To be entertained means to be in agreement (...) Amusement always means putting things out of mind, forgetting suffering, even when

it is on display. At its root is powerlessness. It is indeed escape, but not, as it claims, escape from bad reality but from the last thought of *resisting reality*. The liberation which amusement promises is from thinking as negation (Adorno 2002: 115-16, my italics).

Of course, the fact that the *technology* of television as a medium optimizes the mechanisms of the Culture Industry is inextricable from Adorno's theory of standardization. Today, television is a medium through which "millions of participants (...) demand reproduction processes which inevitably lead to the use of standard products to meet the same needs at countless locations" (Adorno 2002: 95). But this "technical rationality" is in fact a "rationality of domination" (95) for, as Cabot explains, the producers of industrial cultural products actually employ the increasing technological advances that facilitate massive reproduction to *create* standardized needs by offering standardized products (2011: 142). It is, after all, the manipulation of the individual to homogenize their needs that makes the cultural industry so functional and profitable (Cabot 2011: 142). And it results in the production of standardized formulae that, of course, affect the reproduction of myths in contemporary culture.

In general terms, it could easily be argued that in television, myths must always be represented as industrial cultural products, that is, in the form of endless homogenized copies. After all, standardization is absolutely integral to television, a medium in which, as Walsh notes, "audiences numbered in many millions are regularly considered not economically viable" (2002: 5). This determines that "sponsors direct television content not only to maximize profits, but also to avoid programming that conflicted with the message of commercials (...) [which] always implies that a product quickly, easily, and finally solves every problem" (5). As a result, television has developed across time a series of self-censoring formulae in which "controversies of private life are acceptable because these attract attention and suit the needs of the sponsors. But in many other areas —especially in the realm of serious politics and national myth making— much is glossed over or left out altogether" (6). This is due to the fact that, in television, "the apparent content is always a disguise or a distraction from the television true aim to sell products" (7), which has transformed televised narratives into "the projection of images —a series of changeless icons— which cannot be modified or truly shared by an audience" (7)<sup>1</sup>.

---

1 Significantly, this coincides with the phenomenon of an «infantilization of symbols» that myth-critic Mircea Eliade describes as "the processes of rationalization, degeneration and infantilization which any symbolism undergoes as it comes to be in-

Yet as this paper aims to explore, the television series *The Wire* (David Simon, 2002-2008) manages to present, in fact, a resisting mythical representation that truly navigates "in the realm of serious politics and national myth making". *The Wire* is certainly an industrial cultural product, but the standardizing and homogenizing barriers of this industry do not limit in this case a process of subversive mythical representation that resists, to some degree, the described process of standardization. *The Wire* could then be interpreted as a cultural product that treads the fine line separating art and industry, and, perhaps, this circumstance is due to the fact that the series retains certain traits of the individual work of art, if only by somehow abiding, despite the collective process of industrial production —to the creative (and ideological) principle of the series' creator— the closest to an author-figure to be found when analysing the authorship of a television show. This creative principle is best summarized in the now iconic pronouncement, "fuck the average viewer". Journalist David Simon, creator of *The Wire*, coined the phrase when he commented on the verisimilitude of the series during an interview:

My standard for verisimilitude is simple and I came to it when I started to write prose narrative: fuck the average reader. I was always told to write for the average reader in my newspaper life. The average reader, as they meant it, was some suburban white subscriber with two-point-whatever kids and three-point-whatever cars and a dog and a cat and lawn furniture. He knows nothing and he needs everything explained to him right away, so that exposition becomes this incredible, story-killing burden. Fuck him. Fuck him to hell (in Hornby 2007: par. 38).

Now, only a few years later, the slogan "fuck the average viewer" is of course an industrial cultural product in itself. It is printed on T-shirts and coffee mugs and commercialized all over the world so that millions of "average viewers" can consume it. It is the perfect example of how the Culture Industry eventually absorbs all forms of aesthetic dissidence, for the celebrated and eagerly-consumed slogan "fuck the average viewer" is the very slight variation of Simon's "fuck the average reader", a very disdainful declaration against the homogenizing principles of the standardized work of art and against the pseudoindividuality of the spectator whose sense of self, to quote Adorno, "is a socially conditioned mo-

---

terpreted on lower and lower planes. (...) It is often a question of variants «popular» in appearance but learned in origin —in the last case metaphysical (cosmological, etc.)— which can be easily recognized (...) [when] a «learned» symbolism [] end[s] up by being used in lower social strata so that its original meaning degenerates, or (...) [the symbol is] taken in a childish way, over-concretely, and apart from the system it belongs to" (1958: 443-444).

nopoly commodity misrepresented as natural” (2002: 125). Thus the slogan has become the kind of industrial product that it denounced, that is to say, it has become the kind of industrial cultural product that makes the sense of an individual self —expressed in the “serially produced” disdain (Adorno 2002: 125) towards the masses contained in the iconic “fuck the average viewer” — nothing but an illusion of individuality.

But *The Wire* did —or at least tried to— dismantle some of the principles of a homogenized and infantilized television that caters only to the standardized needs of spectators expecting to be amused and who have thus renounced, allegedly, “the thought of resisting reality”. The series was broadcasted in five seasons between 2002 and 2008 on the premium cable channel HBO, and it is still considered today by most critics “the best television drama series ever” (Sheehan and Sweeney 2009: par. 1), even after “the art-house has gone to cable” as film director David Lynch puts it (in Walker 2013: par. 23). On a surface level, the plot of *The Wire* is the plot of a crime series. David Simon himself explains that “the raw material of [the] plotting seems to be the same stuff of so many other procedurals” (in Álvarez 2009: 2). Indeed, in *The Wire*, a special unit of the Baltimore Police Department pursues a major drugs operation, making use of varied surveillance procedures that give title and plot cohesion to the series. However, as the police investigation progresses, the narrative focus of the series also expands across the city to depict the spaces and institutions that vertebrate the life (and the economy) of Baltimore<sup>2</sup>. But as Sheehan and Sweeney argue, “summing up the surface plot does not tell the real story” (2009: par. 2). David Simon resists the audience’s impulse to twist his art work into a formula that would make it familiar and more palatable: “Swear to God, it isn’t a cop show”, he almost begs his audience to understand. “Really, it isn’t. And though there be cops and gangsters aplenty, it isn’t actually a crime show, though the spine of every season is certain to be a police investigation” (in Álvarez 2009: 2). But as mentioned, the plotlines of the seasons do not contain the meaning of the series<sup>3</sup>. The

---

2 Sheehan and Sweeney summarize: “The dramatis personae range not only horizontally but vertically, from the foot soldiers of the drug trade, police department, school system and newspapers through the middle management to the higher executives, showing parallel problems and choices pervading the whole society. Starting with the pursuit of a major drugs operation by city cops, the drama moves outward, inward, upward and downward to the docks, city hall, the media and the schools. There are murders, affairs, bribes, trials, exams, elections, promotions, statistics, bylines, prizes, careers rising and falling and much more” (2009: par. 1).

3 Simon insists: “*The Wire* (...) is violating a good many of the conventions and tropes of episodic television. It isn’t really structured as episodic television and it instead

"real story" breaks through the formulae of standardized television, and as this paper aims to argue, there lies precisely the ideological value of *The Wire* as a non-standardized mythical narrative.

As Adorno argues in his essay "Television as Ideology", the aesthetic impoverishment of this medium pursues a specific objective, which in fact keeps the Culture Industry working: the ever-rising conformism of the spectator and the consequent reinforcement of the status quo (1969: 77). Arguably, such is also the purpose of myth, understood as a discursive strategy that fosters communitarian cohesion and attempts to perpetuate a social and political stasis. In opposition to this harmonious integration of television and mythology, however, *The Wire* represents a myth — or rather, a series of myths — that had traditionally articulated a dominant legitimizing discourse, but that are undermined and questioned in the series from an ideologically subversive perspective. David Simon explains:

Mythology is important, essential even, to a national psyche.

To coat an elemental truth with the bright gloss of heroism and national sacrifice is the prerogative of the nation-state. But to carry a lie forward, generation and generation, so that our collective sense of American experiment is better and more comforting than it ought to be — this is where mythology has its cost. In a young and struggling nation, a moderate degree of self-elevating bullshit has a certain earnest charm. For an affluent and technological superpower, with its ever-increasing capacity to impose institutional will on its citizenry — not to mention the world at large — it begins to approach the Orwellian (in Álvarez 2009: 5).

Simon uses the term "myth" to refer to the cultural conception of the United States as a mythical land of plenty. That mythical notion — strikingly similar to what Adorno defined as the "myth of success" (2002: 106) —, Simon elucidates it by splitting it into two competing mythical narratives. The first, Simon explains, "tells us that in this country, if you are smarter than the next man, if you are shrewd or frugal or visionary, if you build a better mousetrap, if you get there first with the best idea, you will succeed beyond your wildest imagination" (in Álvarez 2009: 5). This myth, propagated tirelessly by the Culture Industry, assesses as undeniably true the possibility of individual achievement and "amassed fortune" (5), but it is somehow balanced by a second myth, according to Simon:

In America, we like to believe, if you are not smarter than the next man, if you are not clever or visionary, if you never do build a better mousetrap, then we hold a place for you nonetheless. The myth

---

pursues the form of the modern, multi-POV novel" (in Hornby 2007: par. 2).

holds that if you are neither slick nor cunning, yet *willing to get up every day and work your ass off and be a citizen and come home and be committed to your family and every other institution you are asked to serve*, then there is a portion for you as well (in Álvarez 2009: 5-6, my italics).

Both myths give form to the prototypical 'rags-to-riches' success story which "is highlighted in American popular culture" (Franklin 2006: 27). According to this story, "those who are born poor have a real opportunity to overcome their disadvantage, and those who are wealthy have earned and thus deserve their prosperity" (26). The logical inference is, of course, that "[if] all wealth is earned and thus deserved, then poverty is earned and deserved as well" (27). Through this myth America is then configured as a true land of opportunities, where, regardless of your upbringing, your personal circumstances, or how dire your current situation might be, if you work hard and you are committed to the welfare of your family, your community, and the rest of social institutions that regulate your life, you will become a successful member of society. As mentioned, the role played by the Culture Industry in solidifying this myth of success is crucial, since, through the consumption of standardized (and amusing) entertainment, "capitalist productions hems [consumers] in so tightly, in body and soul, that they unresistingly succumb to whatever is proffered to them" (Adorno 2002: 106). The defrauded masses "cling to the myth of success" (106), and this results in the commodification of the individual, whose inner life is "compartmentalized according to the categories of vulgarized depth psychology (...) [in an] attempt to turn oneself into an apparatus meeting the requirements of success" (Adorno 2002: 136). In opposition to the rags-to-riches story, however, *The Wire* exhibits the perverse ideological mechanisms of the myth of success and attempts to at least undercut some of its foundations; for as Simon writes, in Baltimore as represented in *The Wire*, what Adorno would call "the religion of success" (2002: 117) can no longer be described as a myth (in Álvarez 2009: 6). As Simon writes, "it is no longer possible even to remain polite on the subject. It is, in a word, a lie" (6). And as such it is revealed in *The Wire*.

*The Wire* narrates the story of the social, economic and moral decadence of a city, "*Bodystore, Murdaland*"<sup>4</sup>. As it is represented in the series, Baltimore is a severely impoverished city that is afflicted by the injustices and inequalities of the ferocious globalized capitalism of the 2000s. The un-

---

4 Frances Stead Sellers, editor at the *Washington Post*, wrote in an article in *The Guardian* about Baltimore's "ferocious crime rate": "That's Baltimore — aka Bulletmore, Murderland, as one grim-witted local graffiti artist dubbed our hometown. Or was it Bodystore or Baltimorgue? Murderland or Murdaland?" (2008: par. 2).

usual verisimilitude of the tale is striking but, as Lieberman notes, "categorizing [*The Wire*] as a quasi-documentary would lead one to ignore the subtext and metaphor that underline its thematic concern, and the ways in which it utilizes the tactics of fiction in order to further thematic ends" (2013: 7-8). Indeed, as this paper argues, limiting an analysis of *The Wire* to the merely sociological would obtrusively disregard the very complex mythical substratum that underlies plot and character in the series. Because in fact, Simon's depiction of Baltimore as "an unwilling national symbol for the deep divisions that plague urban America" (Stead Sellers 2008: par. 4) is rooted in a long literary tradition that described economic and social failure as the perverse mythical correlative of a generalized state of social and spiritual degeneration in the United States — an image of a decayed America that directly confronts the mythical (and messianic) ideal of the United States as a paradisaical land of plenty.

In the second season of *The Wire*, on which this essay is focused, the clearest reference to this tradition can be found in the intertextual relationship that binds the series to F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925). It is, as this paper explores, a *mythical* intertextuality, as it is based on the use of literary *references* that function as mythical *referents*, that is to say, as the signifiers that represent a traditional myth on a second level of referentiality. One key example of this is the character of Frank Sobotka, the secretary treasurer and de facto leader of the stevedores' union at the Baltimore docks. His hopelessness, unproductiveness and powerlessness, as well as his position in the narrative, place him in parallel to the iconic and tragic working-class leader George Wilson, the king of the "valley of ashes" in Fitzgerald's novel<sup>5</sup>. Establishing a myth-critical perspective, it can be argued that insofar as Wilson emblemizes a modernized Fisher-King figure in Fitzgerald's modernist novel, then so does Sobotka in *The Wire*<sup>6</sup>.

---

5 In *The Great Gatsby*, Nick Carraway narrates: "This is a valley of ashes—a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of ash-grey men, who move dimly and already crumbling through the powdery air (...) The only building in sight was a small block of yellow brick sitting on the edge of the waste land (...) contagious to absolutely nothing. One of the three shops it contained as for rent and another was an all-night restaurant, approached by a trail of ashes; the third was a garage —Repairs. GEORGE B. WILSON— Cars bought and sold" (Fitzgerald *Gatsby* 1991: 18-19).

6 In Arthurian mythology, the Fisher King is the wounded king of the Waste Land, as it narrated in the earliest extant version of the Grail myth, Chrétien de Troyes' *Conte del Graal* (ca. 1180). The Fisher King suffered a castrating wound during a battle, and his sterility was transferred to his kingdom, which became a wasteland. According to the variant medieval versions of the myth, in order for the mythical Waste Land

Like Wilson, Sobotka embodies the collective destiny of Baltimore's laborers, who have been condemned to disappear by the financial capitalism of the global hyperconsumption society<sup>7</sup>. This economic system is essentially unproductive, as it regulates a world in which, as in the world of *Gatsby*, capital is worth a lot more than labor<sup>8</sup>. It should be noted that *The Great Gatsby* was published four years prior to the economic crack of 1929, and the second season of *The Wire* was broadcasted five years before the "great crash" of 2008 (Altman 2009). Both are narratives of deindustrialization, and both challenge and undermine the mythical notion of America as a land of plenty precisely through the representation of the contemporary United States as a mythical Waste Land. The economic activity of the Baltimore docks — which functions as synecdoche of the economic activity of the city as a whole, as the "valley of ashes" functioned as synecdoche of New York City in Fitzgerald's novel — is practically non-existent from a productivity standpoint. In a social and economic context that is based on the exchange of goods<sup>9</sup>, the portrayal of Baltimore's economic decadence expresses in mythical terms how the old American (agricultural) land of plenty has become a post-industrial *literal* Waste Land. Baltimore's laborers, represented in *The Wire* by the longshoremen that can barely get by in the docks, do not produce or grow or build anything; not even ashes. Their only job is to manage the traffic of consumer goods

---

to be restored, the Grail Knight must relieve the King's wound by finding the Grail, or alternatively, the meaning of the Grail. The prominence of this myth in American modernist literature (specifically in the works of Fitzgerald and other 'Wasteland writers' such as Eliot or Hemingway (French 1975: 51)) has been long accepted by critics (see e.g., Lupack and Lupack's *King Arthur in America* (1999)). For a straightforward explanation of how George Wilson can be interpreted as a Fisher-King figure, see, e.g., Abbott's "George Wilson as the Fisher King" (2013).

7 See Gilles Lipovetsky's "The Hyperconsumption Society" (2012).

8 Season 2 of *The Wire* opens with a sequence in which the series' protagonist, Jimmy McNulty, comes upon a broken-down yacht. The yacht's name is "Capitol Gains, Washing D.C", a play on the phrase "capital gains" that Liberman explains as follows: "By conflating the «Capitol» gains of the city of Washington with the idea of «capital gains», the show is not too subtly hinting at how wealth and politics are intertwined in 21st Century America. (...) Bear in mind the timing of the reference: as «The Wire's» second season premiered, the Bush-era cuts in capital gains taxes, which were proportionally much greater than the corresponding cut in income taxes that had occurred two years earlier, were just signed into law. Extending the logic further, David Simon and the creative team behind «The Wire» must be arguing that Washington DC is itself acting on behalf of capital by treating income derived from capital with substantially more favor than income derived from labor" (2013: 37).

9 As Gabriel and Lang define it, "hyper-consumption is a state of affairs where every social experience is mediated by market mechanism" (2006: 71).

that amuse and entertain (and eventually alienate and destroy) the lives of the Baltimore citizens. As Kaiser explains:

*The Wire* is the story of the death of the American dream in a globalised world: a panoramic indictment of the *transactional-consumerist economy* of the twenty-first century, in which children, workers, and inner-city families and neighbourhoods are treated as disposable, tossed aside like the empty vials littering the alleys of West Baltimore (2011: 46).

As this article explores, that story of "the death of the American Dream" is executed intertextually. In fact, the economic unproductiveness of the transactional-consumerist economy is not the only issue that connects *The Wire* and *The Great Gatsby* as narratives of deindustrialization. In the second season of *The Wire*, Fitzgerald's novel is explicitly referenced when one of the main characters of the series' first season, D'Angelo Barksdale, interprets the ending of *The Great Gatsby* in a prison Book Club, right before he is brutally murdered. Attempting to explain the novel's closing statement — "So we beat on, boats against the current, born back ceaselessly into the past" (Fitzgerald 1991: 149)— D'Angelo argues:

[The narrator]'s saying that the past is always with us. Where we come from, what we go through, how we go through it — all that shit matters. (...) Like, at the end of the book? Boats and tides and all? It's like, you can change up. You can say you somebody new. You can give yourself a whole new story. But what came first is who you really are, and what happened before is what really happened. It doesn't matter that some fool say you different, 'cause the only thing that make you different is what you really do, or what you really go through. (...) Gatsby, he was who he was, and he did what he did, and 'cause he wasn't ready to get real with the story, that shit caught up to him ("All Prologue").

D'Angelo's self-reflective interpretation of Fitzgerald's novel, though not very perceptive of Nick Carraway's temperament, is certainly relevant for a myth-critical interpretation of *The Wire*, because it categorically denies any truth value that might be found in Gatsby's "platonic conception of himself"<sup>10</sup>. The alleged "incorruptible dream" (Fitzgerald 1991: 126) that Gatsby embodies in the eyes of the narrator, insomuch as he has become —again, in Nick's eyes— an idealized version of himself<sup>11</sup>, is nothing

---

10 Attempting to understand Jay Gatsby, Nick comes to the conclusion that "Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his platonic conception of himself (...) he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end" (Fitzgerald 1991: 80).

11 At the end of the novel, Nick observes and *absolves* Gatsby: "The lawn and drive

but that shit” to D’Angelo. The “incorruptible dream” of Gatsby is then revised and recoded as the kind of “self-elevating bullshit” that Simon mentioned when he attempted to explain the myths that give shape to the so popular success stories of the American Culture Industry<sup>12</sup>.

The direct reference to *The Great Gatsby* certainly adds ideological coherence to the second season of the series. It reinforces the similarities between *The Wire* and Fitzgerald’s novel, and thus it helps to configure Simon’s series as a mythical tale, because *The Great Gatsby* is in fact built upon the mythical structure of a Grail romance<sup>13</sup>, which is however reinterpreted, reversed, and almost disintegrated in the process of making it conflate with the story of social corruption and spiritual decadence that Nick is actually telling<sup>14</sup>. Intertextuality in *The Wire* certainly reinforces then the demystifying content of the series, but it also functions mythically *per se*, as it allows for the identification of Frank Sobotka as a kind of post-postmodern incarnation of the Fisher King of Arthurian mythology. After all, even though a study *in toto* vastly transcends the aims of this brief essay, *The Wire* can in fact be regarded, from a myth-critical perspective, as a contemporary serialised “life of kings<sup>15</sup>”.

---

had been crowded with the faces of those who guessed at his corruption—and he had stood on those steps, concealing his incorruptible dream as he waved them goodbye (...) «They’re a rotten crowd», I shouted across the lawn. «You’re worth the whole damn bunch put together»” (Fitzgerald 1991: 126).

12 Jay Gatsby’s (corrupt) paroxysm of the self-made man is somewhat parallel to the apparent success story of one the most powerful characters of *The Wire*, Stringer Bell, second-in-command to drug kingpin Avon Barksdale, and the man who assumes control of the criminal organization in later seasons. Stringer Bell is competent, ambitious and ruthless, and he definitely “makes himself” —from the poverty of the West Baltimore projects to the top of the pyramid of organized crime— by learning macro-economics in the Baltimore City Community College and reading Adam Smith’s *The Wealth of Nations*. At the peak of his arrogance, as he launders blood money in housing development and bribes politicians, he dares to affirm, in a celebratory rhetoric that resonates with the echoes of Nick Carraway’s narration: “We ain’t gotta dream no more” (“Middle Ground”). He has completed his success story. He has built a better mousetrap. He has succeeded beyond his imagination. The following morning, as it happened to Gatsby after Nick’s absolution, Stringer Bell is shot to death. The “incorruptible dream” of the self-made man once again is revealed to be little but “self-elevating bullshit”.

13 As Nick attempts to understand Gatsby’s story, he unsubtly concludes that in his pursuit of Daisy’s love, Gatsby “had committed himself to the following of a grail” (Fitzgerald 1991: 122).

14 See Abbott’s *The Gatsby Reader* (2014) for more information.

15 Eloquenty, that is the phrase that forms the epigraph (or perhaps, the *epitaph*) that opens the last episode of the series. All episodes of *The Wire* begin with an epigraph, usually a sentence pronounced by one of the characters during the course of the epi-

Coinciding with this argument, Sobotka (as any other Fisher-King figure in a recreation of the Waste Land myth that refutes the possibility of eventual regeneration) is revealed in the series as having a problem of succession. As it already happened in the Middle Ages, the tale of mystical healing according to which a young knight must find the Grail in order to restore the Fisher King's health is displaced onto a political narrative of royal succession: in order for the Waste Land to be restored, the Fisher King must die and be succeeded by a legitimate, strong and young successor<sup>16</sup>. But of course, as represented in *The Wire*, Baltimore is a Waste Land with no hopes of restoration. Sobotka's son, Ziggy, is weak and rather inept. "A doomed son of a son of a stevedore, raised for a world that is slowly dying out" (Álvarez 2009: 163), Ziggy steals and smuggles for the Greek's crime organization but, due to his childishness and recklessness, he is repeatedly swindled and ridiculed, to the point of growing so desperate that he ends up committing and confessing to a murder for which he is convicted and sentenced to prison. Sobotka's nephew — who might be regarded as a kind of Perceval-figure<sup>17</sup> — is capable, intelligent and hardworking, but the economic depression of the docks forces him into the hopelessness of the drug trade, which keeps him from (restoratively) succeeding his uncle as the leader of the stevedores union<sup>18</sup>.

Hence there is no possible restoration after Sobotka's death. Critic Rafael Álvarez explains that he had initially identified Detective Jimmy

---

sode. H.L. Menken's "...the life of kings" is displayed on the wall in the lobby of the Baltimore Sun during the last episode of the show ("-30-"). Significantly, it is the third of three epigraphs that mention kings. The first two appear in season 1, and they resonate loudly throughout the entire series. They are "The king stay the king" ("The Buys"), a reference to the chess game that arguably structures (symbolically) the plot of the series, and "Come at the king, you best not miss" ("Lessons").

16 Myth-critic Northrop Frye explained this phenomenon by hypothesizing that, in truth, "the replacement of an aged and impotent king by a youthful successor is really a displacement of the theme of renewing the old king's youth" (1976: 121).

17 Perceval is the Grail King's nephew. The hermit explains to him: "[W]hen you did not inquire who is served from the grail, you committed folly. The man served from it is my brother. Your mother was his sister and mine" (Chrétien de Troyes 2004: 460).

18 Nick Sobotka reappears in the series's last season, protesting during the mayor's ribbon-cutting ceremony for the conversion of the abandoned grain pier into a condo development that "will build more playgrounds for the rich on the same soil where the poor used to find work" (Sepinwall 2009: par. 2). Arguably, at the end of the series Nick has inherited his uncle's role as a leader of the longshoremen, but his final appearance in *The Wire* signals the final defeat of Sobotka's life purpose (to rehabilitate the grain pier) and shows Nick in a situation even more desperate and impotent than his uncle's ever was. When Mayor Carcetti asks about Nick after noticing the protest, he is immediately told: "It was nobody, Mr. Mayor. Nobody at all" ("The Dickensian Aspect").

McNulty, the series' protagonist, as a kind of Perceval-figure. As Álvarez admits, he had thought that McNulty "would ultimately attain his goal, be granted a sight of the grail of perfection and heal the unhealed wound of the land" (2009: 218). But this mythical pattern is also subverted in *The Wire*. Once again, intertextuality is crucial to comprehend how the mythical failure is caused precisely by the "unhealed wound" of Baltimore. In *The Great Gatsby*, Tom and Daisy's societal irresponsibility, which defines the collective malady of the community, leads Wilson to mistakenly avenge his wife by killing Gatsby<sup>19</sup>. In mythical terms, the alleged Knight that, from Nick's romantic perspective, should have restored the Waste Land is killed by the Maimed-King figure that he was meant to cure. In *The Wire*, alleged Grail-Knight McNulty, far from attempting to help Sobotka, leads a police investigation against the corruption of Sobotka's stevedores union, which is in fact instigated by Valchek, the commander of the south-eastern district of the city police and thus a representative of communitarian institutions. Valchek, however, is only interested in convicting Sobotka because of a personal feud regarding their respective position and influence among the Polish-American community of Baltimore, which demonstrates an instance of societal (and institutional) irresponsibility that, as it happened in *The Great Gatsby*, results in the impossibility of completing a tale of mythical regeneration. The Grail Knight errs in his quest; the Fisher King remains unhealed and eventually dies without hope of restoration for his kingdom.

Sobotka, as a Fisher-King figure, is of course afflicted by the collective malady that plights the entire community portrayed in the series. Like Gatsby (and like McNulty, and his nephew Nick), he has been corrupted. But Sobotka's corruption is presented in *The Wire* as the unavoidable consequence of his (forced) unproductiveness. In *The Great Gatsby*, Wilson owns a garage, but he cannot build or even repair cars; he can barely survive by selling at a loss the pieces of cars speculatively bought and sold by the rich<sup>20</sup>. In *The Wire*, as work on the docks plummets down, Sobotka

---

19 Daisy had run Myrtle over with Gatsby's car, and she and her husband let Gatsby take the blame. Nick Carraway realizes: "they were careless people, Tom and Daisy—they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they made" (1991: 147).

20 This circumstance can be inferred from the following exchange between Wilson and Tom Buchanan: "«I didn't mean to interrupt your lunch», he said. «But I need money pretty bad, and I was wondering what you were going to do with your old car». «How do you like this one?» inquired Tom. «I bought it last week». «It's a nice yellow one», said Wilson, as he strained at the handle. «Like to buy it?» «Big chance». Wilson

decides to lobby lawmakers: he wants to dredge the Chesapeake canal to save the Baltimore port. But as a true kingly figure, he must also take care of everyone who needs his help in the union, and he needs money to do that — the money he gets paid by the Greek in exchange for letting the latter's containers slip into the port undetected. In both cases, economic profit comes from the transaction of consumer goods that the working class cannot produce in a deindustrialized economy where financial capitalism continues to increase the value of capital while the value of labour decreases. In *The Great Gatsby*, the valley of ashes where the working class has been effaced functioned as the "ideogram" (Lewis 1985: 38) of an unproductive economy that transformed the bored farmers of the Midwest into extravagant millionaires, immigrated to New York during the nineteen-twenties. In *The Wire*, Fitzgerald's ashen wasteland has become a huge but derelict port that functions as the gate that connects the city of Baltimore with the globalized market. But that global market does not support the stevedores' jobs in a depressed port where the managing of containers has been digitalized, rendering the workforce practically useless (Lieberman 2013: 33). There are not enough ships, moreover, and politicians and property developers want to demolish the abandoned piers to build luxury condos, as gentrification seems to be the only profitable alternative to the series' post-industrial ruin. If they want to survive, the stevedores have no choice but to become smugglers, that is, to engage in the criminal exchange of goods that, as depicted in *The Wire*, sustains (and destroys) life in the city. Because the port workers smuggle consumer goods that certify the commodification (and thus the dehumanization) of society: luxury cars and digital cameras, of course, but also heroin — in the world of *The Wire*, the drug trade both generates and explains all social and political dynamics in the city — and even sex slaves imported from Eastern Europe.

It is precisely the finding of thirteen dead girls who have been murdered in a ship container that triggers the plot of *The Wire's* second season, showcasing that in the twenty-first century land of opportunities, human beings are still bought, sold, and exploited for a profit (Lieberman 2013: 45). The dehumanization of hyperconsumption society is made explicit. A representative of the Baltimore City Police attempts to evade responsibility over the investigation, claiming that "if [the girls] were alive, they'd be illegals, and that'd mean immigration. But they're dead, so they're cargo" ("Collateral Damage"). As Lieberman explains, the utterance codifies perfectly the process by means of which human beings become property in

---

smiled faintly. «No, but I could make some money on the other»" (Fitzgerald 1991: 99).

the Waste Land of Baltimore; as he writes, “it is the decision being made by the state authority to classify these women not as murder victims, but instead as goods destroyed by the shipping process” (2013: 44). The girls —the cargo— are the (wasted) property of the Greek, the man who introduces the heroin through the port of Baltimore, and who is characterized by Simon himself as “capitalism in its purest form” (in Seehan and Sweeney 2009: par. 42)<sup>21</sup>. The identification is mythical. The Greek is not actually from Greece, but he is the incarnation of an almighty Zeus. Simon explains:

...instead of Olympian gods that are throwing lightening bolts and fucking people up for the fun of it, [in *The Wire*] we have post-modern institutions. The police department is the god, the drug trade is the god, the school system is the god, city hall is the god, the election is the god. Capitalism is the ultimate god in *The Wire*. Capitalism is Zeus (in Ducker 2006: par. 33).

If the Greek is capitalism and capitalism is Zeus, it can be inferred that the Greek is a postmodern incarnation of Zeus. He functions as the cruel and indifferent god of ancient mythology that is directly responsible for, among other things, Sobotka’s death at the end of the series’ second season. As explained, from a myth-critical perspective, Sobotka’s death results in the impossibility of regeneration for the Waste Land of Baltimore. It is then no coincidence that the Greek decides Sobotka’s fate. After all, the Greek’s main business is to introduce in the city the drugs that economically sustain Baltimore’s decadent society, but that also alienate and extinguish the life of its citizens. It is made evident at the end of the narrative: the capital amassed by the global drug trade is used to finance lobbyists, politicians and the institutions that arbitrate the life of the community, while producing nothing but an endless amount of corpses, and the overwhelming moral, spiritual and physical ruin of “Bodymore, Murdaland”.

It is the blood money of the drug trade —perfectly integrated, as it is made evident in the series, in the global market of consumer goods— that eventually pays for the luxury condos that are developed from the gentrified docks. Such is the wasting of the city of Baltimore as represented mythically in the second season of *The Wire*, in which the hopeless and

---

21 After learning the truth about the murdered girls, the Greek laments the situation indirectly through a question asked to his associate: “In a year, each whore would bring in a quarter million. What is it?” The associate replies, “Four million dollars” (“Collateral Damage”). The loss is significant but manageable. “Anyway, there will be other girls”, the Greek remarks.

unstoppable impoverishment of an about-to-be-erased working class and the impotence of their leader Frank Sobotka are configured as reinterpreting one of the most iconic images of unproductiveness in the American literary canon, which is also a reinterpretation of the pre-modern myth of the Waste Land. But even beyond *The Wire's* intertextual relationship with Fitzgerald's *The Great Gatsby*, Baltimore, as represented in Simon's series, is truly a Waste Land in the mythical sense. The city is literally unproductive, destitute and violent, and holds no hope for individual or communal restoration. It is alternatively governed by weak, inept, corrupted or over-reaching "kings" both sides of the chessboard<sup>22</sup>. Social misery, political corruption and hopeless criminality function then as the correlative of a generalized state of moral and spiritual desolation in which the cases of individual redemption (Prez, Bubbles, Namond) are more than rare and hardly the epitome of the so-called American Dream. Thus, as this article has attempted to demonstrate, *The Wire* is in fact a television show that, in spite of the mercantilist conventions of the medium, represents mythical themes, motifs and structures that manage to break out from the confinements of cultural standardization and homogenization. More to the point perhaps, in doing so, *The Wire* manages to articulate a mythical counter-discourse that ideologically contests "the religion of success" of the Culture Industry (Adorno 2002: 117) and of American foundational mythology.

---

22 David Schwartz explains: "*The Wire* views modern life as a medieval game — or, to be precise, a chess game. Its narrative is filled with strategies, gambits, captures, stalemates, checkmates, and the constant attempts of its players to prevail — or at least to avert their own demise — by outwitting their opponents. It is a game determined by the actions of the kings (represented by the drug chiefs, union leaders, politicians, school principals, and newspaper publishers). Yet most of the pieces are pawns, doomed foot soldiers trying to make it to the other side of the board to be promoted" (2008: par. 1).

Indeed, for many viewers, this interpretation of the series is perfectly codified in an early scene in which drug dealer D'Angelo teaches the corner boys in his charge how to play chess. Schwartz explains the scene:

The heart of the scene is D'Angelo's translation of the rules of the game into street slang ("This the king pin. Aw right? Now he da man. You get the other dude's king, you got the game"). Grasping the importance of the king, Bodie asks about the pawns ("What about the little ball-headed bitches there?") and D'Angelo explains the rule of promotion: if a pawn gets to the other end of the board, it can be promoted to the most powerful piece—the queen. But the pawns are usually captured—the chess equivalent of death—before they make it there. D'Angelo explains, "The pawns, man, in the game, they be capped quick. They be out early". Always looking for the angle, Bodie says, "Unless they some smart ass pawns" (par. 6).

Significantly, the three characters involved in the scene—D'Angelo, Bodie and Wallace—end up brutally murdered when they attempt to get out of the game. The notion of upward mobility that Bodie refuses to disregard is thus brutally crushed in the course of the narrative. In the world of *The Wire*, as D'Angelo tries to explain to the boys, "The king stay the king" (see note 14).

## References

- "-30-" (9 March: 2008). *Wire*. HBO. New York City, NY. Television.
- Abbott, Neal (2013). "The Great Gatsby as Grail Quest: Part Two - George Wilson as The Fisher King", *A Word Filty Spoken*. Web. <http://neal-abbott.wordpress.com/2013/05/30/the-great-gatsby-as-grail-quest-part-two-george-wilson-as-the-fisher-king/>.
- (2014). *The Gatsby Reader*. Createspace Independent Pub.
- Adorno, Theodor W. (1969). "La televisión como ideología". In Roberto J. Vernengo (trad.), *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores: 75-89.
- (2002). "The Culture Industry. Enlightenment as Mass Deception". In Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, Gunzelin Schmid Noerr (ed.), Edmund Jephcott (trans.), *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford, CA: Stanford University Press: 94-136.
- "All Prologue" (July 16: 2003). *The Wire*, HBO. New York City: NY. Television.
- Altman, Roger C. (2009). "The Great Crash, 2008. A Geopolitical Setback for the West", *Foreign Affairs*. 88.1. Web. <http://www.foreignaffairs.com/articles/63714/roger-c-altman/the-great-crash-2008>.
- Álvarez, Rafael (2009). *The Wire: Truth be Told*. New York: Simon and Schuster.
- Cabot, Mateu (2011). "La crítica de Adorno a la cultura de masas", *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 3: 130-147. Web. [Web e-Revist@s. http://www.constelaciones-rtc.net/03/03\\_07.pdf](http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_07.pdf).
- Chrétien de Troyes (2004). *Arthurian Romances*, William W. Kibler and Carleton W. Carroll (trans.) (eds.). London: Penguin Books.
- "Collateral Damage" (June 8: 2003). *The Wire*, HBO. New York City: NY. Television.
- Ducker, Eric (2006). "The Left Behind. Inside *The Wire's* World of Alienation and Asshole Gods", *The Fader*. Web. <http://www.thefader.com/2006/12/08/listening-in-part-iv>.
- Eliade, Mircea (1958). *Patterns in Comparative Religion*, Rosemary Sheed (trans.). London: Sheed and Ward.
- Fitzgerald, Francis S. (1991). *The Great Gatsby*. London: Longman Group Limited.
- Franklin, Daniel P. (2006). *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- French, Warren (1975). *John Steinbeck*. Boston: Twayne Publishers.

- Frye, Northrop (1976). *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass., and London: Harvard U. P.
- Gabriel, Yiannis and Lang, Tim (2006). *The Unmanageable Consumer*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: SAGE Publications.
- Hornby, Nick (2007). "David Simon: Creator-Producer-Writer of HBO's *The Wire*", *The Believer*. Web. [http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview\\_simon](http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon).
- Kaiser, Matthew (2011). "From London's East End to West Baltimore: How the Victorian Slum Narrative Shapes *The Wire*". In Marie-Luise Khhlke, Christian Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- "Lessons" (July 21: 2002). *The Wire*, HBO. New York City: NY. Television.
- Lewis, Roger (1985). "Money, Love and Aspiration in *The Great Gatsby*". In Matthew J. Bruccoli (ed.), *New Essays on The Great Gatsby*. Cambridge: Cambridge University Press: 41-57.
- Liberman, Harry (2013). "*We Ain't Gotta Dream No More*", *The Wire as Deindustrialization Narrative*, English Honors Thesis. Duke University.
- Lipovetsky, Gilles (2012). "The Hyperconsumption Society". In Karin M. Ekström and Kay Glans (eds.), *Beyond the Consumption Bubble*. New York: Routledge.
- Lupack, Alan and Lupack, Barbara Tapa (1999). *King Arthur in America*. Cambridge: D. S. Brewer.
- "Middle Ground" (December 12: 2004). *The Wire*, HBO. New York City: NY. Television.
- Schwartz, David (2008). "King and Pawns. The Wire: Modern Society as an Elaborate Chess Game", *Moving Image Source*. Web. <http://www.movingimagesource.us/articles/kings-and-pawns-20080801>.
- Sepinwall, Alan (2008). "The Wire, 'The Dickensian Aspect': Those Left Behind", *NJ*. Web. [http://blog.nj.com/alltv/2008/02/the\\_wire\\_the\\_dickensian\\_aspect.html](http://blog.nj.com/alltv/2008/02/the_wire_the_dickensian_aspect.html).
- Sheehan, Helena y Sweeney Sheamus (2009). "*The Wire* and the World: narrative and metanarrative", *Jump Cut* 51 (2009). Web. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/index.html>.
- Stead Sellers, Frances (2008). "Life and Death in Bulletmore, Murderland", *The Guardian*. Web. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2008/jan/17/bulletmoremurderland>.
- "The Buys" (June 16: 2002). *The Wire*, HBO. New York City: NY. Television.
- "The Dickensian Aspect" (February 10: 2008). *The Wire*, HBO. New York City: NY. Television.

- Walker, Tim (2013). "Waxing lyrical: David Lynch on his new passion - and why he may never make another movie", *The Independent*. Web. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/waxing-lyrical-david-lynch-on-his-new-passion--and-why-he-may-never-make-another-movie-8665457.html>.
- Walsh, Peter (2002). "Homer at Home: Myth, Image and the Ideology of Television", *Media in Transition 2: Globalization and Convergence*, MIT Conference. Web. <http://cmsw.mit.edu/mit2/Abstracts/PeterWalsh.pdf>.

# El mito en un mundo globalizado

JOSÉ MANUEL LOSADA

Universidad Complutense de Madrid

jlosada@ucm.es

## 1. El fenómeno de la globalización

La globalización, proceso cultural, social, político, económico y tecnológico a gran escala, consiste en la comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo y en la unificación de culturas, sociedades y mercados. Originada en la civilización occidental y expandida alrededor del mundo en la segunda mitad del siglo XX, la globalización recibe su mayor impulso con la caída del comunismo y el fin de la Guerra Fría. Aquí nos centraremos en la globalización como proceso cultural.

En sentido lato, la globalización interrelaciona las sociedades y culturas locales en una cultura única o “aldea” global. Se manifiesta en la integración y el contacto de prácticas culturales: marcas, valores, iconos, personajes, costumbres e imaginario colectivo circulan en países de niveles de vida, mentalidades y tradiciones muy variados. En sentido limitado, la globalización se aplica a la difusión y el consumo de los productos culturales a escala mundial, incluidos los destinos turísticos y los grandes eventos. En ambos casos la globalización aspira a una cultura de alcance mundial. Con la progresiva y rápida digitalización de los soportes de comunicación, se reducen las barreras a la difusión mundial, reservada durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX a las firmas de radio-difusión, los circuitos de exhibición y los acontecimientos de cobertura internacional. La cultura global es, sobre todo, audiovisual y popular. Los argumentos universales narrativos y simbólicos tienden a fundirse en los nuevos iconos audiovisuales, renovados en su estética y dirigidos al gran público (estilo, actores, efectos especiales, ambientación, etc.).

Este nuevo paradigma del mundo no se abre paso sin oposición. Según el modelo de David y Goliat, los movimientos de la antiglobalización desafían, en nombre de los más pobres, a los dirigentes de la economía mundial, identificados con los privilegiados y los más ricos. Con frecuencia enarbolan la bandera de la justicia social y la dignidad del individuo. Su aportación al equilibrio de fuerzas es indiscutible. Sin embargo, el movimiento antiglobalizador presenta un punto débil: no consigue definir con realismo y precisión su propuesta ni su concepción cultural.

Pregunta: ¿cuál es la relación del movimiento globalizador con el mito?

El mito es producto del acervo de un pueblo; su nacimiento y desarrollo dependen de algún modo de su medio cultural. Necesariamente local, el mito se enfrenta sin embargo al intrusismo de otras culturas. La frigia Cibele, de origen oriental, fue felizmente importada a Grecia, y en Roma llegó a compartir, junto con Júpiter, el poder soberano sobre la reproducción de las plantas, los animales, los hombres y los dioses.

En nuestro tiempo la dinámica de la globalización está provocando un cambio sustancial diverso de la dinámica tradicional, donde todo se reducía a la adopción, más o menos traumática, de singularidades exógenas. Los mitos hoy apenas se desenvuelven en un solo país, en una sola lengua: presentan los rasgos propios del mundo globalizado. De ahí la propuesta siguiente.

## 2. Un corpus relativamente representativo

Quizá unas breves calas en la producción contemporánea puedan mostrarnos en qué medida el fenómeno globalizador afecta a los mitos. Me he centrado en una serie de diecisiete relatos escritos en lengua francesa y publicados en los últimos cincuenta años. Un número considerable de textos relativamente recientes, de preferencia narraciones extensas, parece ser un corpus representativo. La opción de una única lengua obedece a la búsqueda de mayor homogeneidad en el objeto de estudio; pero incluso la lengua nos confirma en el fenómeno de la globalización: siete relatos en francés han sido escritos por autores de origen no francés. Los textos, salvo excepciones, van dirigidos a un público relativamente culto. He aquí, por orden cronológico, la lista:

Georges Perec, *Les Choses* (1965)

Albert Cohen, *Belle du Seigneur* (1968)

Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir* (1968)

- Michel Tournier, *Le Roi des aulnes* (1970)  
Georges Perec, *La Vie, mode d'emploi* (1978)  
Érik Orsenna, *L'Exposition coloniale* (1986)  
J.M.G. Le Clézio, *Onitsha* (1991)  
Amin Maalouf, *Les Échelles du Levant* (1996)  
Alain Nadaud, *Auguste fulminant* (1997)  
François Cheng, *Le Dit de Tianyi* (1998)  
Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* (1999)  
Michel Houellebecq, *Plateforme* (2001)  
Jonathan Littell, *Les Bienveillantes* (2006)  
Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007)  
Marc Levy, *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites* (2008)  
Andrei Makine, *Le Testament français* (2008)  
Pierre Michon, *Vies minuscules* (2008)

Veremos que en estos textos predomina la interacción cultural. Por lo general se centran en Francia, pero todos dan cabida a personajes de otras naciones y lenguas; es más, abundan los textos que incluyen otras civilizaciones: rusa, turca, iberoamericana... También se abren a tiempos pasados, lo que aumenta su profundidad cronológica.

Los analizaré en tres grupos separados. 1º.- Relatos que se desarrollan en un solo país. 2º.- Relatos que se desarrollan al menos en dos países. 3º.- Relatos que incluyen elementos exógenos. Esta división permite enfocar el elemento mítico en función de las culturas involucradas, aspecto importante para valorar el peso de la globalización.

## **2.1. Relatos que se desarrollan en un solo país**

Tres primeros textos no abordan los mitos sino como referencia narrativa, es decir, forman parte textual de una anécdota o son pretexto que confirma una aseveración del narrador. Es sintomático que esta irrelevancia mítica coincida con la autarquía de los textos, con la limitación de la trama al círculo cerrado geográfica y culturalmente. Me limitaré a enumerar las recurrencias míticas. En *Les Choses*, Jérôme et Sylvie salen de su mundo estudiantil y hacen sus primeras incursiones en la "Tierra Prometida" de los almacenes de lujo (25); en *Vies minuscules*, el profesor abucheado por los alumnos recibe, por antífrasis, el apodo de Aquiles, debido a su escaso parecido "con el antiguo príncipe encantador de los Mirmidones" ("Vies

des frères Bakroot”, 84); en *Dans le café de la jeunesse perdue*, Roland cree en el “Eterno Retorno” y piensa haber conocido a Louki “en una vida anterior” (111). En este último caso el mito desempeña una función narrativa que en ocasiones, como ocurre con Aquiles, alcanza el grado de metáfora por antonomasia.

## 2.2. Relatos que se desarrollan en dos o más países

Dos obras emblemáticas a este respecto son *Auguste fulminant* y *L’Œuvre au noir*. Ambas se desarrollan en tiempos pretéritos (s. I y s. XVI respectivamente) en diversos lugares del área mediterránea o de Europa. *Auguste fulminant* —enmarcada en una trama policiaca— elabora una indagación sobre Virgilio y su *magnum opus*: ¿la muerte del escritor obedece a su redacción de la epopeya de Eneas? Paulatinamente, el narratorio anuda sus deducciones: Virgilio albergaba dudas sobre la bondad moral y el origen divino del emperador Augusto; este, convencido de que el escritor no dejaría de consignarlas en la remodelación de su texto, ordenó a Rufus y Tucca su envenenamiento. *L’Œuvre au noir* presenta a un alquimista poco común. Desdeñoso de las profecías de Nostradamus y del Fausto tradicional, Zénon está persuadido de que “los astros inclinan nuestros destinos, pero no los deciden” (“les astres inclinent nos destinées, mais n’en décident pas”, 179). La variación sobre el mito consuetudinario es palpable. Zénon extrae la sabiduría de sus peregrinaciones por tierras europeas y orientales: médico filósofo, este personaje poliédrico sintetiza el espíritu subversivo de los humanistas ateos, los científicos heterodoxos y los alquimistas medievales. Ansioso de “colmar el hueco entre la predicción categórica del calculador de eclipses y el pronóstico ondulante del médico”, entre “la premonición y la conjetura” (164), Zénon pretende trazar la línea que une el mundo de la razón y del ocultismo, traspasar —ahí reside precisamente el mito— los límites que separan dos mundos aparentemente inconexos.

Única en su estilo es *La Vie mode d’emploi*. Si bien el personaje Bartlebooth visita numerosos países, el argumento —conforme a las reglas del OuLi-Po— queda constreñido a pocos metros cuadrados: consiste en un relato singular de las historias de cada uno de los vecinos de un inmueble parisino de acuerdo con una ley geométrica impuesta previamente por el narrador. Aquí nos interesa la *ékfrasis*, la descripción pictórica que evoca los mitos clásicos. Ío, Minerva, Pan, Venus, Baco con todo su séquito, Filemón y Baucis son los principales personajes mitológicos que se pueden ver representados en una colcha de cama, unas estatuas, una porcelana,

un cuadro, un libro. El mito queda aquí reducido a objeto de un decorado, a mera referencia descriptiva. Los restrictivos principios del OuLiPo no autorizan la configuración de un mundo mítico.

Una serie de novelas nos trasladan a la primera mitad del siglo xx. *L'Exposition coloniale* nos sitúa en Francia y América del Sur. En su diario, Gabriel relata su viaje en barco y las particularidades de varios pasajeros. Dos de ellos, ingleses especialistas en religiones primitivas, coleccionan relatos de creaciones del mundo; estas son las primeras fases de una de las secuencias:

- a) Tupan engendre le soleil, qui engendre la terre.
  - b) Tupan souffle sur la terre, qui s'en va dans l'infini.
  - c) Le soleil, qui ne veut pas se séparer de sa fille, supplie Tupan de ne pas l'envoyer trop loin... (272).
- 
- a) Tupán engendra al sol, que engendra a la tierra.
  - b) Tupán da un soplo a la tierra, que se va al infinito.
  - c) El sol, que no quiere separarse de su hija, suplica a Tupán que no la envíe demasiado lejos...

Dos son los mitos por excelencia: el cosmogónico y el escatológico. Los británicos, obsesionados por el primero, lo ven por doquier: comparan su barco discurriendo por el Amazonas con el espíritu de Dios bogando sobre las aguas; el mundo actual les recuerda el relato del *Génesis*.

*Belle du Seigneur* es una apuesta arriesgada: probar que es posible representar exclusivamente la vida de dos amantes exclusivos. Entre 1935 y 1937, en Ginebra y Agay, puerto residencial en la Costa Azul, se consumen Ariane y Solal, enfermos de la "lúgubre avitaminosis de belleza" generada por un amor al margen de la sociedad. Su relación había comenzado con otra apuesta: la seducción de la mujer en una conversación de tres horas. Y este reto imitaba, a su vez, otra proverbial apuesta: el envite que, en la celeberrima pieza de Zorrilla, Don Juan lanza a Don Luis sobre la seducción de su amante Ana de Pantoja, con dos variantes: 1ª.- Una complicación añadida: en la novela de Cohen es la joven quien acepta el envite; 2ª.- Una impertinencia irónica, auténtica puesta en abismo: al mismo tiempo que Solal seduce a Ariane, Adrien Deume, el marido de esta, ¡escribe una versión de Don Juan por sugerencia de Solal! Entre los principales motivos del mito literario se encuentra "la presencia continua de su muerte" ("la présence continuelle de sa mort", 389). De hecho, la muerte les persigue durante los dos años de su aventura amorosa, que se disuelve en el estrepitoso fracaso del suicidio. Un Don Juan sin comendador.

*Le Roi des aulnes* saca partido a la mitificación de las ideologías. Relata la vida de Abel Tiffauges, prisionero en Alemania, Polonia y Prusia oriental, posteriormente colaborador del régimen en Masuria, donde recluta a jóvenes para una napola o escuela paramilitar del Tercer Reich. Junto a la mitología nazi intervienen dos mitos: el del ogro (ora personificado por Görin, ora por el mismo Tiffauges) y el del andrógino (pues en una de sus incursiones el narrador encuentra a dos gemelos complementarios). Este segundo mito debe ser puesto en relación con la antropogonía del *Génesis*: al principio de la novela, Abel Tiffauges, preocupado por la exégesis bíblica, deduce que la especie humana procede de un andrógino. Pluralidad de mitos, de épocas y de culturas.

Otro texto que recurre a los mitos ideológicos del siglo xx: *Les Bienveillantes*. Max Aue es un oficial nazi convencido. Piensa que su cumplimiento del deber conducirá a Alemania, una vez ganada la guerra, al paraíso prometido (muchas ideologías contemporáneas están fundadas sobre el mito mesiánico); de ahí su contribución, eminentemente administrativa, a la Shoah. El texto conjuga otros mitos. No en vano el título de *Las Benévolas* envía a la *Orestíada* de Esquilo, donde las Erinias, hostigadoras de los parricidas, se transformaban finalmente en apaciguadas Euménides. La trama de fondo permite emparentar, estructuralmente, al protagonista Aue con Orestes, a su amigo con Pilades, a sus padres con Egisto y Clitemnestra y a las Erinias con los dos policías que persiguen a Max Aue por el asesinato de su madre y su padrastro. El relato contemporáneo se acopla sobre el relato clásico para conjurar, con la guerra como telón de fondo, los fantasmas familiares y sexuales del protagonista.

*Le Testament français* se resume en la búsqueda de la identidad del protagonista. En un aprendizaje rayano en el misticismo, su abuela le inicia en la lengua y la civilización francesas. Esta exaltación íntima de Francia es desafiada, de manera pasajera, por otra: la mitificación del comunismo. Durante la época de movilización del protagonista, el cuasimito francés es suplantado por el mito de las ideologías salvíficas:

Cette vie, une vie en fait très soviétique dans laquelle j'avais toujours vécu en marginal, m'exalta. Me fondre dans sa routine débonnaire et collectiviste m'apparut soudain comme une solution lumineuse. Vivre de la vie de tout le monde! Conduire un char, puis, démobilisé, faire couler l'acier au milieu des machines d'une grande usine au bord de la Volga, aller, chaque samedi, au stade pour voir un match de football. Mais surtout savoir que cette suite de jours, tranquille et prévisible, était couronnée d'un grand projet messianique —ce communisme qui, un jour, nous rendrait tous constamment heureux, cristallins dans nos pensées, strictement égaux... (222).

Esta vida, una vida de hecho muy soviética de la que yo siempre había vivido al margen, me exaltó. Fundirme en su rutina bonachona y colectivista me pareció de pronto como una solución luminosa. ¡Vivir la vida de todo el mundo! Conducir un carro de combate y, después, desmovilizado, dejar fluir el acero en las máquinas de una gran fábrica a orillas del Volga, ir, cada sábado, al estadio para ver un partido de fútbol. Pero sobre todo saber que esa serie de días, tranquila y previsible, estaba coronada por un gran proyecto mesiánico —ese comunismo que, un día, nos haría a todos constantemente felices, cristalinos en nuestros pensamientos, estrictamente iguales...

Póngase la atención en la última frase, cuando el narrador incide en el carácter redentor de su proyecto: todo mito mesiánico, de uno u otro cariz, promete una edad dorada, igualitarista y eternamente feliz.

*Les Échelles du Levant* conforman uno de esos frescos que reúnen Oriente y Occidente, la vida de un turcoarmenio, su amor con una austríaca judía y la Resistencia francesa. El padre del protagonista, turco, sueña con una sociedad compuesta por hombres corteses y generosos, una sociedad sin diferencias de raza, lengua ni credo. Tenemos aquí de nuevo el mito de la Edad de Oro: es un tipo paradigmático de la globalización. Precisamente es Ossyane, su hijo, el designado para preparar su advenimiento. Curioso caso de un padre que ve en su hijo al mesías esperado. Sin embargo, los planes de este ponen de relieve la inanidad de la mitificación que hierve en la mente del padre:

Moi aussi je voulais changer le monde, à ma manière. Alors que mon père s'obstinait à me faire lire la vie des conquérants et des grands révolutionnaires, d'Alexandre et de César à Napoléon, Sun Yat-sen et Lénine, sans oublier notre ancêtre, le Magnifique, mes propres héros s'appelaient Pasteur, Freud, Pavlov, et surtout Charcot... (60).

Yo también quería cambiar el mundo, a mi manera. Mientras mi padre se obstinaba en hacerme leer la vida de los conquistadores y los grandes revolucionarios, de Alejandro y César hasta Napoleón, Sun Yat-sen y Lenin, sin olvidar a nuestro ancestro, el Magnífico, mis propios héroes se llamaban Pasteur, Freud, Pavlov y, sobre todo, Charcot...

El cambio generacional implica el cambio de signo en la globalización: la antigua consistía en los desplazamientos físicos de los héroes políticos y militares, a menudo mitificados, la actual fija su atención en la difusión de las ideas.

Con *Stupeur et tremblements* damos un salto a la última década del siglo. Sola en la oficina de la compañía Yumimoto y víctima del delirio por todas

las humillaciones sufridas, una noche Amélie pone en práctica uno de sus sueños: convertirse en Dios. Se siente plenamente libre en la oscuridad, se desnuda, hace el pino sobre las mesas, ocupa burlescamente el lugar de Fubuki, su superiora, y saluda jubilosamente la hora crucial: “Ha pasado la medianoche: hoy ya es viernes, mi viernes santo, día de Venus en francés, día del oro en japonés” (83). Tres religiones: la cristiana, la romana y la “capitalista”. No se le oculta a Amélie el escándalo que su locura acarrearía por la mañana, cuando todos se reincorporen al trabajo. Sabe que será despedida, en lenguaje del capitalismo: que morirá. Entonces expresa una última voluntad: que su superiora Fubuki le dé la muerte, que le desenrosque el cráneo como a un pimentero. Al igual que Cristo llevado al matadero, Amélie acepta su destino; valgan estas palabras irreverentes:

Mon sang coulera et ce sera du poivre noir. Prenez et mangez, car ceci est mon poivre qui sera versé pour vous et pour la multitude, le poivre de l’alliance nouvelle et éternelle. Vous éternuerez en mémoire de moi (85).

Mi sangre correrá como pimienta negra. Tomad y comed, porque esto es mi pimienta que será derramada por vosotros y por la multitud, la pimienta de la alianza nueva y eterna. Estornudaréis en memoria mía.

Acto seguido, se viste y pierde el sentido. Las palabras de la consagración, pronunciadas por Jesucristo durante la última cena en la noche amarga previa a su pasión, preconizan el destino de la joven, presa del pánico por lo que ocurrirá al amanecer. El hipotexto cristiano, aquí mitificado, traduce y escenifica la descarga emocional de la joven mártir en tierra pagana.

En este grupo se incluyen dos textos más cuyos mitos son propios de la contemporaneidad. En *Plateforme* —novela del turismo del sudeste asiático y caribeño—, Michel expone a Valérie su teoría sobre la tendencia instintiva de la humanidad, que se dirige hacia el mestizaje y encuentra su epifenómeno emblemático en Michael Jackson: ni negro ni blanco, ni joven ni viejo, ni hombre ni mujer, el cantante ha ido más allá de las categorías de la humanidad ordinaria:

Voici pourquoi il pouvait être tenu pour une star, et même pour la plus grande star —et, en réalité, la première— de l’histoire du monde. Tous les autres —Rudolf Valentino, Greta Garbo, Marlène Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean, Humphrey Bogart— pouvaient tout au plus être considérés comme des artistes talentueux, ils n’avaient fait que mimer la condition humaine, qu’en donner une transposition esthétique; Michael Jackson, le premier, avait essayé d’aller un peu plus loin (227-228).

Por eso podía ser considerado como una estrella, incluso la más grande —la primera, en realidad— de la historia del mundo. Todos los demás —Rodolfo Valentino, Greta Garbo, Marlène Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean, Humphrey Borgart— podían a lo más ser considerados como artistas con talento, pero no habían hecho sino imitar la condición humana, traducirla estéticamente; Michael Jackson, antes que nadie, había intentado ir un poco más lejos.

Así, los consuetudinarios artistas míticos del siglo XX quedan relegados a meros “artistas con talento”. La teoría de Michel no carece de cierta base: el mito implica un aspecto trascendente y extraordinario que los grandes artistas solo ostentan temporalmente y de manera delegada. El caso de Michael Jackson es diferente. Su intento por traspasar las categorías de la condición humana le acerca a un cibernético, a la conjunción de cuerpo e inteligencia humanos y artificiales, al mito de una nueva creación.

*Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites* va más allá del cibernético, del humano reconstruido mecánicamente: Anthony Walsh, recién fallecido, se aparece a su hija Julia. Afirma ser un androide que él, rico empresario, había mandado fabricar para contar con una semana suplementaria de vida. Tiene muchas cosas que contarle, todas necesarias para borrar sus desavenencias, en particular los impedimentos que puso a su relación con su novio Tomas. Una vez que la hija logra vencer, a duras penas, las prevenciones ante lo insólito del caso, ambos viajan por Canadá, Francia y Alemania. A pesar de algunas averías pasajeras, el robot funciona a la perfección, es decir, imita al ser humano tanto en apariencia como en capacidad mental. Como un humano cualquiera, el “padre” acompaña a su hija en una frenética carrera que se salda con la anulación de la boda prevista entre Julia y Adam y el reencuentro amoroso entre Julia y Tomas. Misión cumplida: reconciliados padre e hija, el androide regresa a su caja y los transportistas pasan a recogerlo para devolverlo a la compañía que lo fabricó. Junto con Julia, el lector debe hacer un esfuerzo considerable para creer la historia del robot. No obstante, a medida que el texto avanza, gracias a tecnicismos e ironías, la máquina se vuelve creíble: Julia, y el lector con ella, comprenden que solo un androide puede propiciar semejante final tan feliz como imprevisible. Entonces se revela la superchería de Anthony Walsh, encaminada a deshacer, de la manera menos inaceptable por su hija, el error cometido tiempo atrás sobre su relación con Tomas. Aunque en la historia de la ficción no haya más que apariencia de mito, sí hay mito en la fantasía del lector y en la estructura general de la trama; esto es lo auténticamente determinante en el acto de lectura.

### 2.3. Relatos que incluyen elementos exógenos

*Onitsha*: el joven Fintan viaja junto a su madre, la italiana Maou, para encontrar en Onitsha, una ciudad a orillas del río Níger, a su padre Geoffroy Allen, un inglés que partió allí movido por sus fantasiosos deseos de recorrer Egipto y Sudán en busca de las huellas de Meroe, el “último reino del Nilo”. El relato es también pretexto para contar las ancestrales creencias de los pueblos africanos. La historia, por ejemplo, del primer Eze Ndri. En un tiempo pretérito en que la comida escaseaba, Chuku, el sol, exigió a Ndri que matara y enterrara a su hijo y a su hija. Ndri se afligió en extremo y Chuku envió a Dioka, el padre de los iniciados, que marcó con el signo *itsi* —una quemadura— el rostro de los dos niños. Ndri ejecutó el mandato de Chuku, y de las tumbas nacieron plantas excelentes para el alimento. Por eso, hoy todavía, los Eze Ndri deben marcar la cara de sus hijos mayores con el signo *itsi*, en memoria de los primeros niños que con su muerte trajeron la comida a los hombres (101-103). Mitos etiológicos como este y otras costumbres indígenas habían fascinado a Geoffroy hasta el punto de retenerle alejado de su tierra y su familia.

El último relato de esta selección, *Le Dit de Tianyi*, contiene numerosos mitos exógenos a la cultura europea. Un narrador transmite la historia de Tianyi: el preludio de la guerra en China, país impregnado de tradiciones, el viaje a Italia y Francia, donde descubre otra vida y otro arte, el regreso a su país en plena revolución, con objeto de reencontrar a sus seres queridos. Al filo del relato, Tianyi se explaya en la descripción de algunos paisajes de Sichuan. Así, al final del verano, parece que el valle retiene su aliento para escuchar los cantos del *dujuan*, una especie de tórtola. Tras el consuetudinario aguacero de la estación, eclosionan miríadas de flores rojas o violetas que llevan el mismo nombre que el pájaro *dujuan*. La explicación entronca con el mito:

Car ces fleurs aux couleurs vives qui éblouissent les yeux sont, selon la légende, le sang que crachent, en chantant, les *dujuan*, lesquels sont la réincarnation de l'âme de l'empereur Wang, un souverain de l'Antiquité en éternelle quête de l'âme de sa bien-aimée défunte (131).

Porque esas flores de vivos colores que deslumbran la vista son, según la leyenda, la sangre que escupen, al cantar, los *dujuan*, que son la reencarnación del alma del emperador Wang, un soberano de la Antigüedad que busca eternamente el alma de su amada difunta.

Curiosa metempsicosis reduplicativa: el alma del emperador emigra al cuerpo de las tórtolas, cuya sangre se transforma en las flores del valle.

Estamos en Oriente. Los relatos cosmogónicos abundan. La mezcla de agua y barro que el creador hizo para modelar al hombre y la mujer (163) —en curiosa sintonía con la antropogonía judía—, la unión entre los hermanos Fuxi y Nügua, representados con cabeza y cuerpo humanos pero con una cola de pez que les libró del Diluvio (199) (novedad morfológica respecto al cataclismo bíblico). En fin, la contraposición de la caligrafía china y la pintura europea alumbra enseñanzas inesperadas; así, el estudio de Masaccio, que relegó el espacio a mero decorado y colocó en primer plano de la escena al hombre mismo: “Más tarde comprenderé por qué Occidente está tan obsesionado por el tema del espejo y de Narciso” (249). Afirmación de un oriental, enseñanza para los occidentales, a menudo incapaces de salir de su visión eurocéntrica.

### **3. El mito global**

En los primeros relatos de la serie —*Les Choses, Dans le café de la jeunesse perdue*, el relato de *Vies minuscules*—, el mito surge con ocasión de representaciones artísticas, referencias anecdóticas o pretextos de la narración; solo excepcionalmente recibe un tratamiento metafórico. Estamos en el estadio más básico en la recurrencia mítica: reducido a una función decorativa o paradigmática, el mito pierde respectivamente su espesura narrativa y su relevancia argumental. Sucede como si la reclusión a los estrechos muros de un único país apenas se prestase a amplios desarrollos culturales; cuando menos, parece que el mito no se desenvuelve cómodamente en un mundo exiguo.

No ocurre otro tanto en los textos que conjugan culturas y civilizaciones de varios países. Cronológicamente situados en la Antigüedad y el Renacimiento —*Auguste fulminant* y *L'Œuvre au noir*—, en torno a las guerras mundiales —*La Vie mode d'emploi, L'Exposition coloniale, Belle du Seigneur, Le Roi des aulnes, Les Bienveillantes, Le Testament français, Les Échelles du Levant*—, o en los últimos decenios del siglo XX —*Stupeur et tremblements, Plateforme, Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*—, todos estos relatos presentan mayor profundidad psicológica o, cuando menos, tienen mayor espesor espaciotemporal. En ellos el mito aparece bajo múltiples apariencias: en unas ocasiones, los hipotextos míticos estructuran los relatos generales, en otras, se presentan como referencia de un desarrollo más o menos relevante.

En fin, *Onitsha* y *Le Dit de Tianyi* añaden, a la densidad espaciotemporal y la espesura psicológica, el elemento exógeno. Los mitos presentes en

estas novelas aportan aire fresco: relativizan el eurocentrismo mitológico, confirman el valor etiológico de los mitos independientemente de las latitudes geográficas.

Una vez más se hace patente que, hoy más que nunca, una literatura no se desarrolla en compartimentos estancos. Esta regla es válida para la mitocrítica: tampoco el mito se desarrolla de manera aislada en una lengua, en una cultura. Baste pensar en los tres primeros relatos (*Les Choses*, *Dans le café de la jeunesse perdue* o el relato de *Vies minuscules*): reclusos en unas coordenadas espaciotemporales mínimas, son textos antimíticos. Por el contrario, la globalización social ha dado alas al mito. Por un lado, el mito demuestra su capacidad regeneradora cuando estructura nuevos relatos míticos a partir de otros antiguos, medievales, modernos o contemporáneos (los ejemplos de *Les Bienveillantes*, *L'Œuvre au noir*, *Belle du Seigneur* o *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites* son respectivamente emblemáticos), por otro, el mito explora nuevos sincretismos (*Onitsha*, *Le Dit de Tianyi*), como en tiempos antiguos, cuando los griegos adoptaban el culto a la oriental Cibele. En todos los casos se hace evidente la versatilidad del mito, su elasticidad para adaptarse, de manera renovada, a épocas, latitudes y mentalidades aparentemente antimíticas. Lejos de ser inconciliables, mito y mundo globalizado se dan la mano.

## Referencias

- Cheng, François (1998). *Le Dit de Tianyi*. Paris: Albin Michel, "Livre de Poche".
- Cohen, Albert (1968). *Belle du Seigneur*. Paris: Gallimard, "Folio".
- Houellebecq, Michel (2001). *Plateforme*. Paris: Flammarion, "J'ai lu".
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1991). *Onitsha*. Paris: Gallimard, "Folio".
- Levy, Marc (2008). *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*. Paris: Robert Laffont, "Pocket".
- Littell, Jonathan (2006). *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, "Folio".
- Maalouf, Amin (1996). *Les Échelles du Levant*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Makine, Andreï (1995). *Le Testament français*. Paris: Mercure de France.
- Michon, Pierre (2008). *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, "NRF".
- Modiano, Patrick. (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, "Folio".
- Nadaud, Alain (1997). *Auguste fulminant*. Paris: Grasset, "Livre de Poche".
- Nothomb, Amélie (1999). *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel.

- Orsenna, Érik (1986). *L'Exposition coloniale*. Paris: Éditions du Seuil.
- Perec, Georges (1965). *Les Choses*. Paris: Julliard, "Pocket".
- (1978). *La Vie, mode d'emploi*. Paris: Hachette, "Livre de Poche".
- Tournier, Michel (1970/1975). *Le Roi des Aulnes*. Paris: Gallimard, "Folio".
- Yourcenar, Marguerite (1968). *L'Œuvre au noir*. Paris: Gallimard, "Folio".



# Los mitos griegos en la sociedad actual: la diosa Afrodita en el diario ABC

MARÍA ÁNGELES CHAPARRO DOMÍNGUEZ

Universidad Internacional de La Rioja

marian.chaparrodominguez@unir.net

## 1. Introducción

La sociedad actual ha sido calificada en numerosas ocasiones como sociedad hedonista o del placer (Simó 2013; Caricote 2010; Espina 2009; Aksenchuk 2006; Feito 2004; Gómez y Ramírez 2003; Queizán 2002). En ese marco, los dioses de la mitología griega vinculados con el hedonismo vuelven a cobrar protagonismo en nuestra época. Entre ellos sobresale Afrodita, la diosa del Olimpo que encarnaba la belleza y la sexualidad (Mirón 2012). Esos atributos se unen a su gran poder de seducción (Mirón 2005), que la convertía en la diosa más temida y venerada, ya que personificaba los peligros que encarnaban las mujeres y su irresistible atracción sobre los hombres (Iriarte y González 2008). Por eso es uno de los dioses griegos que más se vinculan con el placer humano (Bossi 2006).

Pero en sus orígenes Afrodita —esposa de Hefesto, amante de Ares, Adonis y otros dioses, y madre, entre otros, de Eros y Eneas— no solo era eso. Existen dos tradiciones, recogidas por Platón en *El banquete* (siglo IV a. C.), que hablan de dos Afroditas diferentes, según cómo fue su nacimiento: Afrodita Urania y Afrodita Pandemos. La primera, que nació de la espuma marina provocada por la castración de Urano por parte de Cronos, es la que simboliza el amor puro. Afrodita Pandemos, en cambio, es la hija de Zeus y Dione, y es la que se asocia con el amor carnal, físico. Como veremos a lo largo del estudio, es esta variante de Afrodita la que ha tenido un mayor protagonismo en los últimos años en nuestra sociedad.

Siguiendo la estela de diferentes autores, que han estudiado la presencia de los mitos en los medios de comunicación de masas (Blázquez 2001; De Francisco y Stefanello 2006), en esta investigación hemos analizado la presencia de Afrodita en las páginas del diario español *ABC*, con el fin de observar qué significados ha adquirido en los últimos años. Mediante este estudio mediático hemos pretendido realizar una modesta aproximación a la plasmación de este mito griego en la cultura popular actual.

Existen muy pocos estudios focalizados en Afrodita y su impacto en la sociedad actual. Entre ellos, destaca el de Joaquín Villalba (2008), que analiza la presencia tanto de la diosa como de Eros en las canciones de la música rock.

## 2. Metodología

Esta investigación se basa en un análisis de contenido descriptivo de la presencia de la diosa Afrodita en el diario *ABC*. Descartamos el estudio de Eros —relacionado con la atracción sexual— y Dionisio —asociado con el éxtasis— ya que la búsqueda hemerográfica de ambos dioses resultó complicada porque aparecían numerosos resultados que nada tenían que ver con los dioses: en el primer caso, observamos la presencia continuada del cantante italiano Eros Ramazzotti y el asteroide Eros en las páginas del diario, mientras que en el segundo caso eran frecuentes las apariciones de Dionisio Rodríguez (“El Dioni”), el famoso ladrón español de los años ochenta que en los últimos años ha aparecido varias veces en diferentes programas de televisión.

Hemos analizado, por tanto, las unidades informativas en las que aparecía Afrodita en las páginas del diario *ABC* —en su versión en papel— desde el 1 de enero de 2000 hasta el 31 de diciembre de 2010. Consideramos que resultaría interesante estudiar las nuevas lecturas del mito que se han dado en este nuevo siglo. Además, creemos que una década puede resultar suficiente para realizar una primera aproximación a nuestro objeto de estudio, que se ampliará en futuras investigaciones, donde se analizarán otros diarios españoles<sup>1</sup>.

---

1 Hemos elegido *ABC*, del grupo Vocento, por ser un diario generalista de ideología conservadora y de gran tirada: 198.347 ejemplares en 2013 (OJD 2014). El próximo diario que analizaremos será *El País*, del grupo PRISA, de tendencia progresista.

La búsqueda se realizó en la hemeroteca *online* de ABC, introduciendo como criterio de búsqueda “Afrodita” en “todos los campos”<sup>2</sup> en su versión en papel. Esto arrojó un total de 163 resultados en bruto, de los que tuvimos que realizar una criba, dejando fuera todos los anuncios publicitarios en los que aparecía la diosa y también las menciones a la película de Woody Allen *Poderosa Afrodita* que aparecían en las páginas de la parrilla televisiva del diario, al ser una cinta emitida de manera frecuente en televisión. Eliminamos estos resultados porque se desviaban del objetivo de nuestra investigación.

Tras esta depuración, el resultado final fueron 51 unidades informativas de análisis, es decir, en 51 informaciones publicadas por el diario ABC en su versión en papel entre 2000 y 2010 aparecía mencionada la diosa Afrodita.

### **3. Resultados**

Vamos a dividir la presentación de los resultados de nuestros análisis en función de dos tipos de Afroditas: Afrodita clásica y otras Afroditas. La primera es aquella que aparece en los textos periodísticos por ser una obra de arte clásico: una escultura antigua de la diosa o el personaje de una obra de teatro. Con “otras Afroditas”, en cambio, nos referimos a las menciones a la diosa que nada tienen que ver con el arte clásico, sino que el mito se utiliza como una herramienta, un elemento más del texto, como parte de una figura retórica o sin ningún tipo de atributo connotativo.

El número de informaciones en las que aparece la Afrodita clásica resulta significativamente menor al correspondiente a las otras Afroditas (véase el gráfico).

---

<sup>2</sup> De esta manera, la búsqueda se realizó tanto en los elementos de titulación (antetítulo, titular, subtítulo, entradilla y sumarios) como en el texto general de la unidad informativa.

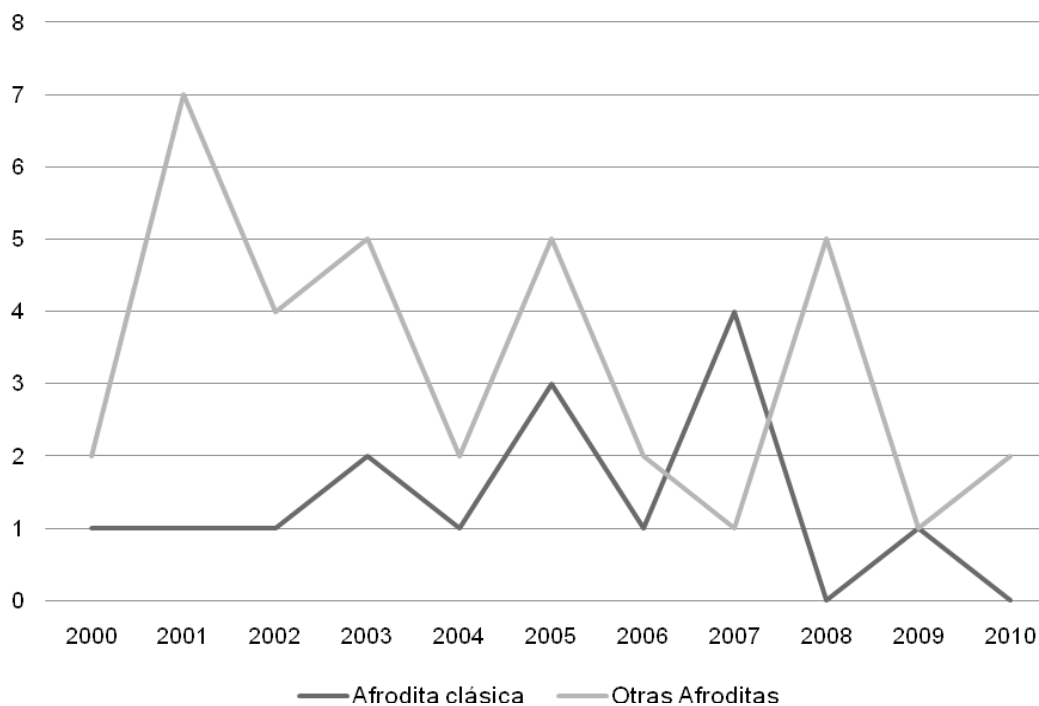


Gráfico. Número de informaciones publicadas en las que aparece Afrodita, por años

### 3.1. Afrodita clásica

Entre 2000 y 2010 el diario *ABC* publicó un total de quince informaciones en las que aparecía la Afrodita clásica. Entre estos textos, destacan las representaciones teatrales de obras clásicas, como *Medea* —en el Teatro Romano de Mérida en 2001— o *Fedra* —en el Festival de Almagro de 2002—, donde Afrodita aparece porque es la responsable de la pasión de *Medea* y porque *Fedra* es su protegida, respectivamente:

Hacia el último tercio de la obra, el coro tiene a su cargo una invocación a Afrodita (responsable en última instancia de la pasión que devora a *Medea*); parecería que Cacoyannis [el director de la obra] ha construido la esencia de su dirección desde este lugar, y que reside en él la clave de la obra (Víllora 2001: 79).

Su director, Joan Ollé, ha dispuesto a los personajes en escena como representantes de un mundo inaccesible y enigmático [...]. Al fin y al cabo, se trata de una tragedia palaciega que afecta a seres vinculados con la divinidad: *Fedra*, hermana de *Ariadna* y protegida de Afrodita (aquí *Venus*); su esposo *Teseo*, tan caro a *Poseidón* (aquí *Neptuno*), y el hijo del anterior y de la amazona *Antíope*, *Hipólito* (Víllora 2002: 92).

Encontramos otras apariciones de la Afrodita clásica en diferentes exposiciones artísticas, de las que destacamos tres españolas: “Diosas”, en el Museo de Historia de Barcelona en 2000, con 128 obras realizadas desde el Paleolítico hasta el mundo romano, entre las que figuran varias esculturas de Afrodita; “La Bibliotheca Alexandrina. Homenaje a la memoria, apuesta por el futuro”, en la Biblioteca Nacional en 2003, con más de 300 piezas sobre la legendaria biblioteca, incluida una escultura de Afrodita bañándose, y “Lágrimas de Eros”, en el Museo Thyssen y la Fundación Caja Madrid en 2009, con 120 obras relacionadas con el deseo en el mundo del arte y en la que sobresalió una sala dedicada por entero a Afrodita y sus representaciones artísticas.

Como se puede apreciar en el gráfico 1, en los años 2005 y 2007 se produjeron dos picos de noticias con respecto al resto de años, con tres y cuatro unidades informativas, respectivamente. El motivo fue el escándalo del Getty Museum de Los Ángeles. En noviembre de 2005, Grecia anuncia que va a emprender acciones legales contra este museo para recuperar cuatro piezas arqueológicas saqueadas en su territorio. Grecia seguía el ejemplo de Italia, que ya había exigido a este museo que le devolviese 42 piezas expoliadas en su país, entre ellas la Afrodita de Morgantina. En diciembre de ese mismo año, se da a conocer que esa Afrodita, por la que el museo norteamericano pagó 18 millones de dólares en 1988, se encontró en una excavación clandestina en Sicilia. En enero de 2007, *ABC* se hace eco de una noticia publicada en exclusiva en *Los Angeles Times*, en la que se descubre que el Getty Museum fue advertido de que la estatua de Afrodita había sido robada. Por último, en diciembre de ese año, el museo se compromete a devolver la valiosa escultura a Italia en 2010.

Dejando a un lado el escándalo del Getty Museum, la Afrodita clásica también aparece en las páginas del diario *ABC* como hallazgo de excavaciones y hurtos arqueológicos o descubrimientos científicos:

La gran Victoria Alada, convertida en símbolo del “Risorgimento” italiano desde su descubrimiento en 1826, no es un bronce romano, sino un original griego muchísimo más antiguo y valioso. Tampoco es una Victoria. Es una Afrodita que se contempla en un espejo, como ha demostrado el profesor Paolo Moreno de la Universidad Roma Tre (Boo 2003: 51).

En cuanto a los géneros predominantes para dar cobertura a este tipo de informaciones, la noticia y el reportaje son los elegidos por los periodistas, con seis y cinco unidades respectivamente. Ambos son géneros informativos, en los que no tiene cabida la opinión del autor del texto. Con

la noticia se explica de manera sintética y aséptica el hecho informativo, mientras que el reportaje es un género que permite una explicación más profunda, contrastada y contextualizada.

Por último, la sección en la que aparecen todas las informaciones en las que figura la Afrodita clásica es “Cultura y Espectáculos”, algo lógico teniendo en cuenta que se trata de un mito clásico, relacionado con la cultura griega antigua.

### 3.2. Otras Afroditas

El número de unidades informativas que hablan sobre lo que hemos denominado “otras Afroditas” es treinta y seis, lo que supone más del doble que el correspondiente al de la Afrodita clásica, situado en quince informaciones. En este caso, los periodistas y otros autores que escriben en *ABC* utilizan a Afrodita como símbolo de la belleza y el deseo, principalmente. A continuación veremos algunos ejemplos sobresalientes de ambos significados.

El escritor Fernando Iwasaki escribe una columna de opinión sobre la película *Ninette*, dirigida por José Luis Garci. En ella compara a su protagonista, Elsa Pataki, con la diosa griega por la belleza que ambas comparten:

“Ninette” es un himno a la belleza homérica de Elsa Pataky, la de los niveos brazos, la de los ojos de lechuza, la de rosáceos dedos, la de los pies ligeros, la de hermosas trenzas, risueña Afrodita (Iwasaki 2005: 51).

En otra ocasión, el diario publica una información breve sin firmar en la que la protagonista es la cantante y actriz Jennifer López, por una sesión fotográfica que le han hecho en la Acrópolis de Atenas. Es la excusa perfecta para comparar a esta con Afrodita:

De piedra debieron de quedarse los muchos turistas que ayer visitaban la Acrópolis de la capital griega. Entre las ruinas de sus templos clásicos, como si de Afrodita se tratara, surgió ella, Jennifer López, una diosa matrona de rotundas formas (Redacción 2008: 97).

Elsa Pataki y Jennifer López son solo algunas de las mujeres que aparecen comparadas con la diosa en las páginas del diario, que no olvida en estos símiles a modelos de reconocida trayectoria profesional como Kate Moss o Verónica Blume.

Además de utilizar a Afrodita como símbolo de la belleza femenina, observamos que resulta habitual que se la identifique con el deseo carnal o el sexo. Eso sucede, por ejemplo, en un artículo de opinión escrito por el actor y académico Fernando Fernán-Gómez, en el que este arremete contra la anarquía:

Y ¿nos referimos al amor libre? Otro de los postulados. El postulado de postulados. Con la ayuda de las músicas fáciles, de las drogas, de la litrona o del botellón, de los anovulatorios, mágico regalo del siglo XX, nuestros jóvenes celebran sin documentos el culto de Afrodita. Y decimos jóvenes por eufemismo (Fernán-Gómez 2003: 3).

En otro ejemplo relacionado con el deseo, el periodista Manuel de la Fuente entrevista al escritor Carlos Goñi, con motivo de la publicación de un libro donde este realiza una revisión semántica de las grandes diosas del Olimpo en el siglo XXI: Afrodita, Atenea y Hera:

“¡Pechos fuera!” Era el grito de guerra de aquella androide robótica y macizorra que iba por esas galaxias de Dios como compañera de Mazinger Z. Pues bien, esa Afrodita, siempre segura de que a lo hecho pecho, es una de las tres protagonistas principales del último ensayo olímpico del experto Carlos Goñi [...]. Afrodita es la biología, la ley del deseo, el furor... (dejémoslo ahí). [...] Vamos, que hablando en plata, en castellano más o menos viejo, Afrodita sería la puta, Atenea la virgen, y Hera la santa, la santa esposa y la santa madre (De la Fuente 2005: 74).

También resulta habitual que se mencione a Afrodita al hablar de alimentos afrodisiacos, que estimulan la libido. Eso sucede, por ejemplo, en una columna escrita por Luis Ignacio Parada, con motivo de la incautación por parte de la policía de El Cairo de 7.000 lagartijas embalsamadas, que iban a ser utilizadas como cura frente a la impotencia sexual:

Desde que Cronos castrara a su padre y lanzara los genitales al mar del que nació Afrodita, la diosa griega del amor, los afrodisiacos están asociados con los frutos marinos: ostras, caviar, crustáceos (Parada 2002: 2).

Además de su uso como símbolo de belleza o deseo, en alguna ocasión Afrodita también aparece en el diario para representar el amor, la elegancia o la feminidad. Un ejemplo de esto último se pudo leer en una noticia en la que el diario se hizo eco de un estudio ginecológico llamado “Afrodita”, realizado por el Hospital Clínico de Barcelona y el Instituto Catalán de Oncología en 2005. En cuanto a símbolo de elegancia, sobresale este fragmento de un artículo de opinión del escritor Luis Alberto de Cuenca,

en el que se refiere a una visión onírica que tiene de Cintia, la novia muerta del poeta Propercio:

Iba enteramente vestida, con una falda negra, de terciopelo, hasta los pies, y una camisa blanca, ribeteada de encaje, hasta las muñecas. Pelo rubio (teñido), piel muy blanca, ojos verdes y nariz algo corva. Se movía por nuestro cuarto con la misma elegancia con que Afrodita debe de moverse por los saraos olímpicos (De Cuenca 2000: 3).

La vida de la diosa también ha sido recogida en las páginas del diario. De este modo, son varios los episodios de su vida que han aparecido en *ABC*: su nacimiento de las aguas marinas, su entrada triunfal en el Olimpo, el préstamo de su ceñidor a Hera para que esta reconquistase a Zeus, la disputa con Hera y Atenea por conseguir la manzana de la belleza de Eris en la boda de Peleo y Tetis —y de la que Afrodita sale victoriosa porque, a cambio, entrega Helena a Paris—, su relación con Adonis y cómo, tras su muerte, tuvo que dormir sobre lechugas para apagar su deseo.

En cuanto a los motivos de los picos de noticias registrados en nuestra década de análisis, que se pueden observar en el gráfico 1, en este caso no resultan tan claros como en el de la Afrodita clásica y la polémica del Getty Museum. Los picos en “otras Afroditas” se producen en 2001, 2003, 2005 y 2008, con 7, 5, 5 y 5 informaciones, respectivamente.

En 2001, se utilizó con frecuencia a la diosa como símil con modelos, como ya hemos explicado. En 2003 y 2005 las referencias a Afrodita son variopintas, por lo que no se puede extraer ninguna característica predominante entre los textos. En 2008, en cambio, sí que se registran más alusiones a la diosa por dos motivos: ese año se estrenó la película *Iron Man*, dirigida por Jon Favreau —y se aludía a Afrodita A por ser la novia de otro héroe similar, Mazinger Z—, y el Carnaval de Las Palmas de ese año lo ganó una joven —Iraya Viera— caracterizada como Afrodita emergiendo de las aguas.

En lo que se refiere a los géneros predominantes, son los valorativos, en concreto, los artículos de opinión y las columnas, con 13 y 7 unidades, respectivamente. En los primeros, con motivo de un tema de actualidad de envergadura, un experto solicitado por el diario contextualiza y valora ese hecho informativo de manera puntual, mientras que las columnas son espacios de opinión reservados, con una periodicidad fija, para colaboradores del diario, normalmente escritores.

#### **4. Discusión y conclusiones**

Nuestro análisis ha demostrado que Afrodita sigue viva en la cultura popular española, ya que aparece con frecuencia en las páginas de un diario de importancia nacional como es *ABC*. Observamos, además, cómo se ha producido una desesemantización del mito, puesto que ha perdido su sema originario, que la vinculaba, además de a la belleza y a la pasión, al amor puro. Afrodita ha pasado a ser un símbolo valioso del deseo y la belleza femenina, dejando en un segundo —o incluso tercer— plano el amor que representaba y que estaba encarnado en la Afrodita Urania, a la que nos referimos al comienzo de este estudio.

Estamos, por tanto, ante una degeneración y un reduccionismo de este mito clásico, que se ha convertido en un mero instrumento retórico, en la mayoría de las ocasiones, para periodistas y escritores. Hemos observado, además, cómo la presencia de la Afrodita clásica —que podemos observar en obras de teatro, esculturas y otras obras de arte de la Antigüedad— es mínima en las páginas del diario, algo que contrasta con la importancia cuantitativa de las “otras Afroditas”, que suelen utilizarse como materia prima de figuras retóricas —símbolos, sobre todo— en los textos valorativos publicados.

Pese a su citada remitificación, resulta positivo comprobar que la diosa sigue existiendo en el imaginario colectivo de nuestra sociedad, ya que continúa siendo un mito inspirador para columnistas y articulistas, principalmente.

#### **Referencias**

- Aksenchuk, Rosa (2006). “Toxicomanía y psicoanálisis. Del goce globalizado a la ética de la diferencia”, *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales* 2. Web. <http://www.laletterausente.com/indice12/f3texto.html> [Último acceso: 28.08.2014].
- Blázquez, José María (2001). “Mitos clásicos en los periódicos y revistas de Madrid de finales del siglo XX”, *X Jornadas de Arte. El arte español del siglo XX; su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC: 475-495.
- Boo, Juan Vicente (2003). “La Victoria alada de Brescia es Afrodita”, *ABC*, 17.04.2003: 51. Web. [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-04-2003/abc/Cultura/la-victoria-alada-de-brescia-es-afrodita\\_174979.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-04-2003/abc/Cultura/la-victoria-alada-de-brescia-es-afrodita_174979.html) [Último acceso: 29.08.2014].
- Bossi, Beatriz (2006). “La gracia de la medida: Afrodita, salvadora del placer”, *Sapientia* 61. 219-220: 111-124.

- Caricote, Esther (2010). "Los valores en la educación sexual del adolescente", *Revista Educación en Valores* 14: 76-88.
- De Cuenca, Luis Alberto (2000). "La visita de Cintia", *ABC*, 16.06.2000: 3. Web. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/06/16/003.html> [Último acceso: 29.08.2014].
- De Francisco, Alberto y Stefanello, Grace (2006). "Metodología de identificación de mitos y representaciones en Medios de Comunicación", *UNIrevista* 1.3. Web. [https://www.academia.edu/575942/Metodologia\\_de\\_identificacion\\_de\\_mitos\\_y\\_representaciones\\_en\\_Medios\\_de\\_Comunicacion](https://www.academia.edu/575942/Metodologia_de_identificacion_de_mitos_y_representaciones_en_Medios_de_Comunicacion) [Último acceso: 28.08.2014].
- De la Fuente, Manuel (2005). "Diosas de armas tomar", *ABC*, 26.06.2005: 74. Web. [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-06-2005/abc/Cultura/diosas-de-armas-tomar\\_203405572120.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-06-2005/abc/Cultura/diosas-de-armas-tomar_203405572120.html) [último acceso: 29.08.2014].
- Espina, Alberto (2009). "El malestar en la incultura. La Terapia Familiar ante la impulsividad y violencia en la sociedad actual", *Apuntes de Psicología* 27: 261-270.
- Feito, Rafael (2004). "¿En qué puede consistir ser "buen" profesor?", *Cuadernos de Pedagogía* 332: 85-89.
- Fernán-Gómez, Fernando (2003). "Anarquía para todos", *ABC*, 04.01.2003: 3. Web. <http://www.abc.es/historico-opinion/index.asp?ff=20030104&idn=153554> [Último acceso: 29.08.2014].
- Gómez, Pedro y Ramírez, Amado (eds.) (2003). *El sufrimiento en la sociedad del placer: una aproximación interdisciplinar*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Iriarte, Ana y González, Marta (2008). *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid: Adaba.
- Iwasaki, Fernando (2005). "Ninotchka y Ninette", *ABC*, 14.08.2005: 51. Web. [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-08-2005/abc/Gente/ninotchka-y-ninette\\_61187562098.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-08-2005/abc/Gente/ninotchka-y-ninette_61187562098.html) [Último acceso: 29.08.2014].
- Mirón, María Dolores (2005). "El don de Afrodita: La belleza femenina en Grecia antigua". En Mercedes Arriga y José Manuel Estévez (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos*. Sevilla: ArCiBel: 209-225.
- Mirón, María Dolores (2012). "Afrodita y las reinas: una mirada al poder femenino en la Grecia helenística", *Feminismo/s* 20: 165-186.
- OJD (2014). "Buscador de publicaciones". Web. <http://www.introl.es/buscador/> [Último acceso: 29.08.2014].
- Parada, Luis Ignacio (2002). "Lagartijas bajo el ombligo", *ABC*, 06.08.2002: 2. Web. <http://www.abc.es/historico-opinion/index.asp?ff=20020806&idn=119630> [Último acceso: 29.08.2014].
- Platón (2004). *El banquete*. Madrid: Alianza Editorial.

- Queizán, Antonio (2002). "Los cirujanos pediátricos y los medios de comunicación", *Cirugía Pedriática* 15: 133-135.
- Redacción (2008). "Jennifer López, la diosa latina del Partenón", *ABC*, 22.09.2008: 97. Web. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2008/09/22/097.html> [Último acceso: 29.08.2014].
- Simó, Salvador (2013). "El aprendizaje servicio universitario: materializando el compromiso social de la universidad desde una educación basada en la excelencia", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 19. Volumen especial abril: 1027-1036.
- Villalba, Joaquín (2008). "La presencia de Afrodita y Eros en la música rock", *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura* 2: 78-89.
- Víllora, Pedro Manuel (2001). "'Medea', razones para el amor y la venganza en un gran espectáculo", *ABC*, 07.07.2001: 79. Web. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/07/07/079.html> [Último acceso: 29.08.2014].
- (2002). "Rosa Novell, 'Fedra' monumental", *ABC*, 24.07.2002: 92. Web. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2002/07/24/092>.



# Publicidad y mito: un binomio insoluble. El caso de *Mixta* de Mahou y el mito de Ulises

CRISTINA DEL PINO

Universidad Carlos III de Madrid

cpino@hum.uc3m.es

## 1. Introducción

La industria comunicativa vive un periodo de cambios profundos no solamente en materia publicitaria, sino también en relación con el papel más proactivo y crítico del ciudadano, sus nuevas actitudes de compra y consumo, o la digitalización y la filosofía 2.0, propia de entornos colaborativos como los medios sociales (Castelló y del Pino 2014). Esta situación de cambios y convulsión se manifiesta de igual manera en el campo que concierne al mito clásico. En la sociedad de masas de hoy, la cultura contemporánea está viviendo un proceso de transformación en este sentido, modificando de manera considerable la recepción y difusión de los mitos antiguos, medievales y modernos. Asimismo, se ha promovido la creación de una nueva mitología relativamente diferente que convive con la anterior, de modo que la mitocrítica tradicional se ha vuelto, de algún modo, inoperante e insuficiente. Consiguientemente, se precisa una nueva metodología en mitocrítica que, sin excluir los logros de la disciplina tradicional, pueda dar cuenta del mito en la actualidad, explicando así la sociedad y los cambios que en esta acontecen.

Es importante resaltar que, independientemente de cómo sea abordado el mito (antropológico, social, artístico, religioso, psicológico, filosófico o de cualquier otra índole), este siempre compromete al ser humano en su globalidad, y constituye “la raíz profunda de la casi totalidad de su quehacer” (Huici 1993: 82).

Así, podemos encontrar la reminiscencia del mito en Apolo, Afrodita, Narciso o Medusa en un anuncio de Danone, y asociar un saber que tiene más de 2500 años (si retomamos ejemplos tratados del imaginario heleno) con una disciplina que se enfrenta a un presente que se escribe sobre la marcha, teniendo en mente que el momento actual no es una época de cambios, sino un cambio de época (del Pino, Castelló y Ramos 2013).

Siguiendo este punto de partida, este estudio trata de poner de manifiesto que abordar la unión entre publicidad y mito es hablar de una relación que mantiene hoy más que nunca su vigencia, avivada por la necesidad de recurrir al pasado para explicar el actual panorama convulso en materia de comunicación publicitaria.

## **2. Planteamiento: publicidad y mito como binomio histórico**

Partimos de la premisa de que una de las claves de la potestad de la comunicación publicitaria se halla en que el mito —el relato o discurso mítico— urde la trama del mensaje de la publicidad. El empleo de esta materia mítica significa la recurrencia a la propia esencia del ser humano, en tanto en cuanto éste es receptor publicitario, dado que el mito es un relato, un patrón narrativo, que pretende dar significado y sentido a nuestra existencia (Navarro Martínez 2000: 51).

Podemos remitir a la siguiente cita de Malinowski de la década de los noventa en donde queda patente lo que decimos:

El mito expresa, fomenta y codifica la creencia; salvaguarda y refuerza la moral; garantiza la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas por las que el hombre puede guiarse. Es, pues, un ingrediente vital de la civilización humana; no es un cuento inútil, sino una fuerza activa muy elaborada (citado en Navarro Martínez 2000: 55).

Resulta por tanto evidente la imbricación entre el discurso publicitario y el discurso del mito, es decir, el empleo de la materia mítica como base esencial del discurso publicitario. La publicidad nace y continúa su camino por la senda del mito, participando de su naturaleza creativa y de todo su ser. En este sentido, el antropólogo Durand (1993) distingue tres niveles míticos en nuestra sociedad occidental; el primero es el pedagógico, que data del siglo XIX; el segundo es el de los investigadores y, el tercero, el que instauran los medios de comunicación.

Por lo tanto, el mitoanálisis del discurso publicitario emana de un enfoque sociológico que a su vez tiene su base en la antropología. La esencia

humana de cada uno de nosotros como individuos hace que construyamos la realidad —en términos generales y en concreto en términos publicitarios—, así como nuestro imaginario, mediante símbolos. El mito es algo anterior a la escritura y a la propia lengua natural que lo traduce. En el discurso publicitario encontramos esta realidad que nos define. Y es que el mito es el nódulo de la historia y sirve para explicar y contextualizar el espíritu de cada época. De esta forma, si la publicidad es un proceso a través del cual podemos explicar desde una perspectiva sociosemiótica la realidad, con el mito podemos analizar y comprender el discurso publicitario de una forma profunda y acertada. El mito, humano y social, es, pues, una estructura imaginaria que de alguna forma sustenta el edificio de nuestra existencia.

Por otro lado, profundizando en la actual sociedad del conocimiento, las “hipermediaciones” de la teoría de la comunicación digital interactiva (Scolari 2008: 113-114) y el paso del paradigma de la transmisión al de la participación en el “diálogo posmoderno con las audiencias” (Pérez-Latre 2003: 322), los medios de comunicación y anunciantes se ven obligados a poner en práctica una comunicación participativa, experiencial, interactiva y empática, en respuesta a la “dimensión interactiva del usuario” (Marshall 2004: 51), un ciudadano *multitasker* que consume contenidos multiplataforma de manera simultánea a otras actividades.

Es igualmente importante añadir cómo el ser humano está programado para compartir historias. Una de las actividades esenciales del hombre, también inherente a su propia naturaleza, es la de producir discursos, relatos; la religión o la filosofía, o las propias historias que componen el discurso publicitario propiamente dicho, dan buena cuenta de ello. Huici (1993: 81) nos insta a profundizar en esta realidad:

Ese saber, ese pensamiento, patrimonio exclusivo del hombre, puede definirse como el discurrir de la mente de unas ideas a otras, para desvelar sus diferencias y semejanzas, sus relaciones, que son la base de lo que conocemos como concepto. Asimilamos pensamiento con discurso, y por tanto con relato, para comprobar que estas categorías se subsumen en la instancia del mito, que las comprende y fundamenta.

Es preciso insistir en la necesidad de profundizar en el unánime reconocimiento del mito como la raíz de manifestaciones artísticas o religiosas, o incluso la ciencia; el lenguaje del mito es el lenguaje de nuestra psique. Por lo tanto, si en el mito hallamos la raíz de todo discurso publicitario, la publicidad no puede dejar de reconocer su fundamentación mítica. Así

explicamos la realidad de explotar el mito con fines persuasivos como vehículo para llegar a nuestro inconsciente, y en tanto que consumidores y usuarios en un nuevo paradigma digital, provocar el poderoso incentivo al consumo. Añadimos un matiz: en una sociedad donde no existe una diferencia decisiva entre los productos del mercado, la solución ha sido dotar a estos productos de una sobresignificación y de un valor simbólico decisivo a la hora de comprar. Este hecho tiene hoy más vigencia que nunca, de ahí la necesidad de la personalización de los mensajes publicitarios en aras de lograr establecer con el consumidor un fuerte vínculo en donde el componente emocional juega un papel decisivo.

La creatividad, como base sobre la que se fundamenta un proceso de planificación publicitaria y potencial éxito de una campaña, parte del imaginario colectivo, basado en arquetipos y construcciones icónicas que conforman tal imaginario, para crear el discurso publicitario. Así, Barthes habla de ideas comunes que conforman el imaginario publicitario, y de la “reserva de símbolos culturales que se caracteriza por contener una serie de imágenes reconciliadoras” (citado en Fernández y Ramos 2010: 47).

Del pasado remoto donde ubicamos los orígenes del mito, al presente de la comunicación publicitaria, las historias con base mitológica son una continua fuente de inspiración, una potente herramienta que de alguna forma el discurso publicitario emplea e instrumentaliza. León (1995: 87), considera esta realidad como un reformateado mitológico operado por la publicidad, una instrumentalización que se justifica por la propia naturaleza del binomio que constituyen estas dos realidades.

Robles y Romero (2010: 61), por su parte, profundizan en el carácter consustancial entre el universo del mito y la publicidad, afirmando que “si el mito constituye el cimiento y la raíz psicológico-antropológica y el principio ordenador de todo discurso, la publicidad, como forma peculiar de discurso, no puede dejar de reconocer su fundamentación mítica”. Además, observamos que la publicidad cuenta hoy en día con sofisticadas maneras de explotar el mito como vehículo para llegar al inconsciente del consumidor incentivando así la acción de compra. A tal fin, resulta de todo punto importante contar con el poder persuasivo de las historias, que con una base cimentada, resultan una potente herramienta en aras de conseguir ese objetivo. Dado que nuestro cerebro está programado para transmitir historias, el poder de éstas para garantizar el éxito de una campaña publicitaria —el *storytelling*— es hoy, más que nunca, una realidad. En la medida en que esas historias tienen una base sólida y fundamentada, seremos potencialmente más proclives a transmitirlas y compartirlas.

Publicidad y mito van, pues, de la mano indefectiblemente en esta nueva realidad social. Asistimos a una reinterpretación, un resurgir de la propia esencia de la comunicación publicitaria, con idéntica base pero con otros instrumentos en el proceso de persuasión de los individuos.

### 3. Caso práctico: la campaña de *Mixta* y su paralelismo con el mito de Ulises

Partimos de la premisa de que si Homero y James Joyce cuentan con Ulises como eje central de su historia, la marca de cerveza con limón del grupo Mahou, *Mixta*, ha seguido la misma línea.

En primer lugar, procedemos a describir la naturaleza del producto y de la marca. *Mixta* es una marca joven, cuyas campañas han sufrido una evolución en su estilo de comunicación desde el año 2007, momento en el que su lanzamiento —si bien el producto como tal nace en 2005—, se centra en una línea puramente narrativo-informativa, con un discurso carente de toda emoción y ninguna alusión mitológica. El *claim* o consigna de aquella campaña fue: “*Mixta*, la Shandy de Mahou con refrescante sabor limón”. Sin conseguir los resultados de notoriedad y comunicación esperados, en el año 2008 la marca decide dar un giro a su campaña, con el eslogan “Sabe a *Mixta*”. Eran un conjunto de historias absurdas que rápidamente empatizaron con un *target* joven, el más complicado de alcanzar por un anunciante, habida cuenta de las características del consumidor (*multitasker*, multipantalla y descreído de la publicidad convencional). La campaña estuvo formada, como si de un puzzle se tratara, de la historia de amor de “Mixto y *Mixta*”, “Los gatitos de *Mixta*” o “Disecadox”, argumentos que trascendieron las pantallas de televisión y se incorporaron al imaginario colectivo. Inicialmente, se trata de una suerte de *sketches* publicitarios que funcionaron más como un guiño al espectador que como embajadores de la marca y fue la propia marca la sorprendida por lo inesperado del resultado, traducido en clave de éxito a tenor del eco mediático y de las cifras de venta.

Tres años más tarde, en 2011, la marca decide dar un paso más en su estrategia y rompe todos los esquemas con el lanzamiento de las historias de un peculiar pato. Se trató de una campaña arriesgada, que muy pocas marcas se pueden permitir por el hecho de tocar extremos despertando filias o fobias a partes iguales. La marca perseguía evitar la indiferencia. Esta arriesgada maniobra se saldó con un palmarés de oro en Comunica-

ción Comercial en los premios Eficacia 2012<sup>1</sup>, y un caso a llevar al mundo académico por el ejemplo paradigmático que supone como pieza publicitaria. “Liberad al pato Willix” es una muestra de que la publicidad tiene un poder inconmensurable<sup>2</sup>.

De forma muy primitiva y reduccionista, podemos afirmar que esta historia puede asemejarse de algún modo a la esencia del mito de Ulises. El punto de partida reside en un pato llamado Willix (donde además se nota el afán de resaltar tipográficamente el nombre del animal vinculándolo al del producto). Vive de algún modo cansado de la rutina y se propone dar un giro a su vida. Para ello, decide romper con el bucle que supone pasar su existencia entre otros patos y curiosos, monedas y exhibiciones en lagos. Acude a una entrevista de trabajo en la que afirma: “le pudo la boca”. Debía alcanzar la cifra de un millón de reproducciones. Para ello, el pato recurre a sus habilidades relacionadas con el poder de seducción de la palabra, en aras de convencer a los internautas del efecto positivo que supondría conseguir ese millón de visitas. Su objetivo es claro: alcanzar la cifra deseada y volver con Emily y los suyos como un héroe.

Básicamente, parece darse en esta campaña publicitaria un juego de situaciones que nos retrotrae al mito de Ulises, de ahí nuestra interpretación, por los elementos entre los que establecemos el paralelismo y la lectura que hacemos de esta campaña objeto de estudio.

Procedemos de forma gráfica a establecer las similitudes entre una historia y otra. Someramente, el paralelismo entre el mito entre Ulises y Willix es el que sigue:

---

1 Se trata de uno de los premios más valorados en el sector al residir su fuerza y razón de ser en cómo se valora el camino recorrido desde el objetivo del anunciante — punto de partida— al trabajo conjunto con la agencia en el desarrollo de una estrategia.

2 Cfr. el siguiente enlace para acceder a la campaña completa: [http://www.youtube.com/watch?v=c7c\\_OXivqSk](http://www.youtube.com/watch?v=c7c_OXivqSk).

	<i>Odisea</i>	<i>Mixta</i>
<b>Protagonista</b>	Ulises	El pato Willix
<b>Amada</b>	Penélope	Emily
<b>Narrador</b>	Primera persona	Primera persona
<b>¿Dónde se desarrolla la historia?</b>	Troya (destruida tras la guerra), el mar (donde se enfrenta a mil peligros) e Ítaca (con sus enredos domésticos)	El lago (donde no se siente realizado), Internet (donde lucha para lograr 1.000.000 de visitas) y el lago (donde se ve preso de la rutina)
<b>Recorrido del Héroe</b>	Ítaca – Troya – Ítaca	Lago – Internet – Lago
<b>Habilidad</b>	Retórica: “Les domina a todos el encanto de sus palabras”	Retórica “(...) y ahí, me pudo la boca”

Fuente: Vizcaíno, Pablo. Trabajo fin de Master. Universidad Castilla-La Mancha. 2013

En suma podemos concluir que se trata de una apuesta rompedora, fresca y original, con un código hasta entonces desconocido. La publicidad puede absorber todo lo que acontece en la sociedad transformándolo a su modo y manera, como en este caso, en donde un mito clásico persigue un objetivo comercial: incrementar las ventas de una cerveza del grupo Mahou. Lo importante es cómo este mito antiguo sufre una reinterpretación. A esto hay que añadir la importancia que tiene la estrategia creativa, centrada en la interacción con el usuario, a quien se apela haciéndole partícipe del éxito o del fracaso del mensaje, llamándole directamente la atención, generando un vínculo emocional que tiene un valor incalculable en el discurso publicitario actual. Y todo ello en el contexto mitológico del relato por todos conocido del héroe que vuelve a casa con la satisfacción del deber cumplido.

#### 4. Objetivos y conclusiones

Lo descrito pone de manifiesto que la publicidad y el mito se dan la mano continuamente. Las siguientes conclusiones nos sirven para describir hacia dónde puede continuar la investigación aquí trazada.

En primer lugar, el procedimiento mitoanalítico empleado muestra la presencia de mitos clásicos en el discurso publicitario.

En segundo lugar, estas estimaciones nos conducen a la enunciación de los mitos que identifican y definen el momento socio-histórico publicitario actual. Un momento en el que el destinatario se convierte no solo en consumidor sino también en distribuidor de contenidos, en el contexto de una cultura participativa en la que la unidireccionalidad que tradicionalmente ha caracterizado a los medios convencionales ya no tiene sentido, donde la comunicación eficaz pasa por integrar precisamente en el centro del proceso al “prosumidor”, según la filosofía 2.0 (Castelló y del Pino 2014).

Este proceder epistemológico no se revela de forma críptica, sino abiertamente: mito, publicidad y consumidor actúan como los tres vértices de un triángulo que hace alarde de una poderosa vigencia.

De alguna forma, estos textos de ficción contienen la misma materia mítica y los mismos recursos retóricos que un texto clásico, léase en este caso concreto, el mito de Ulises.

En suma: las historias se cuentan desde el principio de la humanidad; la imagen del hombre contándolas ante un grupo en torno a una hoguera nos retrotrae a momentos de la prehistoria. En esta campaña publicitaria hay una historia basada en un recorrido, en el que se pone de manifiesto que combinar creativa e inteligentemente presente con pasado mitológico supone un valor añadido incalculable.

En conclusión, el mitoanálisis permite tender un puente entre los citados niveles tan distantes, el pedagógico y el de la cosmovisión que establecen los medios de comunicación. Merced a esta metodología didáctico-lúdica, se puede contextualizar la publicidad como manifestación cultural del tiempo y ámbito social contemporáneo, así como comprender y disfrutar creativa y epistemológicamente de estos ejemplos de manifiesto publicitario.

## Referencias

- Castelló, Araceli y del Pino, Cristina (2014). “Conectando con el público joven a través de los contenidos: el caso de Coca-Cola”. En R. Ron, A. Álvarez y P. Núñez (coords.). *Bajo la influencia del Branded Content*. Madrid: ESIC Editorial: 67-188.
- Durand, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas. (Versión castellana 1981: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Mauro Armiño trad. Madrid: Taurus).

- (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*, Alain Verjat (trad.). Barcelona: Anthropos.
- Fernández Gómez, Jorge David y Ramos Serrano, Marina (2010). “Mito, Publicidad y Branding”, *Publicidad y Lengua Española*. Sevilla y Zamora: Comunicación Social: 54-70.
- Huici Modenes, Adrián (1993). “Mito y publicidad”, *Questiones Publicitarias*, 1: 72-86.
- León, José Luis (1995): “Los efectos estéticos de la publicidad”, *Questiones Publicitarias*, 3: 9-27.
- Marshall, David (2004). *New Media Cultures*. London: Arnold Publishers.
- Navarro Martínez, Matilde (2000). “La publicidad televisiva: claves de análisis mítico”. Web. [http://www.educarm.es/documents/246424/461840/revsita9\\_art10.pdf/e54f7b07-146f-43c9-9829-b46fcc695b8c](http://www.educarm.es/documents/246424/461840/revsita9_art10.pdf/e54f7b07-146f-43c9-9829-b46fcc695b8c) [Último acceso: 30/10/2014].
- Pérez-Latre, Francisco Javier (2003). “De la planificación de medios a la distribución de contenidos”. En *Empresa informativa y mercados de la comunicación*, Á. Árrese (coord.). Pamplona: EUNSA: 305-326.
- Robles, Sara y Romero, María Victoria (2010). *Publicidad y Lengua española. Un estudio por sectores*. Madrid: Ed. Comunicación Social.
- Scolari, Carlos (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: GEDISA Editorial.



# Destino y trauma en *La Ciudad de cristal* de Paul Auster

LUIS MARTÍNEZ VICTORIO

Universidad Complutense de Madrid

ljsmartin@ucm.es

## 1. Introducción

Parece obvio que la idea de un destino metafísico como guion ineludible de la vida humana muy difícilmente podría formar parte de la visión de un autor posmoderno como Paul Auster. Sin embargo, la presencia del destino en su obra, siguiendo las pautas fijadas en *La Ciudad de cristal*, demuestra un gran interés por ese mito que nos acompaña en la cultura occidental desde los tiempos de la antigua Grecia. Un mito de particular importancia porque bien podemos decir que ha atravesado los siglos y llegado hasta nuestros días en un estado de relativa buena salud, ya sea en los términos clásicos como algo impuesto desde el más allá —vigente de manera más o menos intensa en los creyentes de todas las religiones—, ya sea en los términos que emanan del concepto nietzscheano del “amor fati”, el cual, como advierten Ulfers y Cohen, inaugura la concepción antimetafísica del destino:

[E]l destino, como lo interpreta Nietzsche, es el emblema de su comprensión de que no hay nada —nihil— fuera de la transitoriedad del mundo del eterno Devenir. El destino, entonces, es el nombre de un mundo totalmente inmanente y perpetuamente transitorio que no está sujeto a la finalidad de un objetivo exterior a él, el logro del cual redimiría de “culpabilidad” al Devenir. El amor fati es el abrazo del mundo tal y como es —en eterno devenir—, no como “debería” ser (5)<sup>1</sup>.

---

1 La traducción de todas las citas de Ulfers y Cohen es del autor de este artículo.

El “amor fati” por tanto significaría la aceptación entusiasta del destino como algo mundano, toda vez que “la muerte de Dios” habría hecho impensable el mantenimiento de la creencia en el destino metafísico, circunstancia que Nietzsche identifica como una oportunidad de liberación para la humanidad. Surge así la idea de un destino inmanente mucho más acorde con la mentalidad moderna, susceptible de inspirar igualmente versiones posmodernas como la que analizaremos en la ficción de Auster.

Las propias palabras de Nietzsche son imprescindibles para entender un concepto que, además de celebrar la mundanidad del destino, también alude a la experiencia personal del sujeto en el marco de la aristocrática moral de los fuertes y de la voluntad de poder: “Mi fórmula para expresar la grandeza en el hombre es *amor fati*: el no-querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No solo soportar lo necesario, y aun menos disimularlo..., sino *amarlo*” (*Ecce Homo* 71). Nietzsche asocia el destino con lo necesario, pero, como advierten Ulfers y Cohen, “no lo necesario en el sentido corriente”, ya que el pensador alemán “vuelve una y otra vez a vincular la necesidad con la libertad en su concepción del destino” (3). Es decir, el sujeto tendría a su alcance una lucidez respecto a su destino que le permitiría quererlo en su totalidad y hacer que ese destino dijera lo mejor de su ser, pese a los riesgos, sinsabores y hasta tragedias que trajera consigo. El complejo concepto del “eterno retorno” también estaría implicado en esta visión del destino, tal y como sugiere la alusión a la “eternidad” en la cita de *Ecce Homo*. Aunque el concepto tiene sofisticadas implicaciones éticas y cosmológicas, en este contexto puede simplificarse e identificarse con la respuesta vitalista que el sujeto debe dar a la oportunidad creada por “la muerte de Dios”. Puesto que según Nietzsche no hay un más allá, el sentido de la vida humana radica en los momentos que constituyen su destino, cada uno de los cuales debe ser vivido como si fuera eterno. Desde esta perspectiva, el “eterno retorno” depende de la decisión humana; es esta la que posibilita que cada momento se cargue de sentido. No podemos elegir algunos o muchos de los avatares de nuestro destino, y por tanto se trata de vivirlos del modo más intenso y enriquecedor posible.

En el título de su artículo, Ulfers y Cohen mencionan “el abrazo de un destino no decidido” como resumen y anticipo de lo que significa para ellos el “amor fati”. Cabe preguntarse entonces por los márgenes que disfruta la libertad en el engranaje de lo necesario. En concreto, ¿qué es lo que no está decidido? ¿En qué se pone de manifiesto la libertad del sujeto? A mi juicio, tres capacidades permiten que esa libertad se materialice:

1) la capacidad de vivir cada momento con una actitud creativa y vitalista, incluso cuando el momento sea doloroso; 2) la capacidad de abrirse a un destino alternativo en la vida, cuando aquel al que ha sido arrojado el sujeto se haya agotado por cualquier circunstancia, evitando así una supervivencia meramente inercial; y 3) la capacidad de reconocer al azar como un umbral hacia la realización, bien respecto a las vicisitudes de un determinado destino, bien en lo que se refiere a la posibilidad de apertura a un destino alternativo. Lógicamente, el propio Nietzsche es consciente de este papel del azar en el marco del destino inmanente. Por eso le hace exclamar a Zaratustra: "Dejad venir a mí el azar: es inocente como un niño pequeño" (*Así habló Zaratustra* 251).

Por otro lado, identificar absolutamente la lucidez del sujeto con su racionalidad no estaría justificado en un filósofo defensor de lo dionisiaco, es decir, del cuerpo y de los instintos. Se puede deducir que Nietzsche concibe la lucidez y la decisión humanas como el resultado de dos potencialidades distintas, la de la razón —lo apolíneo— y la del instinto —lo dionisiaco—, pero reivindicando la relevancia de la segunda como nueva y enriquecedora perspectiva para la experiencia humana. El reconocimiento de la promesa del azar en un momento determinado dependerá mucho más de lo dionisiaco que de lo apolíneo, pues el azar alberga un componente ilógico poco sugestivo para nuestra razón. En consecuencia, el "amor fati" supone también reconocer y querer, sobre todo instintivamente, las oportunidades que el azar nos ofrece, y así se entiende mejor la traducción que Bataille hizo del concepto nietzscheano como "volonté de chance".

Paul Auster aborda con frecuencia el papel del azar en la experiencia humana. De hecho, es autor de *El Cuaderno rojo*, un libro en el que recopila historias verdaderas, propias y ajenas, marcadas por el azar. Y en una entrevista recogida en *The Art of Hunger*, confiesa que se considera a sí mismo un autor realista precisamente por incorporar el azar a su ficción, ya que este sería un elemento fundamental de la realidad olvidado por el realismo convencional (269-270). Por supuesto que siempre que menciona el azar se refiere implícitamente también al destino —al inmanente, que es el que puede incorporar este factor—, pero lo cierto es que el nombre con el que se identifique al fenómeno no le importa demasiado, como revela en la misma entrevista: "¿Azar? ¿Destino? ¿O simples matemáticas, un ejemplo de la teoría de la probabilidad?"<sup>2</sup> (272). Su conciencia

---

<sup>2</sup> La traducción de las citas procedentes de *The Art of Hunger* es del autor de este artículo.

del destino no obstante queda patente en otra declaración procedente de la misma fuente, aunque no sea de manera explícita: “Nuestras vidas en realidad no nos pertenecen, pertenecen al mundo, y a pesar de nuestros esfuerzos para darle sentido, el mundo es un lugar más allá de nuestro entendimiento” (271). Estas palabras aluden al destino inmanente, puesto que no conciben la experiencia humana fuera del mundo. Ahora bien, la afirmación de que “nuestras vidas no nos pertenecen” parecería equiparar el destino inmanente al metafísico, un destino del que seríamos meros esclavos a pesar de su naturaleza estrictamente mundana. No es así, como se verá en el análisis de *La Ciudad de cristal*, pues lo que Auster hace en realidad es subrayar su temperamento posmoderno, contradiciendo la idea moderna de un sujeto absolutamente dueño de sí mismo. Lo que plantea en su ficción es que el sujeto está tremendamente condicionado por la *territorialidad* —el ámbito que vincula con su destino— y que el azar puede arrancarlo de ella para arrastrarlo al *nomadismo* —sinónimo de la apertura a otros destinos del mundo—, aunque esta ruptura precise de una disposición psicológica solo posible tras episodios traumáticos<sup>3</sup>. Desde luego, el sujeto anclado en su *territorialidad* puede confundirse con una marioneta del destino, pero los protagonistas de las novelas de Auster demostrarán que la liberación de ese anclaje es tan difícil como posible.

## 2. Paralelismos entre el destino metafísico en *Edipo rey* y el destino inmanente en la obra de Auster

El conflicto paradigmático de un personaje con su destino se da en el mito de Edipo, del que me ocuparé remitiéndome al *Edipo rey* de Sófocles. Dadas las creencias vigentes en la antigua Grecia, es evidente que el destino del que trata esta tragedia es el metafísico. Sin embargo, aparecen en ella elementos que también se encontrarán en las novelas de Auster en general y en *La Ciudad de cristal* en particular. A continuación, voy a resumir la archiconocida peripecia de Edipo en la medida en que resulta necesario para exponer y justificar mi análisis.

Como se sabe, cuando Edipo conoce por el oráculo de Delfos que está destinado a matar a su padre y a yacer con su madre, decide abandonar la que cree que es su territorialidad y alejarse lo más posible de los que

---

3 Los conceptos de *territorialidad* y *nomadismo* se inspiran, con cierta liberalidad, en los conceptos homónimos que los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari incluyen en su trabajo *Mil mesetas* (1980). Ellos definen el *nomadismo* como la actitud del sujeto que traza profundas líneas de fuga sin llegar a partir de su medio. Yo identifico también el *nomadismo* con esas líneas de fuga, pero con independencia de que el sujeto abandone o no su medio.

crea que son sus padres, los reyes de Corinto. En realidad, Edipo había sido trasladado a esta ciudad recién nacido porque su verdadero padre, el rey Layo de Tebas, con mucho tiempo antes que él de lo que el destino les reservaba, había decidido deshacerse de su hijo. Tras abandonar Corinto, Edipo se topa en un cruce de caminos con su padre, al que lógicamente no reconoce y, tras un altercado, lo mata. Finalmente, llega a Tebas, donde resuelve el enigma de la Esfinge y libera a la ciudad de todas las calamidades que la asuelan. Su recompensa es la corona de Tebas, lo que implica casarse con la reina Yocasta, su madre, con la que llegará a tener descendencia. Cuando las calamidades vuelven a la ciudad, Edipo sospecha, a partir de los comentarios de Tiresias y de otros testimonios, que podría ser él el responsable de los padecimientos de sus súbditos, castigados injustamente por los actos de su rey. Lejos de intentar eludir esta responsabilidad, Edipo decide llegar hasta el final en el conocimiento de la verdad, y cuando la anagnórisis culmina y la verdad es ya incontrovertible, se arranca los ojos y se exilia, salvando otra vez a Tebas.

Habida cuenta de las creencias dominantes en su época y en su cultura, quizá la circunstancia más sorprendente de la peripecia de Edipo sea su apertura a la posibilidad de un destino alternativo. Si Edipo abandona su territorialidad es porque cree que puede encontrar otro destino en la vida. Cuando llega a Tebas y se le presenta la oportunidad de convertirse en rey, cree haber dado con ese destino, uno a la altura de quien él es y por tanto digno del "amor fati" nietzscheano. Edipo quiere su destino, y por eso se convierte en el buen rey que no hubiera podido ser de haber sabido desde el principio que estaba cumpliendo su destino metafísico. Vive este como si fuera uno alternativo, pero lo fundamental es que esto continúa siendo así cuando sospecha que está siguiendo un guion ineludible. En otras palabras, su dimensión heroica consiste en la permanencia del "amor fati" cuando conlleva el horror de su "culpabilidad" y de su caída en desgracia. Pero es que Edipo comprende que su destino incluye también ser un rey útil para los ciudadanos de Tebas, en definitiva, el rol en el que se sustancia su realización como ser humano. Para que esto se cumpliera tenía que "querer" todo lo demás.

Como he señalado antes, varios elementos de la peripecia de Edipo van a tener equivalencias en las novelas de Auster, pese a que su ficción no trata del destino metafísico, sino del inmanente. El primer elemento es la catástrofe, que en el contexto posmoderno puede analizarse mejor como un hecho traumático que aboca al personaje a un muy difícil reto de superación. Para García Gual, a propósito de Edipo, este reto supone "la

tremenda aventura que puede ser el conocerse a sí mismo” (185), dejando además muy clara la oportunidad que representa la desgracia del personaje, pues “es en su catástrofe, en medio de su angustia, como el hombre revela su auténtico ser” (151). El segundo elemento, consecuencia directa del anterior, es el abandono de la territorialidad en favor de un nomadismo que en el caso de Auster puede ser a veces más mental que físico. En *La Ciudad de cristal*, así como en *El Libro de las ilusiones* y *La Música del azar*, la desgracia se va a concretar en la pérdida de la propia familia fundada por el protagonista, justo aquello que más nos ancla a la territorialidad. En otros casos, el infortunio puede ser una enfermedad, la desaparición del dinero necesario para vivir o incluso un accidente que roza al personaje sin llegar a dañarlo, pero la conmoción que lo trastoca todo permanece constante. El tercer elemento es la aparición del otro como oportunidad de apertura a un destino alternativo. Para Edipo, ese otro lo constituyen los ciudadanos de Tebas, a cuyo servicio se entrega hasta la heroicidad. La territorialidad más convencional suele caracterizarse por el apego a lo propio, lo que incluye tanto los intereses como los afectos. Sobre todo nos queremos a nosotros mismos y el amor por la familia no deja de ser una prolongación de nuestro egoísmo. Por eso, en la ficción de Auster, el encuentro fructífero con el otro solo es posible fuera de esa territorialidad<sup>4</sup>.

Por supuesto, hay que añadir el papel del azar en las tramas de Auster, tanto en la desgracia, donde el personaje es víctima, como en la aparición del otro, donde el personaje puede empezar a superar su identificación con la condición de víctima. En la primera circunstancia, además, lo azaroso del suceso contribuye en gran medida al surgimiento del trauma (Shostak 2009: 74). Es cierto que el azar no puede jugar ningún papel en el destino metafísico de Edipo, pero no es menos cierto que, desde su subjetividad, todo lo que le sucede hasta la anagnórisis tendría que atribuirse a ese factor, y eso supone de alguna forma su presencia.

Ahora bien, un elemento que distingue por completo a la ficción de Auster del argumento de *Edipo rey* es el hecho de que el protagonista suele ser escritor. Esto da lugar a una doble aproximación a la experiencia del encuentro con el otro: la vivencia misma y su reflejo en la escritura. En ese encuentro, puede darse la superación del trauma y la consiguiente apertura a un destino alternativo —el “working through” del trauma (Shostak 2009: 67)— o la caída en la repetición narcisista del episodio traumático,

---

4 La visión de la familia en *El Anti Edipo* (1972) de Deleuze y Guattari como un ente aislado en el sistema capitalista puede relacionarse con la indiferencia hacia el otro propia de esa institución. Sin utilizar estas referencias, Auster proyecta una concepción muy similar en su ficción.

lo que equivale a diversas formas de proyección de dicho episodio en la nueva circunstancia, el "acting out" del trauma (Shostak 2009: 67). En este caso, lo que se produce es una cosificación del otro, o, en los términos de Uchiyama inspirados por Levinas, la digestión del otro en vez del respeto a su otredad (120). Pero Auster no crea personajes escritores porque dé por sentado el supuesto efecto terapéutico de la escritura, porque la considere un instrumento privilegiado para conseguir el "working through". A menudo es al contrario. De hecho, la escritura se presenta en sus obras como tendente a favorecer el enclaustramiento narcisista con el objeto perdido (Shostak 82). Por tanto, como proceso paralelo a la experiencia con el otro, puede coadyuvar o no a la apertura a un destino alternativo. Este es un conflicto central en *La Ciudad de cristal*, extensivo a otras muchas novelas de Auster, quien quizá incorpora la escritura para reflexionar sobre su papel en un tipo de crisis que le interesa especialmente.

### **3. Trauma y destino en *La ciudad de cristal***

Cuando empezamos a leer la historia del treintañero Daniel Quinn, la catástrofe ya ha sucedido: su mujer y su hijo han muerto. Quinn había sido poeta hasta la tragedia familiar, y a partir de ese momento había decidido cambiar de género literario. Desde entonces, como autor de novelas policíacas con el seudónimo de William Wilson, narra las peripecias del detective Max Work, personaje que de alguna manera le presenta nuevos horizontes:

Por supuesto, hacía mucho tiempo que había dejado de considerarse real. Si seguía viviendo en el mundo era únicamente a distancia, a través de la persona imaginaria de Max Work. [...] Mientras Quinn tendía a sentirse fuera de lugar en su propia piel, Work era agresivo, rápido en sus respuestas y ágil para adaptarse a cualquier lugar. [...] No era precisamente que Quinn deseara ser Work, ni siquiera ser como él, pero le daba seguridad fingir que era Work mientras escribía sus libros, saber que tenía la capacidad de ser Work si alguna vez se decidía a ello... (15).

La sensación de irrealidad que embarga a Quinn es un síntoma del trauma, una especie de vaciamiento de su identidad que constituye la antesala del nomadismo que le colocará, a través del encuentro con el otro, ante la posibilidad de un destino alternativo. La cuestión fundamental es si la aparición del otro le servirá efectivamente para evitar la fijación con el objeto perdido y su indeseable compañera, la autodestructiva melancolía narcisista. Explicaré a continuación el proceso que vive Quinn a este respecto.

El otro surge en la vida de Quinn mediante unas llamadas telefónicas en las que alguien pregunta por el detective Paul Auster<sup>5</sup>. La primera vez Quinn niega ser el detective, pero cuando se repite la llamada decide suplantar al tal Auster, o, lo que es lo mismo, ser con otro nombre su propio personaje Max Work. Al otro lado del hilo telefónico, Peter Stillman, un hombre joven con dificultades para expresarse oralmente, le ha propuesto contratarlo para que lo proteja de su propio padre, un anciano perturbado que va a ser liberado del centro psiquiátrico en el que ha estado recluido durante años, y que alguna vez le ha escrito amenazándolo.

Por lo visto, el anciano Stillman había creído toda su vida ciegamente en el destino metafísico, y el suyo incluiría la tarea de salvar al mundo. Para ello, sería preciso recuperar el lenguaje de Dios, el lenguaje primigenio y universal que supuestamente nombra la esencia de las cosas y que se habría perdido con el pecado original (la Torre de Babel no habría sido más que la culminación del proceso desencadenado por esa pérdida). A este fanático se le había ocurrido que encerrando a su hijo a la edad de dos años en un cuarto oscuro, e impidiendo todo contacto suyo con el exterior, el lenguaje de Dios acabaría penetrándolo. Al cabo de nueve años, un incendio había puesto todo al descubierto y el niño había sido ingresado en un hospital —del que solo había podido salir años después casándose con su logopeda—, mientras el padre era encerrado en un manicomio.

Tras su llegada a Nueva York, el anciano Stillman se instala en un hotel desde el que sale a pasear a diario por la ciudad. Quinn, que se ha comprado un cuaderno rojo para anotar las vicisitudes de su nuevo destino, lo sigue en sus paseos hasta que acaba sospechando que sus recorridos esconden algún mensaje. Efectivamente, trasladándolos a un mapa, descubre que cada trayecto compone una letra y que Stillman intenta completar con sus paseos la frase “torre de Babel”. Queda así confirmada su obsesión con salvar al mundo. Quinn se entrevista también tres veces con él. Desplegando su juego con las identidades, en la primera entrevista se presenta con su verdadero nombre, mientras en la segunda se hace pasar por Henry Dark —personaje inventado por Stillman en su tesis doctoral para sustentar sus delirantes teorías—, y en la tercera suplanta al propio hijo de su interlocutor, quien lo trata de manera afectuosa e incluso declara sentirse orgulloso de él. Por la información que le suministran los paseos y las entrevistas, Quinn hubiera podido alcanzar fácilmente dos conclusiones: 1) el anciano sigue queriendo salvar al mundo, con el

---

5 En *El Cuaderno rojo* (62), Auster refiere una llamada telefónica a su casa de alguien preguntando por la agencia de detectives Pinkerton. Según él mismo revela, este episodio inspira la trama de *La ciudad de cristal*.

peligro que eso entraña; 2) el anciano no alberga aviesas intenciones en relación con su hijo.

Cuando Stillman desaparece inesperadamente de su hotel, a Quinn se le plantea el dilema que va a medir su capacidad para superar el trauma. Si se centra en proteger al joven Stillman a toda costa, estará protegiendo en realidad al niño encerrado en una habitación oscura, una proyección de su propio hijo, el niño que desgraciadamente ya no necesita protección alguna. Esta reacción implica la fijación autodestructiva con el objeto perdido. Si decide localizar al anciano para evitar que cometa cualquier locura, Quinn, como Edipo, estará intentando "salvar a la ciudad", y por consiguiente se habrá abierto de verdad al otro y estará queriendo el destino alternativo que el azar ha puesto a su alcance. El hecho de que el lunático acabe suicidándose es irrelevante respecto a la decisión de Quinn, quien, al elegir la primera opción, causa su propio desastre. Quinn evidencia una visión cuasimetafísica del destino que le impide reconocer el umbral que tiene ante sus ojos:

Era el destino, entonces. Pensara lo que pensara, por mucho que deseara que fuese diferente, no podía hacer nada al respecto. Había dicho que sí a una proposición y ahora era impotente para deshacer ese sí. Lo cual significaba una sola cosa: tenía que seguir hasta el final. No podía haber dos respuestas. Era esto o aquello. Y era así, tanto si le gustaba como si no (123).

Las resonancias nietzscheanas de este pasaje no deben confundirnos. Quinn es más un ejemplo de esclavitud ante el destino que un paradigma del "amor fati". A causa del trauma, no consigue ver la línea de fuga que el azar le ha ofrecido, el destino de verdad alternativo. El destino al que se aferra es justo el que está agotado desde la perspectiva vitalista. Ni siquiera existen las personas con las que compartía su territorialidad. El futuro de Quinn apunta a un penoso deambular entre fantasmas.

Quinn se instala en un callejón frente al piso donde el joven Stillman vive con su mujer. Allí, apenas duerme para vigilar más horas, se abandona y acaba teniendo el aspecto de un mendigo. Un día decide acercarse al piso de los Stillman. Lo encuentra vacío y se instala en él durante una temporada. Después de desnudarse — algo que hace en un par de ocasiones con el claro simbolismo de despojarse de una identidad —, se dedica a escribir en su cuaderno rojo hasta acabarlo. La escritura del cuaderno parece ir convirtiéndose paulatinamente en más poética, olvidado ya el registro objetivo del detective:

Quinn ya no sentía el menor interés por sí mismo. Escribía acerca de las estrellas, la tierra, sus esperanzas para la humanidad. Sentía que sus palabras habían quedado separadas de él, que ahora formaban parte del ancho mundo, tan reales y específicas como una piedra, un lago o una flor. Ya no tenían nada que ver con él (143).

De haberse expresado así antes de cambiar de género literario, estas palabras de Quinn, con “sus esperanzas para la humanidad” y la desvinculación entre sus palabras y su yo, hubieran podido representar su despedida de la poesía —con la identidad ligada a ella— y su apertura a la posibilidad de un nuevo destino, mediante su adscripción como escritor a la novela policiaca. Sin embargo, a estas alturas, el retorno del poeta solo puede verse como el canto del cisne del escritor incapaz de dar sentido a su vida a través de la escritura. El poeta ha vuelto solo para confirmar la regresión narcisista y esfumarse acto seguido. Quinn desaparece abandonando su cuaderno, y tanto su deterioro como sus palabras sugieren que vuelve mentalmente a su territorialidad para encerrarse con sus fantasmas. Esta vez, la escritura no ha sido un instrumento de apertura definitiva al otro y de acceso a un destino alternativo. El destino inmanente ha sido para Quinn más opresivo que el destino metafísico para Edipo.

Pero, aparte de Quinn, en esta novela hay otros dos escritores. El segundo aparece cuando Quinn decide localizar al detective Paul Auster con el objeto de confesarle lo que está haciendo y pedirle consejo. La única persona que encuentra con ese nombre en la guía telefónica es un escritor. Este lo recibe amablemente, escucha su historia y le explica una enrevesada teoría metaliteraria sobre *El Quijote*. También se ofrece a cobrar el cheque que Virginia Stillman ha extendido a su nombre. Este encuentro precede inmediatamente a la decisión de Quinn de instalarse en el callejón, y no es difícil colegir por qué resulta tan determinante.

Nada más escuchar su nombre, Auster recuerda la condición de poeta de Quinn y elogia su obra; luego le habla de Don Quijote —D. Q., como Daniel Quinn—, el personaje de un hombre trastornado por un género literario; y finalmente le presenta a su familia: una mujer joven con un niño pequeño, que también se llama Daniel. El espejo que encarna la situación familiar de Auster y el recuerdo de su identidad de poeta, así como la implícita comparación con la locura del antihéroe cervantino, operan como un poderoso imán que arrastra al aprendiz de detective hacia su pasado. Este viaje en el tiempo le coloca ante sus particulares molinos de viento, es decir, le despierta la inconsciente fantasía de poder salvar a su hijo mediante la persona interpuesta del joven Stillman, y ahí se cierra

definitivamente el umbral del destino alternativo. Esta fantasía no se hace explícita en el texto, pero la interpretación resulta verosímil, sobre todo si recordamos una alucinación de la que sí deja constancia el narrador.

Quinn sufre la alucinación en la estación de ferrocarril donde ve por primera vez a Stillman. Allí, tras reconocerlo, lo sigue entre la multitud, pero, cuando el anciano se dispone a franquear la puerta de salida de la estación, Quinn ve a dos Stillman, uno con aspecto desastrado y otro elegantemente vestido. En décimas de segundo tiene que decidirse por uno. Su primer impulso es seguir al doble elegante de Stillman, aunque de inmediato recapacita y va tras los pasos del otro. Después de muchos años de reclusión en un centro psiquiátrico, su aspecto es más comprensible. Pero lo significativo de esta alucinación es el aviso sobre la tendencia de Quinn a eludir el reto del destino alternativo y a refugiarse en un mundo de fantasías narcisistas. En este contexto, no puede extrañar que "confunda" al joven Stillman, mediante la evocación del niño "sepultado" en la habitación oscura, con su hijo muerto, obstáculo decisivo para la superación de su trauma. La imagen irreal del anciano es la ilusión de una corporeidad capaz de llenar un vacío, justo lo que Quinn desea para el vacío en que se ha convertido su territorialidad. Y la atracción de ese agujero negro acabará siendo irresistible tras la conversación con Auster.

El tercer escritor ha pasado desapercibido hasta el penúltimo capítulo. Hasta entonces hemos creído estar leyendo una narración omnisciente, pero en este punto descubrimos que la historia procede de un innominado narrador homodiegético, un personaje que relata desde la posición de testigo. Este narrador revela que ha vuelto de África, que ha visitado a su amigo Paul Auster y que este le ha referido sus conversaciones con Quinn. También cuenta que le ha reprochado a su amigo no haberse preocupado más por Quinn, y que él mismo ha propuesto ir al domicilio de los Stillman para recabar información sobre el paradero del misterioso impostor. Una vez allí, comprueban que el piso ha sido abandonado y hallan el cuaderno rojo en el suelo. Auster se lo cede al narrador, y este urde el relato que hemos leído con la información del cuaderno más la que le ha proporcionado su amigo.

Hay algo llamativo en este personaje narrador que guarda relación con el tema de este artículo. Su comportamiento respecto a Quinn y su temporada en África sugieren la existencia de un trauma elíptico en el texto. En otras palabras, la sospecha de que la estancia en África podría haber sido un acto de desterritorialización postraumática se ve avalada por la extra

ña implicación emocional del narrador con Quinn, actitud que incluso le lleva a romper su amistad con Auster. En la conclusión de su relato, menciona esta ruptura y declara abiertamente el impacto que le ha causado Quinn:

En cuanto a Auster, estoy convencido de que se portó mal desde el principio al fin. Si nuestra amistad ha terminado, él es el único culpable. En cuanto a mí, sigo pensando en Quinn. Siempre estará conmigo. Y se encuentre donde se encuentre, le deseo suerte (145).

Demasiado apego a una persona que en buena lógica solo debería haberle interesado. Por otra parte, ¿de qué es culpable Auster? Si ha resultado decisivo en la regresión de Quinn ha sido fundamentalmente por la propensión de este a la melancolía narcisista. No hay nada en sus actos que insinúe mala intención. El narrador sin embargo se identifica con Quinn hasta el extremo de atribuirle una imaginaria posición de víctima de una causa externa —la conducta de Auster—, demostrando así compartir con él una preocupante ceguera.

Todo parece indicar que Quinn es para el narrador lo mismo que el joven Stillman para Quinn y que proyecta en él un trauma de origen desconocido. Ahora bien, algo muy importante los distingue: el relato como ejemplo de prudente distanciamiento y respeto hacia la otredad, lo contrario de la perniciosa digestión del otro que critican Levinas y Uchiyama. Esto ha hecho que el personaje narrador permanezca oculto hasta el momento en que él mismo decide desenmascararse, justo para delatar su trauma y su fragilidad. Si los dos últimos capítulos revelan la enfermedad, los anteriores enseñan el camino de la curación. Tal desdoblamiento permite suponer que en este caso la escritura sí podría contribuir a la superación del trauma y a la apertura a un destino alternativo. Al menos el narrador merece el beneficio de la duda.

Auster presenta a dos escritores bajo los efectos de un trauma y muestra el difícil desempeño de la escritura en esa situación. Puede ser un instrumento terapéutico, pero no hay garantía de que lo sea. Este conflicto, siempre solapado con el tema del destino, se reproduce en la mayoría de las novelas de Auster.

## Referencias

Auster, Paul (1992). *The Art of Hunger. Essays. Prefaces. Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press.

- (1996). "La Ciudad de cristal". En *La trilogía de Nueva York*, Maribel de Juan (trad.). Barcelona: Anagrama.
- (2005). *Ciudad de Cristal*, novela gráfica adaptada por Paul Karasik y David Mazzucchelli. Art Spiegelman (intr.), Francisco Pérez Navarro (trad.). Barcelona: Anagrama<sup>6</sup>.
- (2012). *El Cuaderno rojo. Historias verdaderas*, Justo Navarro y Damián Alou (trads.). Barcelona: Seix Barral.
- Barone, Dennis (ed.) (1995). *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- García Gual, Carlos (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2012). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pre-textos.
- (2014). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Francisco Monge (trad.). Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich (2013). *Ecce Homo*, intr., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Shostak, Debra (2009). "In the Country of Missing Persons: Paul Auster's Narratives of Trauma", *Studies in the Novel* 41.1: 66-87.
- Uchiyama, Kanae (2008). "The Death of the Other: A Levinasian Reading of Paul Auster's *Moon Palace*", *MFS. Modern Fiction Studies* 54.1: 115-139.
- Ulfers, Friedrich & Cohen Mark Daniel (2007). "Nietzsche's Amor Fati: The Embracing of an Undecided Fate", *The Nietzsche Circle*. Web. [www.nietzschecircle.com](http://www.nietzschecircle.com).

---

<sup>6</sup> Incluyo esta novela gráfica basada en el texto de Paul Auster como recomendación de un magnífico trabajo que podría interesar a sus lectores, especialmente a los aficionados a la intermedialidad.



# Los nuevos *telémacos* en la narrativa española reciente

GUADALUPE ARBONA ABASCAL

Universidad Complutense de Madrid

arbons@ucm.es

A Cecilia Ricci

## 1. Introducción

Los libros recientes de Massimo Recalcati<sup>1</sup> plantean el viejo tema de la nostalgia del padre en términos nuevos. El psicoanalista lo hace en *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna* (2011), *Eredi. Ripensare i padri* (2012) y *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre* (2013). Los tres resultan de enorme interés porque constituyen una revisión del tema muy pegada a los caminos emprendidos por la cultura y la sociedad de nuestro tiempo. Podría parecer trasnochado plantear el tema del padre y, sin embargo, Recalcati muestra su importancia actual. La novedad se puede adivinar a partir de los títulos: el tema se afronta desde el grito de los hijos. Es decir, desde la nostalgia de los nuevos telémacos. Los hijos, desposeídos del padre tras la proclamación de la muerte de Dios, no pueden prescindir de la relación con una figura que les transmita una herencia anterior, pero ya no sirven las fórmulas antiguas: este es el principio de la tesis de Recalcati.

El tema es secular y ya algunos de nuestros clásicos contemporáneos habían intuido su importancia desde la perspectiva que se señala, la de mostrar al padre a través de la voz o mirada del hijo. Lo hizo Dostoievski a través de la dramaticidad, cuando tituló su obra maestra *Los hermanos Karamazov*. Daba la voz a Ivan, Alioscha y Mitia y mostraba la tormento-

---

1 Cfr. <http://www.massimorecalcati.it/> [Último acceso: 30. 11.2014].

sa relación de los tres hijos con su padre. En el siglo pasado, los grandes escritores de las vanguardias (y casi sin excepción) abordan el tema. Sin ánimo de exhaustividad, recojo algunos de los más significativos para caer en la cuenta de las novedades hodiernas. La última obra de Albert Camus se titula *El primer hombre* y señala el sentimiento de orfandad del protagonista, Jacques Cormery, que hilvana la novela. Kafka sintió la distancia del padre y tituló uno de sus textos *Carta al padre*, así convertía la escritura en consuelo e indagación para acortar la distancia con el padre. Por su parte, Pirandello intentaba mostrar la insatisfacción de sus personajes sin autor —en *Seis personajes en busca de autor*— y, a la vez, trataba de paliar su insatisfacción dándoles una especie de sucedáneo que pudiese calmar su angustia: el director de escena. Italo Svevo dedicaba un capítulo entero de *La conciencia de Zeno* a la muerte del padre. Menos claro es el caso de James Joyce, que se decantaba por pintar a un padre, el Ulises de nuestro tiempo, con los rasgos del nómada urbano Leopold Bloom, aunque no se olvidaba de poner en la carne de su artista Stephen Dedalus al hijo desconcertado. Para Beckett —en *Esperando a Godot*— Dios era un ausente que evitaba a sus buscadores, Vladimir y Estragon. Estos últimos, desconcertados, se convertían en figuras guiñolescas. Desde la otra orilla del Atlántico y en los márgenes de lo que se ha llamado el gótico sureño, Flannery O'Connor nos daba la figura de un hijo que para llegar a serlo realmente se tiraba al río, en el relato "El río", o nos contaba la historia de Parker, capaz de perder todo con tal de llevar en la piel, tatuada, su ascendencia. En lengua española una obra temprana de Gonzalo Torrente Ballester, *El retorno de Ulises*, de 1946, presenta a Ulises como motivo del tapiz que teje Penélope. A medida que avanza la acción la figura paterna va agigantándose —material y espiritualmente— para conquistar y oscurecer el terreno de la vida de Telémaco. La lista sobre el tema es larguísima, por eso, sin perder de vista estas tentativas marcadas por el humus cultural de un momento, como se verá más adelante, hoy se pueden señalar nuevas obras que abordan el mismo motivo desde esta nueva perspectiva. En cierto modo, veremos cómo se desbloquea la situación que parecía agotarse con el dictamen de la muerte de Dios.

Uno de los primeros escritores que, en vísperas de la entrada de nuestro siglo, se atreve a inaugurar el tema desde esta perspectiva del hijo necesitado del padre es Philip Roth. Lo hace en 1991 con un relato memorialístico titulado *Patrimonio. Una historia verdadera*. Cuenta cómo el escritor se descubre a sí mismo a través de los cuidados que procura a su padre, aquejado de un tumor cerebral. Otros hitos narrativos que han contado con una muy favorable acogida de los lectores desde entonces

son *La carretera* (2006), de Cormac McCarthy, *Matar al padre* (2011), de Amélie Nothomb y las memorias (tituladas *Mi lucha*) de Karl Ove Knausgård, cuyo primer volumen se ha subtitulado en la traducción española: *La muerte del padre* (2012). En estos relatos, muy diferentes entre ellos, se recupera esa tensión de los hijos por volver al entorno del padre y comprobar si lo que procura es algo útil y necesario.

Parte del acierto del ensayo sobre Telémaco de Recalcati estriba en que encuadra el estudio tras la caída de las grandes ideologías, las que llevaron a convertir Europa en un charco de sangre y una montaña de cadáveres durante el siglo xx. ¿A qué pasado tornar cuando se han sufrido sus consecuencias? ¿A qué padre volver cuando se han visto sus obras? ¿Existen referentes valiosos para hacer deseable una herencia paterna? A estas preguntas se respondieron los jóvenes del 68 con diferentes formulaciones, teorías, movimientos contestatarios y narraciones. Muchos de ellos se podrían recoger bajo el paraguas de la figura de Edipo que opta por oponerse al padre, representa el conflicto entre las generaciones, la lucha y el deseo de muerte de los padres. Estos se presentan a la nueva generación como “solo un’ostruzione repressiva della sua fame di libertà. Il figlio-Edipo sperimenta il padre come ostacolo alla realizzazione del suo soddisfacimento” (Recalcati 2013: 100). Tras la muerte o disolución del padre, adviene el tiempo de Narciso, que se complace con su imagen y que no puede medirse con nadie porque la diferencia ha sido liquidada. Busca el propio placer en el goce en serie de la imagen propia que se deshace en repeticiones y que liquida el deseo (110-111).

Tras ellos dos, adviene Telémaco que se define por situarse tras la época de la caída y ausencia del padre. Telémaco espera al padre, pero de otro modo, ya no en los términos de poder y exigencia de orden sino de vida testimoniada. Así lo describe el autor:

la domanda di padre che oggi attraversa il disagio della giovinezza non è una domanda di potere e di disciplina, ma di testimonianza. Sulla scena non ci sono più padri-padroni, ma solo la necessità di padri-testimoni. La domanda di padre non è più domanda di modelli ideali, di dogmi, di eroi legendari e invincibili, di gerarchie immodificabili, di un’ autorità meramente repressiva e disciplinar, ma di atti, di scelte, di passioni capaci di testimoniare, appunto, come si possa stare in questo mondo con desiderio e, anche al tempo stesso, con responsabilità (...) vulnerabile, incapace di dire qual è il senso ultimo della vita ma capace di mostrare, attraverso la testimonianza della propria vita, che la vita può avere un senso (2013: 14).

El testimonio es lo que pide Telémaco, o sea, la encarnación en una experiencia que mueva el deseo y arrastre al seguimiento porque prometa o anuncie una vida mejor. Proceso que está muy detallado en la obra de Recalcati y que solo puedo resumir. El testimonio llega como respuesta tras la pérdida, la ausencia y el luto del padre; una orfandad sentida que despierta el deseo y pone en primer plano la subjetividad y, por tanto, la necesidad de hallar alguien que encarne la paternidad.

De una manera muy hermosa, distingue Recalcati (2013: 112) las tres figuras por su modo de mirar: Edipo, tras matar a Layo, decide cegarse, y, corroído por la culpabilidad, deja de ver; Narciso vuelve la mirada sobre sí y de este modo su ángulo de visión se cierra cada vez más; mientras Telémaco mira el mar, sus ojos se vuelven sobre el horizonte.

Veamos cómo se plantea esta relación en tres novelas españolas publicadas recientemente.

## 2. Los nuevos *telémacos*

En las tres novelas que comentaré a continuación se presentan figuras de padres o padres putativos. Ahora bien, lo que nos interesa señalar de ellas, como se puede ver del planteamiento seguido hasta aquí, es la averiguación de qué es lo que los hijos —o telémacos— esperan de los padres, cómo se les hace presentes o cómo tienen acceso a lo que los padres encarnan y qué descubren en la convivencia con ellos. Para ello, primero presentaré brevemente las líneas fuerza de las tres historias, prestando especial atención al motivo de filiación/paternidad<sup>2</sup>. Las novelas elegidas son todas muy recientes: *Ojos que no ven* (2010), de J. A. González Sainz; *Intemperie* (2013), de Jesús Carrasco, y *Retorno de un cruzado* (2013), de José Jiménez Lozano.

*Ojos que no ven*, de J. A. González Sainz<sup>3</sup>, cuenta la historia de Felipe Díaz

---

2 La selección de las novelas se hace en razón de la centralidad para el desarrollo de la historia de esa relación padres/hijos y la cercanía de su publicación a la escritura de estas líneas. Soy consciente de que existen otros textos de reciente publicación que desarrollan el tema —los que conozco lo hacen de modo más tangencial— y no renuncio a un estudio de futuro que los incluya en sus singularidades. Inicialmente quise incluir la novela *Las Inviernas* (2014), de Cristina Sánchez-Andrade, porque las dos protagonistas parecen padecer la falta temprana del padre. Además el regreso a la aldea de las dos hermanas reaviva la memoria del padre, pero la figura se queda en una sombra incognoscible. Esta es la razón por la que no la incluyo.

3 J. A. González Sainz es de Soria (1956), donde transcurrió la mayor parte de su infancia. Se formó en un colegio de jesuitas en Barcelona. En esta ciudad inició estudios

Carrión, empleado en una imprenta en un pueblo de Castilla. El protagonista tiene que emigrar al norte obligado por la crisis económica. Lo hace con su mujer, Asun, y su primer hijo Juan José. Allí comienza una nueva vida trabajando como operario en una fábrica. Su mujer y su hijo se "integran" en el mundo del nacionalismo. El protagonista queda al margen, excluido, en la cuneta, con su segundo hijo, que se llama Felipe como él y que ya ha nacido allí. Felipe lleva en la memoria el recuerdo de su padre y de su trágica muerte durante la Guerra Civil, debido al enfrentamiento entre dos Españas. Se ofrecen pues tres generaciones en la novela que permiten analizar diversas modalidades de las relaciones entre padres e hijos.

En el nuevo entorno en el que se desenvuelve la vida de los padres y sus hijos ocurren varios episodios muy dramáticos en los que se ve cómo la ideología gana terreno a la experiencia y divide a la familia. Cada uno de los hijos tendrá que elegir. Juan José opta por el rechazo violento contra la vida de su padre para integrarse en el nuevo mundo. Su opción se presenta como una forma de ceguera, unos *ojos que no ven* y que está acompañada de una sistemática tergiversación de las palabras. El padre, Felipe, ofrece su presencia frente a estas formas de odio y violencia. Es una resistencia silenciosa: en su casa, en el bar, en la plaza y frente a todos, en una manifestación que realiza semanalmente para pedir la liberación de un empresario víctima del terrorismo. Felipe, el hijo menor, se apega a la vida de su padre que se simboliza en el herbario que hacen juntos: a través de él custodian la belleza de las cosas y de la naturaleza y restablecen los vínculos con sus orígenes, es decir, la memoria del camino del pueblo.

La novela presenta la paternidad y la filiación a través de varios elementos narrativos y simbólicos que se dan en oposiciones binarias. Las palabras entre el padre y los hijos son siempre susceptibles de ser o bien torturadas o bien usadas para la restitución consciente de las cosas. El camino, como posibilidad de percibir la belleza de la naturaleza y recuperar la identidad, se opone a la cuneta del que ha sido excluido de la vida y se ha

---

de Ingeniería y Ciencias Políticas, pero después acabaría licenciándose en Filología. Da clase en la Universidad de Venecia desde 1982. Ha vivido en Padua y Trieste, trabajando como profesor y traductor. La última novela que ha publicado es *Ojos que no ven* (Anagrama, 2010). Con anterioridad ha publicado *Volver al mundo* (Anagrama, 2003) y *Un mundo exasperado* (Anagrama, 1995), por la que recibió el XIII Premio Herralde de Novela. En 2006 le fue otorgado el XXV Premio de las Letras de Castilla y León. Ha escrito también una larga serie de artículos y cuentos, entre los que cabe mencionar los contenidos en el libro *Los encuentros* (Anagrama, 1989) y el más reciente *El viento en las hojas* (2014). Ha traducido a diversos escritores y filósofos italianos, en particular buena parte de la obra de Claudio Magris. En 1989 fundó la revista independiente de crítica de la cultura *Archipiélago*, que dirigió hasta pocos años antes de su desaparición en 2009.

vuelto inservible. Los ojos pueden llenarse de arenilla y no ver más que a través de la ideología o pueden abrirse de par en par a lo que se tiene alrededor, llenos de estupor.

*Intemperie*, de Jesús Carrasco<sup>4</sup>, cuenta la huida de un niño de su aldea natal para evitar los abusos horrendos de un aguacil, con la complicidad y connivencia de su padre. El niño se halla, tras la huida de la casa paterna y de la violencia de su aldea, a la “intemperie”: entre carrascos y carrizos, pedregales resecos y arcillas agostadas, a la sombra de jaras calcinadas y olivos retorcidos y exhaustos. Ahora bien, el muchacho encuentra en su huida a un cabrero, anciano y solitario. A partir del momento de su encuentro, el pastor ofrece ayuda al niño, pero la relación no es fácil, los dos protagonistas se encuentran en situaciones extremas: el niño indefenso, perseguido por el perverso alguacil, en medio de una llanura hostil, donde es difícil sobrevivir solo, y tan herido que le cuesta confiar en alguien; el cabrero, casi como pegado al terreno encrespado, parece extenuado y consumido. Los dos desconocidos se ligan, y a través de una relación tensa y casi sin palabras, habrán de afrontar los oprobios de la injusticia y la violencia. La novela es el relato austero de esa sucesión de días bajo el sol, en los que se desarrolla su relación en el marco de una persecución cruenta y luchando por la supervivencia en un territorio poco generoso. El niño avanza, roto por la violencia del aguacil y de su padre, y halla en el cabrero una forma de paternidad *putativa* que, antes de aceptar, necesitará poner a prueba en el transcurso de los días.

La tercera novela que se trae para la presentación de estos nuevos telémacos es la última publicada hasta el momento por el escritor José Jiménez Lozano<sup>5</sup>. *Retorno de un cruzado* cuenta la historia de Pedro Manuel Martín

---

4 Jesús Carrasco (Badajoz, 1972) es licenciado en Educación Física y ha estudiado Filosofía por la UNED. Vive en Sevilla, trabaja como publicitario y llevaba escribiendo en privado más de 20 años, cuando ofreció a los lectores esta su primera novela, *Intemperie*, que se ha convertido en el evento literario de 2013: el 2 de octubre de 2013, el Gremio de Libreros de Madrid otorgó a *Intemperie* el Premio Libro del Año, el 22 de diciembre recibió el galardón homólogo de manos del Gremio de Libreros de Holanda, el 17 de diciembre los lectores de *El País* la eligieron la mejor novela del año, el 28 de diciembre los críticos de *Babelia* la incluyeron en su lista de los 10 mejores libros del año, el 15 de febrero de 2014 un panel de expertos consultado por *La Vanguardia* la señaló como el libro más recomendable de 2013. En la actualidad cuenta con traducciones a 18 idiomas diferentes, y se han vendido sus derechos para la adaptación cinematográfica.

5 José Jiménez Lozano (Langa 1930). Cfr. [www.jimenezlozano.com](http://www.jimenezlozano.com). Ha trabajado como periodista, como redactor de *El Norte de Castilla* desde 1956 hasta llegar a director en la década de los 90. Ha colaborado establemente con otros diarios nacionales: con *Informaciones* de 1971 a 1978, *El País* desde su fundación en 1976 hasta 1986, *ABC* de 1993 a 2006, *El Sol* a lo largo de 1991; actualmente colabora con *La Razón*. En cuanto a su obra

Lodares, que vuelve a casa después de haber participado en la Guerra Civil española, en el bando republicano como médico de los milicianos y con la División Azul en la cruzada rusa. Enfermo y dolorido por estas sangrientas cruzadas, el protagonista recuerda con nostalgia su formación en la ciudad de Oleza, donde aprendió la épica y la realidad de los cruzados medievales. Pedro vuelve cansado de las luchas del mundo y, sabiendo que le queda poco de vida, decide despedirse contando lo que ha vivido a sus sobrinos. Uno de ellos hace de narrador y nos relata las conversaciones e historias de Pedro Lodares. El narrador y su hermana Lisa han perdido a su padre al inicio de guerra y ahora es el tío el encargado de transmitirles una sabiduría adquirida viviendo. El ansia de paternidad de los chicos se muestra en las horas pasadas en charla con su tío, en las preguntas que le formulan y en el interés en dejarlo por escrito que tiene el narrador-sobrino.

La novela se divide en ocho capítulos que siguen el orden aleatorio y desordenado de la memoria, tal y como lo recuerda, como a retazos, el fingido narrador. Este intenta reproducir las conversaciones de Pedro Lodares con él y su hermana Lisa. Charlas que tienen como contenido la vida y las peripecias de Pedro, a las que se añaden la lucidez de sus juicios sobre la historia vivida, leída e imaginada. El texto entreteje en la narración la memoria de los hechos con las consideraciones que nacen de lo vivido, por eso la novela se ordena en un diálogo de doble dirección: por un lado, la experiencia de Pedro se somete a las preguntas de los sobrinos, que no se cansan de indagar sobre las razones de su vivir; por otro, las historias se ofrecen en despedida, porque el protagonista se sabe con un *pie en el estribo* y quiere dejar las sabidurías adquiridas a Lisa y al narrador. De este camino de ida y vuelta, es decir, del que va de la experiencia vivida y juzgada de Pedro Lodares al que se hace pregunta sobre esa trayectoria

---

literaria se estrena en 1971 con la publicación de *Historia de un otoño* desde entonces ha publicado otras veintidós novelas, la más reciente *Retorno de un cruzado*, de 2013. Ha publicado ocho recopilaciones de cuentos: la primera en 1976, titulada *El santo de mayo*, y la última, *El azul sobrante*, en 2009; y tiene escritas nuevas colecciones de cuentos aún por publicar. Tiene en su haber ocho poemarios y cinco cuadernos de anotaciones o diarios además de numerosos ensayos entre los que destacan *Los cementerios civiles* y *La heterodoxia española* (1978 y 2008). También su aportación en la crítica de arte es notable: *Guía espiritual de Castilla*, de 1984, o *Los ojos del icono*, de 1988. Ha escrito biografías (por ejemplo, una sobre Fray Luis de León, en 2001) y ensayos sobre su quehacer literario (*El narrador y sus historias*, de 2003). Ha sido traducido al inglés, francés, alemán, italiano, checo, ruso e islandés. Los premios recibidos más importantes por su labor literaria son: Premio Nacional de la Crítica por *El grano de maíz rojo* (1989), Premio Nacional de las Letras (1992) y Premio Cervantes (2002). Es también Premio Castilla y León de las Letras de 1988. Ha recibido la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1999).

desde las voces de los sobrinos, nace el tono de la obra, unas veces marcado por la melancolía del contador (ida), y otras por la esperanza de los oyentes (vuelta).

### 3. La ausencia de Ulises y los padres *putativos*

Como es bien sabido, la espera de Telémaco existe porque Ulises se ha ausentado. El padre de Telémaco ha ido a luchar a la guerra de Troya y el viaje de vuelta a casa es largo, tentador y peligroso, tal y como se relata en la *Odisea*. La ausencia del padre genera la nostalgia del hijo y la búsqueda. En las tres novelas que nos ocupan, la ausencia u oscurecimiento del padre es diversa. En *Ojos que no ven* el padre tiene que llegar a asomarse al abismo de la nada para resurgir. Hay una muerte del padre espiritual y un combate entre la aceptación/negación de la paternidad que divide a los dos hijos. En *Intemperie*, el chico huye del padre y encuentra un *maestro* de vida en el cabrero. En *Retorno de un cruzado*, el tío Pedro Lodares transmite, con el relato de su vida, la experiencia a la que los sobrinos atienden, tras la muerte del padre. Iré por partes.

*Ojos que no ven* es la única de las tres historias en las que el padre está presente, aunque es verdad que su presencia es taciturna y silenciosa, y además asediada, en la segunda parte de la narración, por el aniquilador ambiente de la ideología que quiere disolverlo o reducirlo a la nada. La figura de Felipe Díaz Carrión es la de una personalidad que se nos da en solitario y estrechamente ligada al camino que recorre en el capítulo inicial y que recupera en el final:

Aquel camino era su fuerza y su temple ante la vida, era la índole de su inclinación hacia el mundo y también de su desaparición de él. Era además todo su saber, como si su experiencia de la vida y su relación con las personas y las cosas se hubiera ido forjando poco a poco sobre todo en aquel trayecto, en aquel continuo ir y venir meditando lo que veía y viendo lo que meditaba, en aquel lento y acompasado posarse y decantarse de las cosas al ir viendo lo común en lo distinto y ver también lo mismo diferente, al ir encajando los golpes y sinsabores de la vida —al ir dejándose ganar por sus alegrías— y atravesando sus vacíos y soledades (González Sainz, 2010: 24).

Felipe pierde su camino y algo muere de él. En la tierra extraña se convierte en un hombre de cuneta. De algún modo, muere a su identidad, llega a la casi total destrucción. Primero a través del rechazo de lo que le es propio (el camino, el silencio, la mirada). Después con la casi aniquilación que padece a través de los insultos de su hijo primogénito, un *edipo*

que siente a su padre como un enemigo: “paleta de mierda y además uno de ellos” (37). Los insultos son el principio de un golpe y enfrentamiento casi mortales para el padre. Con la vuelta al viejo camino, renace pero tras haberse asomado al abismo entre la nada y el ser. La necesidad de elegir entre estos dos términos es la principal herencia que deja a su segundo hijo, como veremos.

El padre biológico del chico de *Intemperie* es la encarnación de la mezquindad. El padre ha consentido con la ignominia contra su hijo. Representa la traición y la connivencia con el abuso. Tras este antecedente vital el chico encuentra muchas resistencias para aceptar otra figura paterna. Una figura que necesita para poder sobrevivir en un territorio hostil, y que le procurará otro tipo de enseñanza: la del sentido y el significado de vivir. La historia se establece entre el rechazo al mal con el que ha consentido el padre biológico —en términos de la intriga, se trata de huir del alguacil— y el lento descubrimiento de la paternidad *putativa* que le ofrece el cabrero.

El chico no renuncia a la búsqueda porque sabe distinguir la sequía de la fecundidad, lo mismo que la injusticia de la justicia. Tal y como señala Recalcati, la aceptación de una nueva paternidad no es automática y menos tras la comprobación de un padre fallido: “Per questo il nostro tempo esige di ripensare la funzione paterna «dai piedi», come testimonianza, come atto, come una incarnazione della forza vitale del desiderio” (2013: 140). En el caso de la novela de Carrasco requiere un doloroso proceso de reconocimiento y de verificación de las razones que hacen que el testimonio del cabrero sea fiable.

En *Retorno de un cruzado* la ausencia del padre es consecuencia de los males de la Guerra Civil española. El padre de los chicos murió en los enfrentamientos que se producen en Madrid, previos a la contienda<sup>6</sup>. Además su muerte es emblema o símbolo de todas las muertes de la historia. Tal y como se señala al principio de la novela, cada muerte estremece al Ángel de la Historia y parte el eje del mundo. Así se lo cuenta el tío a los sobrinos:

    y un día le había visto él sentado y llorando, tapándose la cara con las manos, y aunque él, tío Pedro, se había acercado para consolarle, el Ángel le dijo que no podía, porque se había roto el eje del mundo y no podía arreglarse.

---

6 En el trasfondo de estos desordenes está la novela de Pío Baroja que he señalado en el posfacio de la novela. Cfr. Baroja, Pío (2006). *Miserias de la guerra. Las Saturnales*. Ed. de Miguel Sánchez Ostiz. Madrid: Caro Raggio.

- ¡Con lo bonita que era la esfera aquella que era la tierra entera y se la podía hacer girar con un dedo! ¿Os acordáis?

Nosotros dijimos que sí, pero que no habíamos visto nunca un Ángel llorando junto a ella.

- Tampoco habéis visto lo enrojecida que está esa esfera en algunas partes. Ni Dios quiera que la veáis nunca, y no podáis ver partido el eje del mundo, ni al Ángel desconsolado (Jiménez Lozano 2013: 12).

El tío, Pedro Lodaes, se propone, en ausencia del padre, como la figura que enseña contando historias. Los chicos se pegan a él como a la fuente de la experiencia vital: la que proviene de su capacidad de dolerse por el mundo y de buscar su irreductible esperanza. El padre putativo se revela en términos nuevos: aparece entre las líneas del relato, se manifiesta en la curiosidad que despierta y se confirma en el seguimiento de los chicos. Así la familia puede reconciliarse con el sentido de la vida, tras la orfandad sufrida. Una paternidad recuperada como experiencia de la hermosura del contar y adelanto de lo eterno:

Y por esos días, ya un poco frescos al atardecer, cuando ya se encendía la fogata en la cocina y la noche caía ya pronto, y las grullas pasaban algunas noches chillando o hablando de sus cosas y las oíamos desde la piedra del hogar, al pasar muy cerca de la chimenea, fue cuando tío Pedro, y también mamá y tía Lisa y mi hermana Lisa y yo nos sentábamos allí a una mesa camilla de nogal, como para la eternidad entera, decía mamá, en la que estaríamos en el cielo en torno a otra mesa camilla indeciblemente enorme, pero muy casera y calentita. Y entonces se comenzaban a contar las cosas por sus pasos, aunque tío Pedro siempre se salía de lo que él mismo o mamá estaban contando para contar las otras cosas de los adentros de las personas o que estaban en los libros y de ellos se habían pasado a los adentros de las vidas (Jiménez Lozano 2013: 93).

#### **4. El acceso al padre: la exigencia del testimonio**

Recalcati insiste en que el acceso al padre en nuestro tiempo y después de haberse proclamado su aniquilación y muerte no se puede dar en los términos en los que hasta ahora se producía. Desde luego no se da a través de la aceptación tranquila de la autoridad y la asimilación obligatoria de sus mandatos. El italiano define la paternidad como la transmisión del deseo de una generación a otra y se pregunta cómo puede suceder esta transmisión. Se responde:

Attraverso una testimonianza incarnata di come si può vivere la vita con desiderio. Il dono della testimonianza è il dono dell'Altro che rende possibile l'ereditare (...). Ciò che oggi serve è che vi sia incar-

nazione della testimonianza come ciò che sa fare esistere la possibilità del desiderio" (Recalcati 2013: 141).

También esta forma de acceso se cumple en las tres novelas que comentamos. Las tres figuras *paternas* no se presentan como términos de una relación obligatoria, impuesta y ya acabada, ni reclaman el seguimiento acrítico de una autoridad preestablecida. La libertad en las relaciones se manifiesta en cada una de las tres novelas con singularidades propias. La relación de los hijos de Felipe Díaz Carrión se ofrece en los mismos términos, uno consiente con el padre, otro lo odia; la diferencia de respuesta es una clara manifestación de la libertad. El chico de *Intemperie* podría parecer obligado a vincularse al viejo por la necesidad que tiene de supervivencia, pero la dependencia del viejo pasa de ser formal a ser afectiva. Los sobrinos de Lodares estimulan los relatos de su tío libremente. En cuanto a la capacidad crítica, la vida de los hijos del castellano caminante no es automática, están obligados a hacer cuentas con el contexto de ideologización que viven y a abrir los ojos o dejarse llevar por los caminos de todos. El chico de *Intemperie* emprende una incansable comprobación de la sabiduría y humanidad del viejo cabrero y de la conveniencia o no de sus enseñanzas imbricada con los diferentes hechos que marcan la intriga. Los sobrinos de Pedro Lodares se relacionan con su tío a través de la conversación, cosa que enciende las preguntas, inquisiciones y consideraciones a propósito de las vidas contadas.

Como se ve el acceso a las figuras del padre se produce en las tres novelas en el entorno de una convivencia que desvela los términos de una dinámica: la iniciada por el padre como posibilidad del desarrollo del deseo, la encarnación como forma de trasmisión de la vida y la pertinencia de la vida donada del padre dentro de la situación que se debe afrontar. El deseo del chico de *Intemperie* es hallar la justicia, el de Felipe-hijo, recuperar la mirada adecuada por las cosas en torno, el de los sobrinos de Lodares, comprender la historia y saber su secreto. Los *padres* no ofrecen una doctrina sino una vida-vivida: en el caso de *Ojos que no ven*, a través del camino rememorado, perdido y reencontrado. El viejo de *Intemperie* ofrece su sabiduría a través de su oficio: ordeñar, curar las quemaduras, encontrar el agua, cargar un asno, etc., mientras que Lodares recuerda y viaja del pasado al presente para a través de sus historias llegar a su sentido.

## 5. Lo otro: la herencia del padre

Se ha visto cómo emerge la singularidad de la nostalgia de los *nuevos telémacos* en contacto con los *nuevos ulises* y cuáles son las condiciones de

relación entre ellos. Para seguir avanzando, cabría hacer una descripción que arroje luz sobre aquello que transmiten los padres. Recalcati considera que el padre transmite lo Otro, como evocación, carencia o interrogante (Recalcati 2011: 12 y s.). En este sentido habla de una transmisión de la “Legge della Parola” que puede traducirse por una transmisión de la sabiduría natural, frente a la “Legge del Diritto” que rechaza por querer ser fuente de control. La “Legge della Parola” es la que permite el desarrollo del deseo. El escritor describe el proceso de apropiación desde la carencia, la ausencia, el abandono en el desierto<sup>7</sup>, como formas aliadas del deseo, que hacen emerger la subjetividad y la necesidad de un segundo nacimiento<sup>8</sup>.

En las novelas que presentamos es posible identificar concretamente aquellos elementos que pasan de los padres a los hijos desde la carencia sentida. Esto significa que la *herencia* (palabra poco afortunada, se entiende bien) no se refiere al traspaso de un legado muerto sino a la actualización de una ofrenda. Por eso el italiano se siente en la obligación de distinguir entre el *erede di professione*, o los herederos profesionales que a través de la sangre reciben pasivamente el contenido de la herencia, y los herederos que han pasado por el luto del padre y la experiencia de ser huérfanos. Estos deseosos telémacos pueden atender a lo otro.

En *Ojos que no ven* el padre encarna tres realidades que pone a disposición de los hijos. La primera es el camino como posibilidad de descubrimiento de la propia identidad; la segunda, la mirada limpia y asombrada que permite sorprenderse con las cosas<sup>9</sup>; la tercera, la restitución de las palabras que le permiten amar las cosas más allá de su apariencia<sup>10</sup>.

---

7 Señala dos figuras de hijos que él considera emblemáticas: Jesús en la cruz que, agonizando, se siente abandonado por el padre y la tesis de Nietzsche que rechaza la memoria como fuente de compañía (Recalcati 2013: 127).

8 “L’eredità autentica non è un fatto di sangue o di biologia. È ciò che Cristo prova a spiegare a un Nicodemo esterefatto. Se vuoi nascere davvero non basta la tua prima nascita, quella biologica, ma devi nascere una seconda volta. (...) la seconda nascita è una conquista della soggettività” (Recalcati 2013: 122).

9 “Mira, Felipe, mira qué esplendor, recordaba que le decía su padre con el tono certero que cabía imaginar y lleno además de un asombro que él había querido transmitir también a sus hijos como si eso, el tono del asombro, pudiera figurar entre lo mejor de una herencia” (González Sainz 2013: 17). El asombro se opone a la pérdida de visión: “Lo malo, con serlo mucho a veces, no es quizá tanto lo que sucede sino la arenilla y el polvo que se desprende se te mete en los ojos y no nos deja ver, y así puede ocurrir después cualquier cosa” (González Sainz 2013: 17).

10 “Tuvo la seguridad de que, si pronunciaba alguna frase y se ponía a decir algo, por bajo que lo hiciera o aunque fuese en alto, las palabras habrían vuelto a adquirir

En *Intemperie*, el viejo cabrero ofrece todo un itinerario de conocimiento en el que encajan la necesaria supervivencia que necesita el niño y la sabiduría escondida que revela cada gesto. En este sentido, el aprendizaje del "oficio" del cabrero está unido indestructiblemente al del crecimiento afectivo y de conocimiento del chaval. El chico descubre con el viejo la estima por la realidad que adquiere casi un carácter sagrado<sup>11</sup>; más adelante la dignidad de las personas y el perdón<sup>12</sup>; en tercer lugar, el afecto<sup>13</sup>.

La herencia que se propone recuperar *Retorno de un cruzado* no está cerrada, sino abierta hacia el futuro. Pedro Lodares propone a sus sobrinos la búsqueda de la piedra de toque para poder vivir dentro de los avatares de la historia. Habiendo conocido sus contradicciones, sugiere "rescatar la cruz verdadera aunque fuera bajo tierra" (Jiménez Lozano 2013: 103). Esta tarea es la que concede unidad a la madeja de historias que enrosca el tío Pedro.

---

todo el significado cuya restitución hasta ellas mismas estaban clamando a gritos" (González Sainz 2013: 154).

11 "Durante el desayuno asistió por vez primera al aparejo del burro. Una liturgia que él mismo habría de reproducir el resto de su vida y que, con el tiempo, pasaría a formar parte de un ritual mayor: el del oficio y el tránsito. El viejo agarró por la cabezada y tiró de ella hasta que el asno se puso de pie. Sin destrabarlo, colocó sobre su lomo un albardón largo de lona armada. Encima dispuso un ropón de arpillera raída y luego una albarda de centeno cuyo ataharre el viejo pasó por debajo de la cola. Antes de cargar el animal redistribuyó el relleno de paja, que con el trasiego se había acumulado en las partes bajas del aparejo. Lo aseguró todo con una cincha de esparto gruesa que apretó bajo la panza de la bestia. Encima de la albarda extendió el mandil, lo que hizo al chico recordar el momento de la misa en la que el cura volvía al altar después de haber dado la comunión. Con la ayuda del monaguillo iba apilando sobre el cáliz el corporal, la patena, el purificador y la llave del sagrario" (Carrasco 2013: 55).

12 El cabrero no aprueba que haya abandonado a la intemperie el cuerpo maltrecho del lisiado y sugiere al chico que rompa la cadena del mal, la tenaz y odiosa sentencia del *ojo por ojo y diente por diente*. Haciéndolo reclama la dignidad fundamental de todo hombre, incluso del más perverso: "También él es hijo de Dios". Y el chico "entendió que el viejo no sería quien le entregara la llave del mundo de los adultos, ese en el que la brutalidad se empleaba sin más razón que la codicia o la lujuria" (Carrasco 2013:162).

13 "El niño se incorporó como un muelle y, sin mirar siquiera al pastor, abrazó su cuerpo enclenque. Se hundió entre sus girones para fundirse con él, para penetrar en la estancia serena que sus manos acababan de negarle. Era la primera vez que se encontraba tan cerca de alguien sin estar peleando. [...] El pastor le recibió sin decir palabra, como quien acoge a un peregrino o a un exiliado" (Carrasco 2013:160).

## 6. Conclusiones

Las conclusiones a las que podemos llegar son las siguientes: 1. El tema de la búsqueda del padre —permanente de la literatura universal de todos los tiempos— adquiere nuevas formas culturales y literarias tras la liquidación y evaporación del Padre. 2. En la literatura española se encuentran varios textos recientes que demuestran la nostalgia del regreso del padre y la forma nueva de transmisión de los conocimientos necesarios para vivir con dignidad. 3. En las tres novelas analizadas, la transmisión es posible porque se produce de forma testimonial, así como susceptible de una comprobación y apropiación libres.

Más allá de las obras aquí presentadas, la pregunta a la que remite este estudio es si estamos, como defiende Recalcati, ante un nuevo parámetro cultural presidido por la espera de Telémaco, tras la liquidación del padre por parte de Edipo y la evaporación de su presencia que daba pie a la autosatisfacción de Narciso. Las obras que se vayan publicando confirmarán si es así.

## Referencias

- Baroja, Pío (2006). *Misérias de la guerra*. Madrid: Caro Raggio.
- Carrasco, Jesús (2013). *Intemperie*. Barcelona: Seix Barral.
- González Sainz, J. A. (2010). *Ojos que no ven*. Barcelona: Anagrama.
- Jiménez Lozano, José (2013). *Retorno de un cruzado*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Recalcati, Massimo (2011). *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Milano: Raffaello Cortina.
- (2012). *Eredi. Ripensare i padri*. Milano: Rizzoli.
- (2013). *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milano: Feltrinelli.
- Sánchez-Andrade, Cristina (2014). *Las Inviernas*. Barcelona: Anagrama.
- [www.jimenezlozano.com](http://www.jimenezlozano.com) [Último acceso: 19.10.2014]
- <http://www.massimorecalcati.it/> [Último acceso: 19.10.2014]

# La mirada sobre uno mismo: Nelly Arcan, víctima de Medusa en *À Ciel ouvert*

MARÍA DOLORES PICAZO

Universidad Complutense de Madrid

mdpicazo@filol.ucm.es

De los tres monstruos del inframundo, Esteno, Euríale y Medusa, solo esta última era mortal. Sin embargo, Medusa —cuyo nombre significa “la que manda”, pero también “la protectora”<sup>1</sup>— era considerada la Gorgona por excelencia.

Se trata, sin duda, de una de las figuras mitológicas más arcaicas y fecundas. Si bien las representaciones más antiguas la muestran como una criatura monstruosa, hija de fuerzas ctónicas terribles, su pasado mítico relata una historia diferente. Los poetas la retratan de forma ambigua: bella y temible a la vez. Píndaro<sup>2</sup> en el siglo V a.C. ya canta y alaba su hermosura en una de sus odas; y, mucho más tarde, Ovidio<sup>3</sup> comenta que Medusa era una bellísima muchacha, sacerdotisa del templo de Atenea. Según la leyenda, por su belleza cautivó a hombres y a dioses y así llegó a cautivar también a Poseidón, el Señor de los mares, quien la violó en el mismo templo de la Diosa. Atenea, furiosa por esta profanación, transformó el cabello de la joven en una madeja de serpientes y la envió al exilio bajo la forma de una criatura horrenda. Fue en la oscuridad de su laberinto donde Perseo, protegido de Atenea, mató a Medusa acercándose a ella sin mirarla directamente, sino observando el reflejo de la Gorgona

---

1 Médouσα deriva del verbo μέδω, “proteger, regir, mandar, reinar sobre”, Chantaine, Pierre (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Klincksieck: 675b, a partir de la raíz indoeuropea \*med- (Frisk, *Gr.Et.Wört.*) —presente en el latín *medeor* (cuidar)—; de ahí que signifique tanto “la que manda” como “la que protege”.

2 Píndaro, *Odas Píticas* 12.

3 Ovidio, *Las metamorfosis*, iv. 770.

en el escudo para evitar quedar petrificado. Así, exponiendo a Medusa a su propia visión, Perseo pudo decapitarla y ofrecer su cabeza a Atenea, quien pidió al héroe que con ella adornara su escudo para combatir y petrificar a sus enemigos.

De este modo, no solo queda fijada la ambigüedad característica de Medusa, sublime y monstruosa a la vez, sino que su figura queda también asociada —como en el caso de Narciso, aunque de otro modo bien distinto— al tema del espejo y del reflejo; es decir, al tema de la mirada sobre uno mismo, a la eterna cuestión de saber cómo uno se ve y se define en comparación al doble negativo que nos devuelve el espejo. En este sentido, la bella Gorgo aparece así también como la rival de Atenea (con quien comparte, entre otros atributos, una mirada fascinante). La dualidad y el reflejo especular, están por tanto asociados a este mito, y así los encontramos por ejemplo en los personajes femeninos de Rose y de Julie en la novela *À ciel ouvert* de Nelly Arcan, en la que nos centraremos a continuación.

Por otra parte, según Robert Graves (*Les Mythes grecs*, 1958), la victoria de Perseo sobre Medusa evocaría también el fin de la hegemonía de las mujeres y la toma de posesión de los templos por parte de los hombres; sin que por ello lo femenino haya dejado nunca de inspirar temor al hombre. De ahí que, de nuevo, en la vinculación de Medusa a la mujer se muestre también su doble aspecto fascinante y peligroso. “Cette femme terrible, parangon de toutes les femmes, que chaque homme craint et recherche à la fois, et dont Méduse offre le masque, c’est la mère; la grande Déesse Mère dont les rites étaient cachés par le visage de Gorgô” (Dumoulié 2000: 993). A este respecto, la obra de Freud resulta sin duda la más representativa; y, en concreto, el texto que redactó en 1922, titulado *La cabeza de Medusa*. En él, Freud presenta la cabeza de la Gorgona como la imagen de la castración por excelencia, vinculada al terror del niño ante el descubrimiento del sexo materno. De este modo, en la interpretación psicoanalítica del mito queda silenciada la violación de Medusa, y su cabeza, figurando el órgano femenino, se convierte sin embargo en abertura abyecta, fascinante y aterradora a un mismo tiempo. Esta interpretación de la figura como símbolo de castración aparece sin duda en la novela de Nelly Arcan, a través del personaje de Rose, quien enferma de amor por Charles, obsesionado a su vez por los cuerpos reconstruidos por tratamientos plásticos, y termina por someterse a una vaginoplastia para intentar recuperarle.

Esta visión de Medusa desarrollada por la tradición psicoanalítica tendrá una extraordinaria fortuna literaria y artística a lo largo del siglo XX, donde con frecuencia lo materno está unido al complejo de castración, y lo femenino al poder de seducción<sup>4</sup>. En cualquier caso, ambas tradiciones, mitológica y psicoanalítica, dejan patente la importancia de la mirada cegadora y petrificante, y el poder de seducción temible y fatal de la figura de Medusa. En esta ocasión dejaremos de lado el desarrollo del binomio ojo-sexo femenino (bien estudiado ya, entre otros, por Pascale Joubi en su reciente trabajo publicado en la revista *MuseMedusa*<sup>5</sup>), para centrarnos en el mitema de la mirada, desde una perspectiva más amplia y plural, acorde al carácter poliédrico del mito<sup>6</sup>.

---

4 Sirva, a modo de ejemplo, la colección de mujeres medusinas reunidas por Michel Leiris en toda su obra y, en particular, en *L'Âge d'homme*, donde destaca Lucrecia y Judith a modo de anverso y reverso de la misma figura. A este respecto remitimos a nuestro estudio de 2012 "Michel Leiris, à l'origine de l'écriture mémorielle contemporaine", en Emna Beltaïef & Senda Souabni-Jlidi. (eds.). *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, Túnez: Arts et Couleurs: 163-174.

5 Pascale Joubi (2013). "L'œil de Méduse dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan". *Muse-Medusa. Revue de littératures et d'arts modernes*, Web. <[http://musemedusa.com/dossier\\_1/joubi/](http://musemedusa.com/dossier_1/joubi/)> (Último acceso 18/11/ 2014).

6 Siendo Nelly Arcan una escritora relativamente poco conocida en Europa, se hace pertinente mencionar algunos aspectos de su trayectoria, para comprender la importancia que tiene en su obra la influencia de la imagen para la mujer contemporánea, la mercantilización del cuerpo y el tema del suicidio. Isabelle Fortier, nombre real de Nelly Arcan, nace en Lac-Mégantic (Québec) el 5 de marzo de 1973 y aparece ahorcada en su apartamento de Montréal, el 24 de septiembre de 2009. Educada en una familia católica, pasa una adolescencia difícil y complicada, en la que se siente a menudo torturada, por la relación turbia que mantuvo con el padre y la falta de afecto que siempre le mostró la madre: "C'était l'enfer — dirá en varias entrevistas—. J'étais enfermée. Je voulais disparaître aux yeux des autres. J'étais en souffrance". En 1994 se traslada a Montréal para empezar estudios de letras en la Universidad de Québec, y el contraste de su pequeña ciudad natal con la gran ciudad la altera profundamente; tanto que dirá también en otra entrevista: "J'ai vécu une débauche de valeurs. Sodome et Gomorrhe! Si je ne crois pas en Dieu, je suis restée profondément morale, moralisatrice même. Drôle de moralité, parce que je perçois la décadence, mais j'en fais aussi partie...". De hecho, para pagarse los estudios, llegó a trabajar como acompañante e incluso como prostituta. En 2001, bajo el seudónimo de Nelly Arcan, escribe su primera novela, *Putain*, de marcado carácter autoficcional como toda su obra, de hecho. La crítica recibe extraordinariamente bien la novela e inmediatamente alcanza un enorme éxito comercial; tanto que al año siguiente es nominada para los premios Médicis y Femina. Tres años más tarde, aparece *Folle*, en Éditions du Seuil, y es de nuevo muy bien valorada por la crítica, que destaca en particular su enorme calidad literaria. Esta segunda novela resulta también finalista en el premio Femina. En 2007, Nelly Arcan publica con la ilustradora Pascale Bourguignon un relato devastador titulado *L'Enfant dans le miroir* — donde el tema del espejo y de la mirada se hacen patentes ya desde el título mismo —; y ese mismo año aparece también *À ciel ouvert*, su tercera novela, escrita esta vez en tercera persona, que es en la que vamos a centrarnos. Dos meses después de su muerte, se publica *Paradis, clef en main* — de

À *Ciel ouvert*<sup>7</sup> narra de forma retrospectiva la historia de un triángulo amoroso que termina en una muerte anunciada desde el principio del relato. Charles Nadeau, fotógrafo de moda para revistas y anuncios publicitarios, forma una pareja más o menos estable con Rose Dubois, estilista y ayudante suya en los *castings*, hasta que Julie O'Brien —guionista y vecina de Rose— entra en escena y rompe esa aparente armonía. Charles, cuya profesión de fotógrafo no resulta irrelevante en absoluto —y ha de ser puesta en relación con la acción escópica de Medusa—, sucumbe inmediatamente ante el encanto de Julie, quien, como consecuencia de esta relación, va cayendo poco a poco a su vez en un abismo irreversible, tanto físico como psicológico. La desviación fetichista de Charles, en cuestión sexual, resulta aberrante; solo le excita la visión de algunas partes del cuerpo de la mujer que, habiendo sido sometidas a intervenciones de cirugía plástica, conservan de alguna manera la marca de la herida. Así, ojos, pómulos, nariz, labios, senos, vientre, sexo, le resultan tanto más excitantes cuanto más muestran la huella de la práctica quirúrgica, ya sea en forma de prótesis, de equimosis o de cicatrices.

Sur son épaule gauche traînaient encore des tâches jaunes d'ecchymoses de son ancienne blessure, qui donnaient à sa peau un teint malade. Partout ailleurs sa peau était blanche, presque translucide, tachetée de son, et son corps maigri, surmonté de son visage terne, avait à lui seul suffi à l'enfiévrer. (...) Il lui touchait les entailles avec ses doigts en la grattant pour ensuite tester la fermeté de l'implant de l'autre sein avec son autre main, avant de se concentrer à nouveau sur l'entaille (Arcan 2007: 210).

Y si, en esa dinámica de perversión sexual, Julie llega a autolesionarse en el pecho y en los muslos por medio de una cuchilla, Rose por su parte lleva su propio sacrificio al extremo y se somete voluntariamente a una vaginoplastia, con objeto de modelarse un nuevo sexo al que, según cree, Charles no podrá resistirse. A imagen de Medusa, metamorfoseada en monstruo a causa de un hombre, Rose decide mutilarse, a fin de volver a conseguir de nuevo el interés del fotógrafo.

Así, cuando en la azotea de la casa, tras la sesión fotográfica organizada por Julie para Rose, esta está a punto de exhibir su sexo, a cielo abierto, Charles queda literalmente paralizado y, al apoyarse en la barandilla suelta, cae al vacío y muere.

---

título muy significativo igualmente—, en la que Nelly aborda curiosamente el tema del suicidio.

7 Nelly Arcan (2007). *À ciel ouvert*. Paris: Éditions du Seuil. En adelante, todas las citas remitirán a esta edición.

En este marco de perversión, motivada por la obsesión enfermiza por la belleza del cuerpo reconstruido, el tema de la mirada en todas sus variantes, pero sobre todo en su dimensión de dardo petrificador y letal, resulta determinante. En este sentido, tanto la mirada de Rose sobre ella misma, o las miradas intercambiadas entre Rose y Julie, en un juego de reflejos en espejo, como la mirada del fotógrafo sobre sus modelos y sobre sus amantes, son variantes mitémicas contemporáneas del ojo de Medusa, cuya referencia en última instancia remite, en este caso, a la presión devastadora del discurso publicitario actual sobre el cuerpo femenino.

Sometiéndose a una mutilación aberrante, Rose cree poder recuperar al hombre que ama, gracias al poder de atracción irresistible de su sexo reconstruido.

(..) Je lui ai fait une vaginoplastie. (...) Une technique au laser, qui rend plus étroit l'intérieur du vagin par cautérisation. C'est une pratique de plus en plus courante. (...) Elle [Rose] savait à ce moment précis qu'elle pourrait obtenir la clé, l'appât ultime qui forcerait Charles vers elle. (...) Cette opération serait la voie par laquelle elle reprendrait Charles (Arcan 2007: 186-188).

Tras la operación, Rose se convierte en Medusa: su sexo, "taillé sur mesure" se vuelve abyecto, monstruoso, "c'était un sexe nu qui n'avait plus de peau parce que la mort l'avait soulevée" (Arcan 2007: 236); su poder mortífero anuncia la muerte inexorable que llegará al final del relato, "la mort était là au coeur de la beauté" (Arcan 2007: 233). La conversión de Rose en Medusa, inducida por la perversión sexual del fotógrafo, se hace tanto más evidente en *À ciel ouvert*, cuanto que Charles cae de la terraza por haber quedado sin reacción ante la visión del ojo-sexo de Rose. Y si bien no es la repulsión la que le hace recular y precipitarse al vacío, sino la visión del más allá que le proporciona el sexo de su antigua amante, "voyance (qui) était une porte ouverte sur la Vérité, un cadeau de la Volonté qui le transportait bien au-delà des autres" (Arcan 2007: 254), el hecho es que Charles correrá la suerte fatal del encuentro con Medusa.

Pero, como bien señala Jean-Pierre Vernant en su estudio *La mort dans les yeux*, el tema de la mirada en el mito de Medusa ha de ser también considerado en su dimensión de mirada recíproca. El vector temático central "est celui de l'œil, du regard, de la réciprocité du voir et de l'être" (Vernant 1998: 80). En este sentido, fijar a alguien con la mirada, escudriñarse, como lo hacen mutuamente Rose y Julie a lo largo del relato, implica también ver su propio reflejo en el otro, esto es, reconocerse en el otro. Cada una localiza en el cuerpo de la otra las huellas de la cirugía, en

los labios, en los senos: “Qui t’a refait les lèvres? Elles sont magnifiques” (Arcan 2007: 80). “J’ai aussi remarqué tes seins, très réussis aussi. Un peu hauts peut-être? Au fond non, ils vont tomber avec l’âge” (Arcan 2007: 81). Así, Rose y Julie, ambas bellas — rubias, pelo corto, ojos verdes, como la propia Nelly— y físicamente parecidas por su obsesión común por la estética construida en las privaciones, en el gimnasio, en los retoques de Botox, en el quirófano — como la propia Nelly también—, entablan una relación tan estrecha, que llega a establecerse una corriente de fusión entre ellas. En sus largas charlas en la azotea del edificio que comparten, en las que se someten recíprocamente a un examen escrutador feroz a través de la mirada, Rose y Julie llegan a reconocerse una en otra, de tal modo que parecen acabar por fundirse en una sola: “Julie avait passé Rose en revue, de la tête aux pieds. (...) Rose sentait sur elle son regard comme une compréhension de ce qu’elle était, de sa beauté semblable à la sienne mais aussi de son être global” (Arcan 2007: 50). De este modo, asumiendo la imagen percibida en la alteridad como imagen propia, el binomio Rose-Julie representa también a Medusa, en la medida en que cada una resulta a la vez responsable y víctima de la mirada cegadora y fulminante de la otra: “les deux femmes qui se faisaient face se regardaient comme deux enfants sauvages croisant leur propre reflet dans le miroir” (Arcan 2007: 182).

Otro de los rostros de Medusa en *À ciel ouvert* toma cuerpo en la figura de Charles, cuya profesión de fotógrafo no es en absoluto irrelevante, como decíamos más arriba. Es más, la fotografía, que constituye de hecho uno de los ejes vertebradores de la novela como corresponde lógicamente al mundo de la publicidad y de la moda, representa a la perfección la función paralizante de la mirada de la Gorgona. Resulta significativo que Charles sea fotógrafo, que Rose sea estilista y ayudante de fotografía y que Julie sea guionista de documentales; es decir, que en los tres casos se trate de profesiones en donde el enfoque y la mirada son esenciales. El ojo-objetivo de Charles, proyectado sobre las modelos, produce — de forma similar al Botox inyectado— una imagen fija, paralizada. Su actividad le sitúa además en una especie de escenario construido, donde antorchas, flashes, reflectores y difusores de luz, paraguas translúcidos, todo evoca un montaje, una mascarada, la puesta en escena de una realidad artificial.

Al principio de su relación con el fotógrafo, Julie acude un día a entrenarse al Nautilus, uno de los gimnasios más chics de Montreal, cuyas inmensas pantallas y paredes forradas de espejos reproducen en series infinitas la imagen del cuerpo (detalle por otra parte altamente significativo en

este contexto de miradas cruzadas y de miradas sobre uno mismo). Exaltada por la adrenalina que le produce correr por la cinta y poseída por su propia imagen reflejada en los espejos, Julie entra en una especie de estado de enajenación en el que se siente observada por una muchedumbre que la aclama como si fuera una estrella, y donde destaca la presencia de Charles, en estos términos:

Il était dans cette foule et la regardait aussi, en envahisseur, il était devenu le Regard qui englobait tous les autres, il était l'Oeil dans lequel elle se tenait. Julie se sentait amoureuse, elle était aussi près du bonheur qu'une femme comme elle pouvait l'être. Charles à lui seul arrivait à la faire courir sur son tapis, vers son regard à lui (Arcan 2007: 142).

Por otra parte, por su condición específica de fotógrafo de moda, Charles manipula y retoca en el ordenador las tomas realizadas a sus modelos durante la sesión, de suerte que lleva a cabo una doble acción escópica que multiplica al mismo tiempo el efecto fulminante de la mirada y la idea de belleza construida, cuya obsesión conduce a la muerte de forma inexorable:

(...) il ne désirait pas ses modèles, (...) il aimait l'unité lisse des corps des femmes sur les photos, leur intégrité sécurisée par les images mêmes, glaciés de la photo qui rendait leurs corps étanches, inaltérables, sans odeur (Arcan 2007: 68).

Le regard de Charles allait se poser plus loin que leur surface, lui révélant que cette beauté était plaquée, n'était qu'une feuille dorée sur fond sanglant, linceul fleuri qui cachait la crudité de la chair. (...) La mort était là au cœur de la beauté (Arcan 2007: 232-233).

En este sentido, Charles aparece como víctima del ojo-sexo de Rose, por la perversión de sus inclinaciones sexuales, y a la vez como responsable de una mirada destructora, por su condición de fotógrafo de moda, en la medida en que personifica y transmite el discurso publicitario ultratemporal sobre el cuerpo femenino. Un discurso devastador, cuya presión resulta insostenible, por cuanto asocia la belleza al maltrato y al sufrimiento, instigando a la mujer a someter su cuerpo a todo tipo de agresiones.

En efecto esta es la idea que subyace en *À Ciel ouvert* (y en realidad en toda la obra de Nelly Arcan). En este sentido resulta significativo que el tema del reportaje de Julie se modifique a lo largo del relato, pasando de la fotografía de moda —a modo de relato especular inicial— a centrarse finalmente en el calvario que deben sufrir algunas mujeres en su cuerpo para ajustarse al canon de belleza contemporáneo. "Le titre du documen-

taire pourrait être *Burqa de chair*. Il pourrait raconter l'histoire de femmes qui enterrent leur corps sous l'acharnement esthétique" (Arcan 2007: 201). Así, la obsesión por la imagen se convierte en una prisión, en la que las mujeres cada vez más observadas, cada vez más fotografiadas, se cubren de mentira, por medio de tratamientos y técnicas quirúrgicas cada vez más sofisticadas, pero siempre dolorosas, con el fin de ocultarse y substituir su cuerpo por una forma estándar, uniforme, inalterable. El poder seductor del discurso publicitario sobre la imagen es tan perverso que no solo genera una dinámica adictiva, cuyo riesgo resulta fatal pues conduce a menudo a los terrenos monstruosos de Medusa, sino que llega a anular la capacidad de decisión personal, sometiendo a la mujer a la voluntad de una fuerza superior inevitable:

Elle aurait aimé (...) prendre la résolution de ne pas se sacrifier sur une table d'opération, mais c'était impossible. Sa décision était irrévocable et ce n'était même pas la sienne, c'était celle d'une force qui la dépassait, et qui l'avait avalée (Arcan 2007: 194).

La vinculación de la belleza con el sufrimiento y con la muerte, con el encarnizamiento y con lo abyecto, tanto como la idea de aburrimiento existencial con la que Rose define a Julie al poco tiempo de haberla conocido, "Julie était une femme qui s'ennuyait parce que son corps avait survécu à son âme" (Arcan 2007: 32), evocan en última instancia una reflexión mayor, que recorre igualmente toda la obra de Nelly Arcan, acerca de la decadencia irreversible de Occidente: "Je commence à penser que c'est l'Occident qui est malade" (Arcan 2007: 185).

Cabe decir, en conclusión, que *À ciel ouvert* constituye una de las reescrituras contemporáneas más completas del mito de Medusa, en la medida en que actualiza tanto el carácter poliédrico como la dimensión ambigua de esta figura (temible y atractiva a la vez), a través de un desarrollo focalizado en torno al tema principal de la mirada en sus múltiples variantes. Pero, siempre favoreciendo su aspecto más terrible de mirada paralizadora y letal, pues, en efecto, en los tres casos, el poder devastador de la mirada paraliza y conduce inexorablemente a la muerte. Muerte física, en el caso de Charles, que habiendo perdido su mirada de fotógrafo cae desde la azotea; muerte moral, en el caso de Rose, que se hunde en la más absoluta abyección; y muerte social, en el caso de Julie, al quedar definitivamente aislada y marginada. Triple muerte por tanto que tal vez anunciara ya el suicidio de la propia Nelly, dos años más tarde, víctima como sus personajes de la mirada destructora de Medusa.

## **Referencias**

- Arcan, Nelly (2007). *À Ciel ouvert*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dumoulié, Camille (2000). "Méduse (la tête de...)" . En Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes*. Paris: Éd. du Rocher: 991-994.
- Graves, Robert (2002). *Les Mythes grecs*, (1<sup>a</sup> ed. 1955). Paris: Librairie Générale Française, Pochothèque.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras completas*, tomo XXI, J. Etcheverry (trad.). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Joubi, Pascale, "L'œil de Méduse dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan", *MuseMedusa*. Web. <[http://musemedusa.com/dossier\\_1/joubi/](http://musemedusa.com/dossier_1/joubi/)> [Último acceso: 18/11/ 2014].
- Picazo, María Dolores (2012). "Michel Leiris, à l'origine de l'écriture mémorielle contemporaine", en Emna Beltaïef & Senda Souabni-Jlidi (eds.), *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*. Tunis: Arts et Couleurs: 163-174.
- Vernant, Jean-Pierre (1998). *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*, Paris: Hachette Littératures.



# Synecdoche: Bob Dylan from Organic Myth to Fractal Myth

EDUARDO VALLS OYARZUN

Universidad Complutense de Madrid

evallsoy@ucm.es

## 1. Introduction

### 1.1. General Considerations on Dylan's Style

Rock music history embodies the slow sedimentation of a very peculiar hybrid mode of expression. And when I say hybrid, I refer to all the various elements related to the genre. Rock music gathers aesthetic materials ranging from music and literature, to dance, design, drama, sound recording, and, much more recently, the aesthetic qualities and / or ideologies derived from the use of the internet. Furthermore, Rock music comprises a wide variety of ideological programmes that, despite coming from subversive margins, usually end up being accepted quite readily, if I may say so, by the ethical, aesthetic, social or political mainstream. And, last but not least, Rock music also covers eclectic social attitudes ranging from the heroic resistance —think of the Hacienda Club in Manchester, or Malcolm MacLaren's sexshop in Carnaby Street— to the most cynical merchandising (Van der Merwe 1989: 16-21). Now, regarding the purely aesthetic elements, it is not ludicrous to assert that Rock music recalls the gist of George Steiner's concept of *Sound Culture*:

A sound-culture seems to be driving the old authority of verbal order. The literacies of popular and classical music, informed by new techniques of reproduction not less important than was spread of cheap-mass printing in its time, are entering our lives at numerous, shaping levels. In many settings and sensibilities, they are providing a "culture outside the word" (Steiner 1971: 125).

The role of music in this new sound cultural network seems crucial in order to understand where the process leads:

Conceivably, an ancient circle is closing. Lévi-Strauss has asserted that melody holds the key to the “mystère suprême de l’homme”. Grasp the riddle of melodic invention, of our apparently imprinted sense of harmonic accord, and you will touch on the roots of human consciousness. Only music, says Lévi-Strauss, is a primal universal language, at once comprehensible to all and untranslatable into any other idiom. Speech comes later than music; even before the disorder at Babel, it was part of the Fall of man. This supposition is, itself, immemorial (Steiner 1971: 122).

John Herdman (1985: 3) posits the idea that the art of Bob Dylan (Duluth, Minnesota, 1941) lies between the blurred bounds of the sound culture (say, rock ‘n’ roll) George Steiner endorses. It is at this threshold where the different cognitive assets of artistic media benefit from the others in order to “touch on the roots of human consciousness” (Lévi-Strauss qtd. in Steiner 1977: 122). Hence, the hybrid phenomena of rock music in general (words and music; music and words), seem to embody the blatant manifestation of that threshold I am referring to. And Dylan’s art in particular seems to be one of the touchstones of the rock phenomena.

Bob Dylan belongs to that group of artists whose style defies classification. Historically speaking, Dylan’s rock has been considered eccentric and irregular, somewhat monotonous, fickle, rough, shoddy, too simple, too pretentious, obscure, opaque, and what have you. The truth, though, is that Dylan’s art is much more cohesive than it seems. His style, though continually reinvented, changed according to *evolution* rather than to *revolution*. It is pretty understandable that many of his musical assets come straight from folk music, and in terms of pure musical discourse, there are no essential differences between, say, “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (*The Freewheelin’ Dylan*, 1962), “Subterranean Homesick Blues” (*Bringin’ It All Back Home*, 1965) or “Highway 61 Revisited” (*Highway 61 Revisited*, 1966). From 1965, the musical periods of his songs become wider and denser —but not necessarily more complex; the texture richer, and the color palette more varied, somewhat eclectic perhaps. However, musical discourse development remains the same in any Dylan song of the sixties: there is virtually none. Dylan features a special talent for building simple tunes around very specific harmonic events —at one point he accurately defined himself as a “man of chords” (Sounes 2002: 59). These give way to a regular tonal progression —eight or twelve-bar staves with straightforward progressions of tonic, subdominant and dominant

chords, sometimes lowering dominants to produce an anticlimactic sense of eternal irresolution— coloured by a mixture of modal nuances. These colours range from the use of long circles within the subdominant area — III-II-III-II-IV-V-V<sup>7</sup><sub>+</sub>-I— (“It Ain’t Me Babe”); the Aeolian mode — Im, II, bIII, IVm, Vm, bVI and bVII— as derived from the “blues pentatonic minor scale” (Middleton 1990: 198) (“It’s All Over Now Baby Blue”; “Most Likely You Go Your Way (and I Go Mine)”) plus all the melodic antics produced by the distorted 4<sup>th</sup>-subtracted, 4<sup>th</sup>-augmented or 6<sup>th</sup>-added chords (Fsus<sup>4</sup>, Em<sup>6</sup>, etc). Nevertheless, the textural construction — the relationship between harmonic events and rhythmic periods— is somewhat flat, even for a Rock musician. The immediate effect produced by a highly idiosyncratic mixture of harmonic textures showcases a raw, highly underdeveloped sound, close to the drone-like effect of ancient ritual verses. According to functional classic theory, Dylan’s staves tend to be languishing, weak and too soft to carry out musical development, of any kind whatsoever — whether it be textural, harmonic, let alone counterpoint— or color-based, it does not matter. But Dylan’s style serves a cohesive function nonetheless, enough if we think that Dylan’s musical phrasing is designed strictly to shape a *literary line* which, in turn, borrows its cadence from the musical structure itself<sup>1</sup>.

Now, the problem with functional classical theory is that it only works with a well-defined and stable sound-based system: i.e. the tonal system. However, Dylan’s complex musical syntax expressively deviates from this particular generative basis, whose main syntactical unit is the fifth leap *museme*<sup>2</sup>, but, then again, as with many other popular musical expressions — hip-hop culture being the most notable example nowadays—, it blends both literary and musical structures in order to create a unique organic mode of expression (Negus 1996: 12-20). It is not quite the complexity of Dylan’s musical development but his ability to recreate pliable, ductile phrases — meaning the functional combination of the musical tune and the literary line— which ultimately characterizes Dylan’s music style. Not at all unconnected with this lies the idea that Dylan’s tunes are of the most peculiar kind, melodically speaking:

---

1 Thus, a line such as “William Zantzinger killed poor Hattie Carroll” fits into the same harmonic progression and rhythmic pattern as “In the courtroom of honor the judge pounded his gavel” (“The Lonesome Death of Hattie Carroll” 1964), despite both having quite different prosodic structures.

2 Philip Tagg defines “*Museme*” as the basic unit of musical expression in which the framework of a given musical system is not further divisible without destruction of meaning (Tagg 1979: 71).

There are several other note-frames frequently found in popular music. Tunes in the chant category virtually never leave a single note; it is classically represented by Bob Dylan's "Subterranean Homesick Blues". Axial tunes<sup>3</sup> treat a single note as a central note, around which the whole tune circles. [Beatles'] "A Hard Day's Night" (built round the dominant G) [which barely leaves a range bounded by the B above and the E below, one third either way]. Oscillating tunes treat either the chant or the axial principle as the basis for a pendulum movement between two structural notes, as in the Rolling Stones' "Jumpin' Jack Flash" (incidentally, the accompanying guitar riff is an axial pattern circling round the dominant) (Middleton 1990: 203).

## 1.2. Dylan as Community Voice

Dylan's incarnation of Middleton's *chant* type is, at best, difficult to overlook. The continuous E6 note stressing every syllable in every line in every verse of "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" draws its tension from a blue note played as a sort of bridge between lines, as well as from an almost imperceptible chromatic drop at the bass string of the otherwise droning guitar. This allows the singer to create long lines which, despite their prosodic complexity, cope with the literary discourse very easily. But of course, the textural construction and musical discourse development remain flat. As a matter of fact, the sole element that triggers the discourse in "It's Alright Ma" relies entirely on the literary content of the song. "Alright Ma" is but a single example of a long strain of songs by Dylan which tend to evolve through literary patterns rather than somewhat complex musical gestures. These literary patterns range from narrative ballad songs ("The Lonesome Death of Hattie Carroll", "Hurricane"); dramatic monologues ("It's All Over Now, Baby Blue"); fake dialogues ("A Hard Rain's A-Gonna Fall"); portraits — whether social, psychological or emotional — ("To Ramona"; "She Belongs to Me"; "Sad Eyed Lady of the Low Lands"); or a carefully balanced mixture of juxtaposed symbols ("Mr Tambourine Man", "Visions of Johanna", "Subterranean Homesick Blues"). As a consequence, the popular musical templates in the Dylan canon vary considerably in order to accommodate so many different literary materials, but manage to keep the essentially simplistic nature of their respective musical patterns. And the literary material, in turn, revolves around the harmonic tonal centre in order to develop the overall artistic fabric. Thus, Dylan's eclectic use of harmonic templates helps support

---

3 This is probably the prototype of melody in British Rock music. I myself call it the *Lennon-McCartney* type. It is varied, yet easy to listen for a non-trained ear, and it can sustain rich musical developments within the limited range of the melody.

larger emotional nuances that are independent from the explicit literary discourse. This creates a sort of *psalmodic* tone, which escapes monotony by means of an intricate cluster of verbal images. The epitome of Dylan's style in this sense can be found in "A Hard-Rain's A-Gonna Fall". The modal harmonic structure retains rural undertones, derived from the Scottish folk tradition (Ricks 2000: 305) which subtly contrast with the idiosyncratic imagery the lyrics showcases, thus endorsing the *symbolic* nature of the song. This can be explained as a combination between the "tradition" of the music and the individual talent (Eliot 1998: 45) delivered by the lyrics, both of which combined stand for the accidental reality that manifests over the mythic status of the music. In other words, the song displays a hybrid discourse that stands for a reality outside its own accidental references.

A quick glance to "Mr Tambourine Man" (*Bringing it All Back Home*, 1965) might help understand this phenomenon further:

Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind,  
Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves,  
The haunted frightened trees, out to the windy beach,  
Far from the twisted reach of crazy sorrow.  
Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free,  
Silhouetted by the sea, circled by the circus sands,  
With all memory and fate driven deep beneath the waves,  
Let me forget about today until tomorrow.

John Herdman cleverly points out that the song —arguably, a brilliant celebration of drug-fuelled mysticism— contributes to the vision of a poetic reality which engenders its own imagery (Herdman 1985: 92)<sup>4</sup>. That is, it creates its own visual code —this one happens to be surrealistic— which, nevertheless, must be transmitted via the prevailing/pervasive musical channel:

Though the imagery is visual in character it is impressed upon us, forced upon our attention primarily through the sound effects, the very strong rhyming, assonance and alliteration, and the patterns which these form relate to the structure of the music and not to any design based upon a visual principle. We respond to this poetry for its evocative qualities, as they fall musically upon our ear, and the eye is not on the scene to rest upon a phrase like "circus sands", ask just what it pictures, and conclude that it is there mainly to provide an assonance with the preceding "circled" (Herdman 1985: 128)<sup>5</sup>.

---

4 The imagery has been related to Arthur Rimbaud, John Donne or, even, Edgar Allan Poe.

5 Both Folk and Rock music are not exclusively musical or linguistical media.

Generally speaking, the combined structure of literary and musical discourse ultimately administrates the image itself. Therefore, the “evocative qualities” Herdman suggests can be construed as the postmodern transposition of Nietzsche’s basic contrastive principle between the Apollonian and Dionysian, according to which, the Word —as Enlightened reason— collapses when faced with its own foundations as cognitive fiction. Thus, in order to create poetry, the postmodern voice needs to create a new combined media that corrects the tainted Apollonian feature which prevails in the post-Enlightened literary discourse. Dylan’s art does so by creating definite lines of tension in order to build an entire musical and literary universe. This universe, in turn, should correct the basic contrastive structure (Apollonian-Dionysian) in order to rejoin a raw perception, which generates both the discourse and the aesthetic emotion it stirs. In Dylan’s own words (sleevenotes to *Bringing it All Back Home*): “my poems are written in a rhythm of *unpoetic distortion*/ divided by pierced ears, false eye lashes/ substracted by people constantly torturing each other (...)/ a song is anything that *can walk by itself*/ I am called a songwriter. A poem is a *naked person*”.

## 2. Dylan’s Myth as an Organic Political Entity

Right from the times of the great depression, several musicologists have shown a keen interest in a new popularization of *Folk music*, especially in economically depressed areas such as the rural South and the Midwest. This process of discovery took time, patience and considerable efforts in somewhat contradictory cultural realms: musicians, audiences, local *impresarios*, the academy, and so on. Due to these efforts, critics in America speak about a *Folk Renaissance* occurring between 1955 and 1964. In the early years, musicologists like Alan and John Lomax or Harry Smith re(dis)covered a whole catalogue of songs ranging from the western “Hil-billy” to the early Tin Pan Alley (the mainstream popular song-market) corpus. Up to the mid 1950’s, the *Folk Renaissance* tried to establish the roots of traditional country *white Folk* —Black Folk, that is, *blues* and *gospel* was quite another matter. Then things changed a little. A new generation of singers such as Howard Francis Child, Huddie “Leadbelly” Odetta, Ramblin’ Jack Elliott —famous in every prison from Michigan to Saint Louis— recovered, noted down and even recorded songs of very different origins within the USA, all related to “the culture of workers, [urban and rural]; isolated, uneducated, uncontaminated by commerce,

---

They are hybrid, combined semiotic systems which must work together in order to fulfil those areas the other partner-system cannot successfully occupy.

reading or art" (Middleton 1990: 128). New shadows of political expression then were incorporated into *Folk* music. And these, little by little, up to the early 1960's, pervaded the whole movement of Folk music. By then (early 1960s), Dave Morton and, most notably, Woody Guthrie had introduced the last twist of political compromise to the movement, thus creating the Modern American Folk Song, which comprises a mixture of basic emotions and feelings with overt political references —most frequently related to racial segregation— and a somewhat precarious but supposedly sincere sound and attitude.

There and then, a shy guy from Minnessotta moves to New York to meet Woody Guthrie; changes his name to Bob Dylan —most likely *not* after the Welsh poet Dylan Thomas, contrary to what most legends claim (Sounes 2002: 59)— and becomes the most popular figure in Folk music, first in America, then in the entire world.

Dylan's musical training had nothing to do with Folk music. His earlier musical apprenticeship was more oriented to blues style —Hank Williams, John Lee Hooker, Muddy Waters, Jimmy Reed— (Sounes 2002: 70-72) and Rock influences ranging from Chuck Berry to Buddy Holly —arguably the biggest influence in Rock music up to the new arrival of the British messiahs, *aka* The Beatles. The marginalized position of these discourses in the late 1960's was politically far less overt than the *Folk* discourse. Nevertheless, Dylan was drawn to Folk music, not so much because of its manifest political qualities, but rather due to the complex yet revealing insight *Folk* music would give of the American self (Gray 2004: 17-23). In four years' time, Dylan became fascinated by a musical style which, paradoxically, had become popular for activating the political circuits in university groups (Gray 2004: 17), countercultural circles and popular resistance groups in general. Those groups, in turn, were longing for a new communicative network —expressive means— which would help them establish themselves as a fully political entity. Folk music in that sense does not come from a particular, say individual, mode of expression, but rather "gives form to the democratic ideal" (Gray 2004: 23), thus suggesting the cultural, communal nature of that particular American self.

But Dylan's Folk style was not the prototype of protest, topical song University students were looking for. Dylan's Folk style lacks the political references (Sounes 2002: 95) you could find in, say, Joan Baez, Richard Fariña or Phil Ochs. Indeed, Dylan's songs suggest certain topical (say political) backgrounds, not quite references ("Oxford Town", "The Lone-

some death of Hattie Carroll") (Ricks 2000: 70-85), but these are usually vague, and tend to become part of a wider mythical panorama which fits into Dylan's more suitable concept of social consciousness.

As it was discussed in the previous section, Dylan's art deals with a symbolic program applied to *sound* culture. Furthermore, Dylan's interest in social awareness is also symbolic, for he explores it by de-analyzing its aesthetic architecture through different symbols. This takes Dylan's style to a space of expression that probes the immanent nature of the democratic realm Folk music works, thus allowing the style to acquire the level of mythic insofar as it transcends the historical aura of the topical song and conquers the space of commonality inherent to cultural program of the American self.

Now, taking into account that the basic foundation of that very program —albeit not the program itself— is the failure of post-Enlightened literary discourses, it should be no wonder that failure and defeat are indeed part of Dylan's ideological network, including —but not limited to— that of the American social awareness he was interested in. It is within the boundary of the idea of failure that Folk tradition endorses a stimulus of "self-expression" —cultural self, that is—, which, in turn, spawns a "regenerative influence on the creativity of ordinary people" (Gray 2004: 23).

During his Folk apprenticeship, Dylan was already interested in figures, symbols, contexts, representations and *spaces* of failure. In "A Hard Rain's A-Gonna Fall", the singer transcends the topical background of the Cuban Missile Crisis —arguably, the song came out of the outcry the crisis provoked in 1963— in order to achieve a sort of *psalmodic* chant of question-response structure closer to afro-american gospel discourse patterns (Ricks 2000: 220-252). Dylan highlights the psalmodic overtones in order to make the audience recognize a *prophetic* rather than a *poetic* voice —in the sense endorsed by Percy Bysshe Shelley (Shelley 2005: 676-677; my italics)— who brings his word to both the old and the *new* generations —the former being those who must "get out of the new [road] if [they] can't lend [their] hand" ("The Times They Are A-Changin')<sup>6</sup>, the latter being the members of the American community Dylan belonged to at the time.

---

6 Compare the beginning of this song with the imagery which dominates "A Hard Rain's A-Gonna Fall": "Come gather round people/ Wherever you Roam/ And admit that *the waters/ Around you have grown*" (Dylan 1972: 180; my italics). The song arguably showcases the mythic position Dylan stands in. The communal voice "gathers round people" to announce the historical, topical accident which prevents them to actually see the mythic substratum of the self, history itself seems to tarnish relentlessly.

Oh, where have you been, my blue-eyed son?  
Oh, where have you been, my darling young one?  
I've stumbled on the side of twelve misty mountains  
I've walked and I've crawled on six crooked highways,  
I've stepped in the middle of a seven sad forests,  
I've been out in front of a dozen dead oceans,  
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard,  
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard,  
And it's a hard rain's a-gonna fall.

Dylan's blue-eyed young prophet foresees the uncanny visions of a devastating, overwhelming world whose people, images and even main geographical features represent the annihilation of the basic individual traits and instincts. Other than that, the blue-eyed child prophet concentrates his Eliotian imagery in the realm of human perception, previous to intellectual thought or reflection: "Oh, what did you see, my blue-eyed son? (...) Oh what did you hear my blue-eyed son?" Indeed, the song is full of "roaring sounds", cruel, bloody, oppressive visions, which contrast with the innocent, consoling, almost religious basic harmonic structure — the *plagal cadence*  $IV_3^5-I_3^5$  — of the central *psalmodic* phrases. Hence, the prophetic voice twists the religious feeling of the community he is addressing by both including and dealing with the physical dimension of the body itself. The resulting structure transcends political bounds and joins different voices, props and characters within the same physical body the *prophet* harmonises with his discourse.

The direct aftermath of "the prophet" highlighting the physical dimension is the humanization of a seemingly religious discourse. Rather than exploring the idealistic traits of divinity, the song comprises and focuses on the sheer sensitive emotions every single human body experience in the presence of or in the act of dying — whether actually or allegorically, it does not matter. And, more interestingly, the prophet also probes the ways and means in order to cope with these various emotions by articulating an adequate mode of expression, i.e. Folk music. By exploiting this mode of expression, Dylan provides the heterogeneous audience with a common voice, namely, the *voice of a new community* that could join several different voices beyond a certain topical or political context. In other words, "A Hard Rain's a-Gonna Fall" represents the quintessence of Dylan's folk, insofar as it shows the voice of the troubadour in the act of providing expression to a certain community; the mythic narrative driven by the afore-mentioned "regenerative influence" (Gray 2004: 23) organically implicit in the Folk milieu. Dylan's early folk music is democratic (Gray 2004: 23-25), that is, organic to the cultural realm of the *demos* more or less in the same way as Walt Whitman's voice was,

Through me many dumb voices,  
Voices of the interminable generations of slaves,  
Voices of prostitutes and of deformed persons,  
Voices of the diseased and despairing, and of thieves and dwarfs,  
Voices of cycles of preparation and accretion,  
And of the threads that connect the stars —and of wombs, and of  
the father stuff,  
And of the rights of them the others are down upon,  
Of the trivial and flat and foolish and despised,  
Of fog in the air and beetles rolling balls of dung.

Through me forbidden voices,  
Voices of sexes and lusts, voices veiled, and I removed the veil,  
Voices indecent by me clarified and transfigured (Whitman 1973:  
52-53).

Now, the community Dylan addresses in “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” faces the political defeat of a time — the sixties decade— in which most of the American social certainties which vanquished Old Europe after the II World War were already too tarnished and unstable to be socially functional. The threat of failure seems to be the key trait in sustaining the identity of the new community Dylan gave voice in “Hard Rain’s”. It is no wonder that Dylan progressively explores the subject in his following albums. During the process, the artist moved from folk aesthetics to rock aesthetics but, as I have already explained, he did not change the solid foundations of his style (thus keeping up with the exploring of the mythic space the artist established himself in). In the process, though, the organic nature of the role of the prophet he acquired decomposed to the point of finding a fractal structure of expression in which different identities account for different facets of the American self. The transition changed Dylan’s discourse from a manifestation of an Organic American myth into a fractal reconstruction of the same myth. The process required the reassessment of the ideas of failure, defeat and loss as spaces in order for the American self to rediscover its transcendental nature as space for political transgression. Thus, these ideas soon become part of Dylan’s psyche as an artist.

### **3. Constructing Dylan as a Political Myth. Dylan as an Individual Voice**

Late in 1964, Dylan’s discovery of the Beatles’ appeal as mid-20<sup>th</sup> Century troubadours (Gray 2004: 120, 129, 147) would make him leave the Folk scenario almost for good. After appearing with his electric guitar in the Newport festival —25<sup>th</sup> July 1965—, the whole Folk community arbitrar-

ily decided Dylan had to be cast out from the Folk *scenario*. Dylan recalled his feelings about it in his *Chronicles* (2004):

The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like Adam had to leave the garden. It was just too perfect. In a few years' time a shit storm would be unleashed. Things would begin to burn. Bras, draft cards, American flags, bridges, too —everybody would be dreaming of getting it on. The national psyche would change and in a lot of ways it would resemble the Night of the Living Dead. The road out would be tracherous, and I didn't know where it would lead but I followed it anyway. It was a strange world ahead that would unfold, a thunderhead of a world with jagged lightning edges. Many got it wrong and never did get it right. I went straight into it. It was wide open. One thing for sure, not only was it not run by God, but it wasn't run by the devil either (Dylan 2004: 293).

Despite explaining his departure from Folk music in terms of political ineffectiveness, the truth is that Dylan's music (I repeat) changed according to *evolution* rather than to *revolution*. Ever since his appearance at the Newport festival, Dylan switched to new musical codes (*Rock, Blues, Country*), yet this was solely the direct aftermath of his own style being expanded through the same ideological *democratic* programme he had acquired during his *Folk* apprenticeship.

In the string of albums Dylan released from 1965 to late 1966: *Bringing It All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1966) and *Blonde on Blonde* (1966), he managed to touch on both the nuances and transcendence of personal failure. Within the display of losers Dylan presents in the aforementioned albums, there are desolate figures ("It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)"); submissive but disenchanting lovers ("Love Minus Zero / No Limit", "Fourth Time Around"); social out-casts ("Maggie's Farm", "Tombstone Blues"); fallen idols ("Like a Rolling Stone"); and a painful yet monumental parade of personified discourses called "Desolation Row". The full catalogue ranges from emotional collapse to personal failure, alienation —whether political or sexual— to the annihilation of the individual within the social framework. The range is almost infinite. Yet the discourse of loss and failure, which pervades the three albums, shows common ideological traits that are worth analysing. For instance, it is worth noting the way Dylan explores different processes of alienation and how they evolve into reactions of resentment and violence. Surprisingly enough, these reactions help the new political self —the loser— set limits to actually define different spaces of loss defeat and failure. And, ultimately, these spaces become spaces for transgression.

“Like a Rolling Stone” might serve as an eloquent example. The song presents a narrative voice that describes the social fall of some Miss Lonely who once had a close relationship with the I figure (i.e. the singer). The fatal descent of the protagonist is carried out by means of a detailed deconstruction of Miss Lonely’s social identity. Indeed, the song enacts the shift between the popular, but trifling, frivolous, proud and condescending Miss Lonely to the isolated, frustrated and hopeless *you* the singer rebukes to:

How does it feel? How does it feel?  
To be without a home  
Like a complete unknown  
Like a Rolling Stone?  
  
You said you’d never compromise  
With the mystery tramp but now you realize  
He’s not selling any alibis  
As you stare into the vacuum of his eyes  
And say do you want to make a deal? (Dylan 1972: 135).

Both John Herdman and Cristopher Ricks feel distressed by the corrosive and resentful relationship established between the singer and the *you*. How come such a vigorous, positive, highly assertive and energetic song is based on a reproachful discourse full of resentment and bitterness? It definitely requires explanation. The famous question “How does it feel?” is sung over a perfect cadence —G, G<sup>7</sup> (V, (V<sup>7</sup>↓))-C (I<sup>5</sup><sub>3</sub>)— which only appears after a long harmonic progression pivoting around the subdominant area —F (IV<sup>5</sup><sub>3</sub>)-C (I<sup>6</sup><sub>3</sub>) DM<sup>7</sup> (VI<sup>7</sup>)- C (I<sup>5</sup><sub>3</sub>)—<sup>7</sup>. The harmonic context stretches out the whole sounding mass and prepares the long cadence which culminates in the famous question. The effect, thus, is that of a harmonic explosion; that is, the reassertion of the tonality which, up to now, has been progressing within more ambiguous grounds:

Now you don’t talk so loud  
Now you don’t seem so proud  
about having to be scrounging for your next meal?  
How does it feel? How does it feel?  
To be without a home  
Like a complete unknown  
Like a Rolling Stone? (Dylan 1972: 135).

The following progression —F (IV<sup>5</sup><sub>3</sub>)-G (V<sup>5</sup><sub>3</sub>)-F (IV<sup>5</sup><sub>3</sub>)-C (I<sup>5</sup><sub>3</sub>)— alternates in brief harmonic periods which sustain the rest of the chorus. Furthermore,

---

<sup>7</sup> The progression descends in the bass line, that is, the full chords are played over the tune singing the notes *f, e, d, c*.

at the end of every question, the leading voice executes three bar rests as if waiting for a quick and satisfactory answer to the question. Does the singer know the answer to the question? Most likely, yes. The tonal reassessment of the discourse highlights the very act of asking rather than the question itself. Thus, the exuberant cascade of sound the song displays contributes to the reassertion of the poetic voice by means of a sense of personal satisfaction the very act of asking *that* question produces. The personal vindication seems to be the ultimate victory over a process of isolation the poetic "I" figure might have experienced previous to Miss Lonely's fall.

Therefore, who is defeated in the song? Is it the vindictive poetic voice or her addressee? Is it the proud *I* or the desolate *you*? The song gives account of the process of alienation Miss Lonely experiences, but, it also establishes that both characters share the same feelings of loss and despair, thus suggesting a common emotional realm of defeat between both figures. As Herdman (1985: 20) and Ricks (2000: 145) have shown:

What Dylan was talking about was surely what Keats called negative capability, the capacity of certain kinds of sensibility to imagine the experience of other as if it were their own, to enter, for the time being, another personality, and to project one's own experience into one's understanding of another's (...). Dylan possesses to an exceptional degree the quality of imaginative empathy, and it is just this which in a strange way humanises his most bitter and corrosive attacks. By entering the skin of his "victims" he ensures that he does not treat them as mere objects, he acknowledges their common humanity. So when, with terrifying exultation, he intones "How does it fee-eel? How does it fee-eel?" we know that he understands, himself, just how it must feel (Herdman 1985: 20).

This "quality of imaginative empathy" Herdman suggests pervades most of Dylan's songs. In *Highway 61 Revisited* —the album containing "Like a Rolling Stone"—, the empathy between victims and their executioners (entirely the same person) can be considered the *leitmotiv* of the album. Songs such as "Queen Jane Approximately" or "Ballad of a Thin Man", even the title-song of the album, have meaningful connections between the empathy of failure, loss and defeat as presented in "Like a Rolling Stone". All in all, Dylan does not focus on the moral feature of his characters. "Empathy" just creates a network of characters and identities, but does not justify moral judgment over these characters. On the contrary, the empathy network of the album is derived from the desperate situation every one of Dylan's characters experience.

Mr. Jones in the “Ballad of a Thin Man”, for instance, is a somewhat ludicrous, Kafkaesque figure —most likely a writer or a journalist— who lacks the adequate frame of perception to understand what is going on around him. Moreover, he is compelled to face different menaces he cannot fight back. In this case, the narrative voice of “Like a Rolling Stone” unfolds itself into several grotesque figures (a geek, a sword swallower, a one-eyed midget) who consummate Mr. Jones’ absolute failure as a social *persona*: “because something is happening here,/ and you don’t know what it is,/ do you, Mister Jones?” Curiously enough, the same question *motiv* of “Like a Rolling Stone” (“How does it feel?”) stands for the prelude of failure:

You hand in your ticket  
And you go watch the geek  
Who immediately walks up to you  
When he hears you speak  
And says “how does it feel  
To be such a freak?”  
And you say, “Impossible”  
As he hands you a bone (Dylan 1972: 139).

“Ballad of a Thin Man” also enacts the identification between the character of the loser and the space where his defeat is accomplished. It is difficult to define poetical “spaces of defeat [or failure]” in Dylan’s music. However, as Michael Gray has cleverly shown, this poetical space can be defined just by the presence of certain fatal forces and tensions whose action crucially prevents the realization of the individual. The dream-like, oppressive tension of “Ballad of a Thin Man” is carried out within the walls of a room —the uncanny opening fifth interval (f#-b) plus the descending chromatic scale (the empathic *passus duriusculus* the main motif of the song develops)<sup>8</sup> in the bass line help to depict this effect. And it is within this ghostly, yet suffocating scenario where grotesque characters perform the alienating process of Mr. Jones’ defeat. And yet, Dylan somehow neglects the possibilities this stage offers him. He is much more effective in other cases. Thus, in “Highway 61 Revisited”, “Tombstone

---

8 The *passus duriusculus* [consists of] a chromatically altered ascending or descending melodic line. (Dietrich Bartel 1997: 357). Bartel goes on as to assert that the *passus duriusculus* serves as a form of *pathopoeia*, that is “a musical passage which seeks to arouse a passionate affection through chromaticism or some other means” (Dietrich Bartel 1997: 359). Burmeister also suggests the same idea: “a figure suited for arousing the affections, which occurs when semitones that belong neither to the mode nor to the genus of the piece are employed and introduced in order to apply the resources of one class to another” (Burmeister 1998: 175). The affection that both Bartel and Burmeister endorse can be easily recognized as “suffering”: “The chromatic harmonies that are a result of this figure likewise express the word “suffering” (Cameron 2005: 63).

Blues” or “Desolation Row”, he establishes a much closer relationship between the very sense of loss and defeat and its concrete spatial context — a filthy alley, the ruins of a factory or a dusty highway. He even builds a whole wall to paint his fresco about human despair in “Desolation Row”. Still, the true essence of Dylan’s defeat would not be revealed until a year later, in 1966, the year of the release of *Blonde on Blonde*.

#### 4. Dylan’s Fractal Myth

Most critics —Ricks, Herdman, Gray— who have studied Dylan’s art agree on *Blonde on Blonde* —and more precisely “Visions of Johanna” and “Sad-Eyed Lady of the Lowlands” — as Dylan’s best achievement (Gray 2004: 5). “Visions of Johanna” embodies the basic contrasts between two sexual relationships of the singer. One is present (Louise) the other is past (Johanna), one is *in presentia* (Louise) the other *in absentia* (Johanna). Five verses in moderato blues tempo develop the sentimental relationship between Louise and the poet. At the end of every verse, there always appears the paralysing vision of Johanna:

Ain’t it just like the night to play tricks when you’re tryin’ to be so quiet?  
We sit here stranded, though we’re all doin’ our best to deny it  
And Louise holds a handful of rain, temptin’ you to defy it  
Lights flicker from the opposite loft  
In this room the heat pipes just cough  
The country music station plays soft  
But there’s nothing, really nothing to turn off  
Just Louise and her lover so entwined  
And these visions of Johanna that conquer my mind (Dylan 1972: 148).

It looks as if the singer cannot neither get rid of Louise (“Ain’t it just like the night to play tricks when you’re tryin’ to be so quiet?/ We sit here stranded, though we’re all doin’ our best to deny it”), nor of Johanna, whose paralysing curse happens to be the psychological mechanism which triggers the song. As Michael Gray argues: “Just as Johanna is physically absent, but vastly present in «my mind», so the singer is physically present but psychically absent: the last line of the second verse makes that explicit: «Where these visions of Johanna have now taken my place»”. Johanna always appears either in the singer’s memory or as an artistic transfiguration (Mona Lisa). Hence, her influence can be considered an *ideal*, a somewhat ghostly entity whose only purpose is to prevent the immediate relationship between the poet and Louise.

The sole presence of Johanna's memory does not only annihilate the immediate relationship, it also fragments the very emotional identity of the singer —I will explain this in a minute—, who, at the same time, does not seem to be able to resist Johanna's influence. Arguably, he rejects resisting Johanna's influence. Therefore, the song does not speak about defeat but about submission, or, in other words, willing, purposeful failure.

It is worth noting the multiple fragmented personalities displayed by the three characters in the song:

Johanna can probably be identified with the Mona Lisa of the fourth verse and with the Madonna figure of the last, in which Louise seems to play the part of "the countess who's pretending to care for him". The [...] "I" figure, undergoes an even more bewildering series of transformations [...]: Louise's Lover, "little boy lost", the peddler, perhaps also the fiddler, "you", and of course the straightforward first person singular. [...] [the imaginary of the song] forms a mosaic of discrete impressions and colours which, seen in perspective, blend to create a whole and self-consistent world of the senses (Herdman 1985: 28).

As Herdman suggests, the song can be heard as a big canvas<sup>9</sup> on which the singer projects different analytical fragmentations of the singer's identity<sup>10</sup>. It is a somewhat cubist process. The communicative situations in the song range from the dialogue between Louise and the singer (first, second and fifth verse), the visual interaction between Johanna —in the shape of Da Vinci's Mona Lisa— and the singer (fourth verse); to the

---

9 On the other hand, despite the harmonic colour of the blues-harp and the guitar, the musical fabric lacks tonal variety and seems somewhat flat. It consists of eight-bar staves with a classic tonal progression, thus:  $I^5_3 (A)-IV^5_3 (D^7)-V^7_+ (E^7)$ .

10 The *problem of identity* is the pure essence of Dylan's discourse. He devoted most of his public career to reinventing his past in order to create an original literary *persona*. The next episode helps us understand how Dylan never let anyone enter his personal private identity: "Billy James [Head of publicity of Columbia records] tried to get me to cough up some facts, like I was supposed to give them to him straight and square. He took a notepad and a pencil and he wrote it down. He asked me if I ever did any other work and I told him that I had a dozen jobs, drove a bakery truck once. He wrote that down and asked me if there was anything else. I said I'd worked construction [in Detroit]. (...) Billy seemed unsure of me and that was just fine. I didn't feel like answering his questions anyway, didn't feel the need to explain anything to anybody (...). Billy asked me who I saw myself like in today's music scene. I told him nobody. That part of things was true, I really didn't see myself like anybody. The reset of it, though, was pure hokum—hophead talk". (Dylan, 2000: 7-8). Bob Dylan went to great length to create a new person out of the identity of one Robert Zimmerman, in the somewhat "Gatsbyesque" fashion—"you've been through all of F. Scott Fitzgerald books" ("Ballad of a Thin Man", Dylan 1972: 139). However, he didn't discover the subversive possibilities of creating different yet constantly unstable identities out of the same identity until he "accepted the chaos —despite the chaos not accepting [him]" (Dylan 1966: 4).

dialogue established among the different incarnations of the singer self (third verse).

On the other hand, the fragmented identities that appear in the song identify themselves with actual spatial contexts, which trigger several and diverse sensory experiences of the three characters. Louise — paralyzed, shooting heroin (“a handful of rain”)— identifies herself with the torn and filthy room —a space which somehow resembles the room in “Ballad of a Thin Man”. The dodgy singer identifies himself with “the hall” —seemingly a prelude of the sexual failure the “little boy’s” interlocutor proceeds to. Mona Lisa, stoned (“highway blues”), identifies herself with the museum where “*infinite* goes upon trial”. And, finally, Madonna (Louise) exists for the sake of the “empty” corroded “cage” in the last verse. Identities and scenarios rather than isolated decontextualised figures occupy an enormous musical canvas brimming with physical body experiences, which, though seemingly alienating, support the submission of the singer. The canvas, i.e., the song, seems to represent a sensitive organism, a unique body where the different fragments of identity exist for the sake of their concrete physical stimulus. In other words, the song displays an aesthetic context where body and spaces for submission can be virtually interwoven.

Now, as I pointed out before, *submission* is but voluntary, unconstrained, willing failure. Resistance thus reveals itself as futile; the *singer* accepts its futility and transforms it into his supreme ideological centre. Here Dylan suggests the body is the actual physical space where that process can be successfully carried out. But there is yet more to it. If the physical experience of the body —symbolized by the *eros*, the real paradise, and the *pharmakos*, the artificial paradise— becomes the scenario where the individual cannot resist at all, because he does not want to resist at all, then the body is no longer a space for defeat, but a space for transgression, namely the perfect weapon for political resistance. The myriad of faces actually performing the act of transgression stem from the same ideological reassessment of the former organic homogenized immaterial myth of *demos*; thus proposing a new myth which incorporates the fluidity of the individual selves and articulating them into a new structure in which each part conforms the same pattern as the entire self, a sort of synecdoche which en-folds the parts in the whole; a myth which “offers a persona” —or rather, several personae— “awash inside the chaos and speaking to *others* who are acceptedly in the same boat —or rather, the same ocean” (Gray 2004: 5). Dylan’s style then becomes, once and for all, the fractal multi-facet art sound culture has celebrated him for.

## References

- Bartel, Dietrich (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press: 357-359.
- Burmeister, Joachim (1998). *Musica Poetica* [1606]. Chicago: University of Chicago Press.
- Cameron, Jasmin (2005). "Rhetoric and Music: the influence of a linguist art". In *Words and Music*, John Williamson (ed.). Liverpool: Liverpool University Press: 28-73.
- Dylan, Bob (1972). *Songs*. New York: Random House.
- (2004). *Chronicles*. New York: Simon & Schuster.
- Eliot, T. S. (1998 [1920]). "Tradition and Individual Talent", *The Sacred Wood*. London: Faber.
- Gray, Michael (2004). *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. London: Continuum.
- Herdman, John (1985). *Voice without Restraint*. Edinburgh: Harris Publ.
- Lomax, Alan (ed.) (1964). *The Penguin Book of American Folk Song*. Hammonds-worth: Penguin.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Negus, Keith (1996). *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Ricks, Christopher (2000). *Dylan's Visions of Sin*. New York: Harper Collins.
- Shelley, Percy Bysshe (2005). "A Defence of Poetry" [1821], *Shelley: The Major Works*. Oxford: OUP: 676-677.
- Sounes, Howard (2002). *Bob Dylan: biografía*, Marta Aguilé (trad.). Barcelona: Mondadori.
- Spitzer, Michael (2004). *Metaphor and musical thought*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Steiner, George (1971). *In Bluebeard's Castle*. London: Methuen.
- Tagg, Phillip (1979). *Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*. Gotte-borg: Gotteborg U. P.
- Van der Merwe, P. (1989). *Origins of the Popular Style*. London: Oxford University Press.
- Whitman, Walt (1973, 1965). *Leaves of Grass*, Sculley Bradley and Harold W. Blodgett (eds.). New York: Norton.

## Los nuevos dioses: entre el Olimpo y Disneyland

JUAN GONZÁLEZ ETXEBERRIA

Universidad Complutense de Madrid

juanetxeberria@filol.ucm.es

Cuando en 1991 el canadiense Douglas Coupland publicó su *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, no podía imaginar ni que el bautismo para sus coetáneos fuera a funcionar como lo hizo ni que, aunque no todos iban a leer su obra, el término acuñado fuera a tener tanto éxito que iba a utilizarse para referirse a una nueva generación perdida en Norteamérica. Con el hastío vital por bandera y la anestesia como coraza para defenderse con mayor indiferencia cuanto más impactante era la información que los bombardeaba, los jóvenes de clase media adoptaron esa epistemológica incógnita que, tras la apariencia de idiosincrasia cultural, dejaba entrever el verdadero reverso del sueño americano. Todo ello (que en términos psicológicos se traduce en un hueco y vacío existencialismo, en política, en distante y desafiante apatía, y en sociología, en traumáticos divorcios y episodios de tensa violencia) es su contribución al sistema y a su perpetuación suicida por parte de una generación que, no por casualidad, también se adjetivó como *Blank Generation*. El viaje en busca de un sentido para sus vidas conducirá a los personajes a enfangarse en el detritus de la cultura norteamericana que no podrá paliar sus patológicos individualismos, sus ambivalentes carencias afectivas y su airado anhelo de encontrar el consuelo de un hogar. Ya en su segunda historia, "Our Parents Had More", los dibujos de Disney aparecen como referencia cultural inmediata y a partir de ahí las menciones a la televisión y a otros medios de comunicación de masas se repiten, identificando el origen de su bagaje cultural pues la renuncia social no les impide participar de un mundo donde hasta los secretos más íntimos tienen que ver con la denominada edad MTV. Y es que, como el propio texto aclara irónicamente, lo contrario sería incurrir en el peor de los pecados: "Obscurism: the prac-

tice of peppering daily life with obscure references (forgotten films, dead TV stars, unpopular books, defunct countries, etc.) as a subliminal means of showcasing both one's education and one's wish to disassociate from the world of mass culture" (Coupland 1991: 165).

La crítica posmodernista ha buscado explicar la contradicción interna de un grupo generacional que pretendía, por un lado, olvidar el pasado, "«The past isn't real. It's just a dream,» I say. «Don't mention the past»" (Ellis 1991: 340), como aclara *American Psycho*, otra gran referencia literaria que también se presenta como generacional desde su cita inicial de Dostoievsky; y, por otro, no tener que enfrentarse al futuro, "And it scares me that I don't see a future" (Coupland 1991: 150), para poder vivir y disfrutar así de un eterno presente. Sin embargo, y a pesar de que su prioridad no era establecer un nuevo orden universal, sino lo contrario, pasar desapercibida para protegerse del entorno hostil, "We have the same group over here and it's just as large, but it doesn't have a name —an X generation— purposefully hiding itself" (Coupland 1991: 56), su sensación de alcanzar una mínima felicidad se redujo a la más mínima expresión del escapismo como forma de vida. En paradójico paralelismo, también aflora en la época la conducta opuesta, la de aquellas personas que, como Tobias en el texto fundacional de Coupland, se identifican con los valores de su sociedad y viven obsesionadas por el dinero y el tiempo, "He embodies to me all of the people of my own generation who used all that was good in themselves just to make money; who use their votes for short-term gain" (1991: 81). Si bien los miembros de la generación X son conscientes de la cercanía entre ambas tendencias, "Oh, I don't hate Tobias. [...] I realize that I see in him something that I might have become" (Coupland 1991: 81), es, precisamente por ello, por lo que construyen una relación de rechazo y burla, "But it's fun to trash Tobias. It's easy" (Coupland 1991: 81). De hecho, unas pocas páginas más adelante se explicitará su pertenencia al grupo más denostado: "Yuppie wannabe's: An X generation subgroup that believes the myth of the yuppie life-style being both satisfying and viable" (Coupland 1991: 91), aunque él lo niegue, "I'm too young. I don't have enough money" (Coupland 1991: 91). Con el miedo finisecular como telón de fondo, incrementado incluso por el cambio de milenio, el modelo mítico del *yuppie*, acrónimo de "young urban professional", se convierte en paliativo a las crisis y los peligros de la época a través de su encarnación de la trinidad con las tres máximas virtudes en torno a su edad, origen e identidad. Si la búsqueda del éxito en todas sus dimensiones ha sido siempre una de las referencias de las elites que en otros períodos históricos se han reconocido como W.A.S.P.,

nunca había estado tan clara la fórmula para conseguirlo. Tampoco antes había tenido un carácter tan marcadamente materialista, amasar una fortuna en poco tiempo gracias a la especulación bursátil sin atender a criterio de moralidad alguno y hacer ostentación de ello, convirtiendo a sus protagonistas en perfectas imágenes de la sociedad consumista. Estos personajes dieron rostro y cuerpo a la nueva América conservadora y neoliberal respaldada por los gobiernos de Ronald Reagan (1981-1989) y George Bush (1989-1993) y soñada por sus votantes, quienes vieron en el *yuppie* de Wall Street la última versión del sueño americano. En el caso de *American Psycho*, su protagonista, Patrick Bateman, es el epítome de la aristocracia norteamericana, el perfecto prototipo del capitalismo de los años 80. Sin embargo, no puede evitar ofrecer esa otra dimensión psicópata, oculta bajo capas de superficialidad de marca, que lo convirtió en aquello que para buena parte de la ficción fue fuente de inspiración y crítica. Como no podía ser de otra manera, esta siempre minoritaria oposición al sistema tuvo que enfrentarse a la gran mayoría de los textos que lo defendieron y que contribuyeron con su producción literaria y cinematográfica al narcotizante efecto de los relatos con final feliz, definidos por Mast y Kawin como "The Return of the Myths". Según estos autores, "the new films self-consciously defined movies as both the repository for cultural myths and the contemporary medium for their dissemination. They saw the movies as myth machines" (1996: 547). Siguiendo la concepción jungiana sobre el mito como soporte del bienestar social, estos relatos fueron necesarios para asegurar una salida al caos reinante. Las elites de la década entre mediados de los años 80 y 90 buscarán sus referencias míticas, apoyándose en ellas y en las nuevas reencarnaciones de las figuras heroicas, para llevar a cabo su proyección ideológica. Parece oportuno resaltar la paradoja que subyace en el origen híbrido de unos constructos sociales cuya base tradicional en términos de contenido y forma no impide que representen también los valores de una época definida por la lectura marxista de la historia en clave económica. El modelo de capitalismo que, de manera especular, reproducen estos nuevos mitos es el de la lógica de consumo, su mejor aliada basada en el más apremiante presente y en la satisfacción inmediata de cualquier deseo.

A pesar de su obsesiva inclinación hacia la novedad, el origen del éxito de la fórmula podría situarse en el encuentro acrónico entre el espíritu clásico del mundo griego y la recreación animada de los héroes tradicionales que la factoría Disney ha diseñado a lo largo del siglo XX, cuyo fruto es la representación de los ideales capitalistas patriarcales. En relación a las deudas de este modelo con la cultura que estableció el racionalismo como

sustento de los intereses legislativos y económicos del Estado, cabe añadir la función de su cosmovisión como ilustración repleta de mitos. Estos sirven para explicitar la perfección de su sistema, algo que ya estableciera Platón en *Las leyes*, donde se defiende que el papel regulador de la religión está siempre supeditado al interés del Estado. La simbiosis entre los planos reales y ficticios se basa en el antropomorfismo de los dioses como la mejor proyección de las virtudes y defectos humanos; aunque sus características divinas los dotaban de inmortalidad y omnipotencia, su naturaleza caprichosa, así como su carácter compulsivo y obsesivo, los hacía semejantes a las mentes que los configuraron: “Veían los cielos como un lugar gobernado por una familia divina, como cualquier otra familia rica de la tierra, solo que sus miembros eran inmortales y todopoderosos” (Graves 2010: 12). Todo ello desemboca en una relación ambivalente donde al respeto, e incluso al temor a su ira que paliaban con sacrificios, se sumaron expresiones de burla y mofa ante los constantes ejemplos de mentiras, engaños y traiciones que se manifiestan en infidelidades, venganzas y ajustes de cuentas saldados con penas y castigos, incluida la muerte. Esta idea racional, que en la medida en que presentaba a los dioses como invención humana, aceptaba la imperfección de los habitantes del Olimpo, se basaba tanto en el respeto de la jerarquización como en la *hybris*. Este último concepto es básico para entender no solo el funcionamiento social sino, sobre todo, buena parte de su cultura, incluido el teatro de Sófocles y las aventuras de los héroes clásicos desde Homero. Dicho límite, que traza de forma tajante la separación entre dioses y hombres, asegura la convivencia social; los perjuicios derivados del castigo divino de los insolentes soberbios que no lo respetan conllevarán el final trágico. Como corolario a la inscripción del oráculo esculpida en el templo de Apolo en Delfos, el socrático “conócete a ti mismo”, la *hybris* resume la sabiduría de un mundo que reconoció las limitaciones de los hombres como tales y buscó que todo ciudadano fuera consciente de los peligros de dejarse llevar por la imprudencia: “El hombre ha de tener conciencia de su propia impotencia y de la omnipotencia divina y ha de someterse a los dioses” (Nilsson 1953: 63). La lógica de un sistema que supo entender el carácter utilitario de sus artes y el mercantilismo de sus anhelos estéticos derivó en expresiones capaces de sustentar los valores más firmes de su sociedad y todos aquellos personajes que cayeron en el exceso de confianza terminaron sufriendo las consecuencias de su falta de humildad, al alejarse del término medio y caer en la desmesura. Al igual que los textos clásicos castigan a aquellos que transgreden los límites, las obras finiseculares aquí señaladas reflejan la catarsis que el lector debe sentir ante la necesidad de medida a la hora de comprender el triunfo en unos personajes que se ven

a sí mismos netamente superiores a sus coetáneos. Su poder económico lleva a soñar en voz alta al protagonista de la novela de Ellis, “«What do you want me to call you?» King, I’m thinking, King, Evelyn” (339), y, en el caso de la novela de Wolfe, *The Bonfire of the Vanities*, su justificación es aún más explícita, siendo su protagonista, Sherman McCoy, quien explique el origen de tales apelativos

Yet one fine day, in a fit of euphoria, after he had picked up the telephone and taken an order for zerocoupon bonds that had brought him a \$50,000 commission, just like that, this very phrase had bubbled up into his brain. On Wall Street he and a few others —how many? —three hundred, four hundred, five hundred?— had become precisely that... Masters of the Universe. There was... no limit whatsoever! (1988: 19).

En este jugar a ser dios sin ningún tipo de cortapisa, se ha visto acrecentado el peso que la economía tiene en la contemporaneidad; los mercados de valores dieron la posibilidad de hacerse con grandes fortunas en un espacio de tiempo mínimo, lo que multiplicó las nuevas formas de un capitalismo avanzado que supeditó cualquier tipo de moral al mundo de los negocios. Los beneficios económicos han sido característicos de la compañía Disney, cuyos inicios en 1923 coincidieron con la transformación de la fábrica de sueños en el sistema de estudios del Hollywood clásico, que lo emparentará hasta nuestros días con Wall Street, a pesar de que su fundador intentara defenderse en esa famosa declaración de principios según la cual no hacía películas para hacer dinero, sino que hacía dinero para hacer películas. La imposibilidad de eliminar el elemento pecuniario, hasta el extremo de transmitirnos la duda de si existe alguna diferencia entre sus películas y el dinero, nos permite entender las razones por las que se le ha definido como “The most influential American of the 20th century” (Watt 2001: xvii). En *Magic and Myth of the Movies* (1947), Parker Tyler destacó el elemento mitológico del séptimo arte, que, a pesar de su modernidad, seguía ejerciendo las mismas labores de los relatos clásicos, al definir su función y alcance, “Hollywood as a Universal Church”, en su artículo de 1950. Si para este visionario autor las estrellas de Hollywood desempeñaban las funciones sociales de las divinidades paganas de la antigua Grecia, la verdadera base para la relación es la ideológica, el mutuo refuerzo del modelo social y el de la ficción con beneficios para las dos partes. De esta manera, al colocar el interés económico como máxima expresión de veneración, la propaganda de Hollywood va mucho más allá de celebrar la democracia americana y convierte los mensajes incluidos en los inocentes y divertidos dibujos animados en lo que se conoce como la doctrina Disney. Entendida como la principal defensora de hegemonías

y estructuras de poder, esta doctrina ha tenido gran peso en la formación de la identidad del público infantil, especialmente en su relación con el mundo contemporáneo. El materialismo de su mentalidad de *blockbuster*, definido como cualquier producto audiovisual que venda entradas por valor de más de 100 millones de dólares, hace previsible la prioridad económica, que no la distinguiría de otras compañías como Coca Cola. Michael Eisner, uno de sus dirigentes, lo deja claro en un documento interno de la compañía: “We have no obligation to make history. We have no obligation to make art. We have no obligation to make a statement. To make money is our only objective” (Picker 2001). La subordinación de cualquier otro tipo de motivación al materialismo identifica nuevamente los productos Disney con el centro de trabajo de los *yuppies* norteamericanos, un mundo que retrataron varias películas pero que quizá alcanza sus mayores dimensiones en *Wall Street* (1987) de Oliver Stone. En este texto se aprecia la deshumanización de los miembros de un colectivo que, además de no crear nada real y beneficiarse del mundo de las especulaciones financieras de manera ilegal, como hemos sabido años más tarde, necesitaban comportarse como salvajes a la hora de tomar decisiones y no eran capaces de gestionar afectos. Gekko, el personaje interpretado por Michael Douglas, lo resume perfectamente: “Hace falta un tío listo, hambriento y sin sentimientos. Unas veces pierdes; otras, ganas, y si quieres un amigo, te compras un perro”. Esto no impide que, al ser engañado por Bud (Charlie Sheen) al final de la película, se acuerde de su paternal apoyo —“Te di tu hombría, te di todo” — y se sienta traicionado. El papel de la economía, más evidente cuanto más escondido, no es sin embargo el principal punto de crítica que obras tan devastadoras como el documental al que pertenece la cita le han hecho a esta corporación tan importante a nivel mundial. Los comentarios de *Mickey Mouse Monopoly* (Picker 2002) se extienden en la pretendida imagen de inocencia que vende, y el mundo de fantasía que une la idea de felicidad con la reproducción y el refuerzo de una estructura social y unos principios éticos principalmente marcados por la defensa del *statu quo*.

Es precisamente su sesgo ideológico lo que convierte a las producciones Disney en un elemento fundamental en la concepción del modelo del héroe aquí estudiado. Una perspectiva crítica acerca de algunos de los pilares sobre los que su eficaz narrativa se basa nos lleva a un modelo de consolidación de una versión comercial de la visión victoriana del universo de la burguesía, tal y como aclara Coupland: “Bambification: the mental conversion of flesh and blood living creatures into cartoon characters possessing bourgeois Judeo-Christian attitudes and morals” (1991: 48). Su

lectura revisionista de la cultura popular occidental ofrece una interpretación maniqueísta de un mundo en clave patriarcal, clasista, materialista, sexista y racista, edulcorado por el uso más abyecto de la parafernalia melodramática, donde el rechazo al otro, en términos de estatus, género, raza, religión o condición sexual es la norma de convivencia. Todas y cada una de las diferentes narrativas pueden entenderse como versiones de aspectos que configuran el *American dream* en tanto que espacio mental en el que los sueños se hacen realidad. Desde esta aproximación ideológica, el cine, producto por excelencia del sistema capitalista, desarrolla en sus diferentes ficciones el tema de la historia íntegra: una serie de conflictos que habrán de servir de prueba racional y emocional de los méritos del protagonista y terminar con el triunfo de la virtud y el castigo del mal de acuerdo a la moral calvinista. El mito por antonomasia del imaginario colectivo norteamericano no podía encontrar mejor refugio que la magia Disney, donde se juntan la diversión y la felicidad como representaciones máximas de la cultura del éxito. Su universo está diseñado para perpetuar la preponderancia de los triunfadores, los protagonistas de unos relatos básicos que muestran al público infantil el elitista camino a seguir a lo largo de sus vidas. Indefensos ante las artimañas comerciales, estos pequeños espectadores se ven conquistados por un mensaje que les sirve de biblia para saber conducirse en su incorporación al mundo adulto. La conexión directa de estos ideales con su versión supuestamente madura del *yuppie* no es una casualidad.

En primer lugar, por su identificación de objetivos: “We don’t want just to survive; we want to succeed”. Este lema, incluido en un discurso político transmitido por televisión como conclusión a la retórica de la década en la película *They Live* (Carpenter, 1988), nos hace reflexionar sobre el peligro de los *yuppies*. El materialismo subyacente que domina de manera implícita las narrativas Disney, es explícito en *The Princess and the Frog* (Walt Disney Productions 2009), donde se puede escuchar: “The real power in this world ain’t magic, it’s money!”, sin importar demasiado la fuente del mensaje, que en este caso es el Dr. Facilier como representante del lado oscuro.

En segundo lugar, por una infantilización de la realidad: la denuncia más grave vertida contra sus producciones es siempre el daño que causan entre un público especialmente vulnerable ante los principios que aseguraron el éxito del modelo clásico en Hollywood. Por un lado, los que Christian Metz denomina “perceptual passions” (1975: 18), el deseo humano de observar a través de la escopofilia y el voyerismo, y, por otro,

la identificación con las imágenes proyectadas. Las historias fabricadas por Disney juegan peligrosamente con el atractivo que el joven espectador siente por el mundo de fantasía, insuperable puesta en escena de sus mayores deseos; además este joven se identifica con ese mundo, pues a ambos lados de la pantalla se están librando batallas que tienen como referencia los problemas universales del ser humano en formación. Los relatos exploran un yo cuya identidad está aún conformándose y presentan las dificultades prototípicas de los complejos narcisistas y edípicos que acompañan al desarrollo del individuo.

La centralidad del héroe así como su lucha contra los elementos que intentan frustrar sus deseos derivan en la justificación de cualquier tipo de comportamiento con tal de satisfacer sus pulsiones más internas, eliminando toda sombra de sospecha sobre lo que pueda entenderse como autocrítica. Desde esta concepción de la identidad, que defiende la verdad y la vida basadas en el placer egoísta y en su más infantil satisfacción, conviene recordar el neologismo de Coupland: "Me-ism: a search by an individual, in the absence of training in traditional religious tenets, to formulate a personally tailored religion by himself. Most frequently a mishmash of reincarnation, personal dialogue with a nebulously defined god figure, naturalism, and karmic eye-for-eye attitudes" (1991: 126) se trata de una burlona crítica al espíritu *New Age* que tanto influyó en la época con su superficial acercamiento a lo trascendente. En su versión más social y extrema, tampoco se puede olvidar que en esta época la figura del *yuppie* representa en occidente la hiperbólica exaltación de un modelo enfermizo, el que Christopher Lasch en *The Culture of Narcissism* ya retrató: "yuppies were known for their selfish devotion to themselves" (1991: 237). En el caso de Patrick Bateman, su narcisismo le lleva desde su obsesión por el cuidado y lucimiento de su cuerpo a la imperiosa necesidad de ser mirado y admirado por cuantos le rodean: "I need to show the dim-witted bastard that I in fact *do* own a platinum American Express card" (Ellis 1991: 139).

Extrapolando el discurso sobre identificación e infantilización, lo cierto es que es fácil rastrear ejemplos en la industria cultural que, nacidos de esa vieja fórmula de Disney, marcan en el último cuarto del siglo XX el cine comercial norteamericano: "The new films viewed these myths and mysteries not with the jaded eye of adulthood but with the hope and wonder of childhood; they set out to recapture or invent a kind of innocence" (Mast & Kawain 1996: 547). Este tipo de cine, que los mismos autores denominan "*feelgood*" movies y que tiene como máximos profetas a Geor-

ge Lucas y Steven Spielberg en cuanto a mantener y seguir el ejemplo del dios Disney, se aleja de cualquier amago de protesta o signo de insatisfacción para convertirse en producto de entretenimiento puro y duro, una diversión propiciada y apreciada por los círculos conservadores. La necesidad de recrear mitos bíblicos o de la antigüedad con sus intenciones fundacionales y fundamentalistas para recuperar la confianza en el sistema a través de objetos de fácil consumo como las series de *Star Wars* de George Lucas o *Indiana Jones* de Steven Spielberg acaba con el modelo del nuevo Hollywood y su revisionismo crítico que desde finales de los 60 y durante los 70 había provocado que los estudios Disney no tuvieran tanta demanda. Sin embargo, el conformismo dominante de las décadas 80 y 90 provoca que su producción pasara de la media de 3 películas por década a 7, consolidando su contenido ideológico: “The Disney cartoons were bourgeois, reverent, and tame” (Mast and Kawain 1996: 251).

Al margen de la superficial apariencia de la mayoría de estas películas —“Most of the pro-myth films had little interest in politics” (Mast and Kawain 1996: 552)— su base ideológica las convierte en algo aún más peligroso. Las teorías de Adorno en artículos como “Culture Industry Reconsidered” (1975) o en su obra junto con Horkheimer *The Dialectic of Enlightenment* (1979) sobre la cultura de masas, llegan a su extremo en casos como Disney por el peso de los intereses comerciales. Los peores miedos de estos dos críticos sobre el declive cultural y del individuo frente a la estandarización se pueden leer en clave política: “the deceived masses are today captivated by the myth of success even more than the successful are. Immovably, they insist on the very ideology which enslaves them” (Adorno y Horkheimer 1979: 10). El dominio de este tipo de producciones refuerza el totalitarismo del sistema económico a través de la conversión del espectador en consumidor, como denunció Henry Giroux en su esclarecedora obra, *The Mouse that Roared*, sobre la verdadera fórmula de la felicidad que Disney vende: “largely aimed at teaching young people to be consumers” (1999: 3). Su magia consiste en conseguir que la sensación de placer y diversión oculte su significado último, al retirar los mecanismos de defensa que se puedan interponer entre la cultura de masas y sus víctimas. El propósito de identificar éxito con bienestar económico llega a su cenit con la figura del *yuppie*, que encarna al ciudadano como consumidor total. A la hora de buscar paliativos a la absurda existencia de la mayoría de sus personajes, los autores de la generación X describen la desafortunada búsqueda de una identidad basada en los beneficios que la sociedad de consumo ofrece.

Todo ello puede interpretarse como un renacer de la base individualista que compartieron el estoicismo y epicureísmo de comienzos de la era helenística. Así, se puede retrotraer el hedonismo posmodernista a su nacimiento como fuente de placer, ligado en su origen a una concepción de felicidad que empezaba a sustituir las inquietudes metafísicas por una prácticas más terrenales en el mundo clásico. Su derivación en fiebre consumista comparte una orgiástica celebración dionisiaca, cuya pretensión es la de sustituir el vacío generacional por la opulencia de los símbolos de poder que colonizan todos y cada uno de los rincones de la mente de personajes como Patrick Bateman.

La transformación de estos significantes, entendidos como meros accesorios externos, en pretendidos significados para que representen una subjetividad inexistente, ha sido analizada por Baudrillard, entre otros críticos de la posmodernidad. Estos ven en esta internalización un desesperado intento por adoptar lo más parecido a una identidad pública. Evidentemente sus coordenadas siguen siendo las de la cultura narcisista donde el consumismo de imágenes establece la imagen como realidad última. El universo Disney permite entender que la imagen no necesita tener un referente real, algo en lo que seguramente no estaba pensando Steven Watt cuando afirmó "Disney played a key role in defining the American way of life in the modern era" (1997: XIX). Obviamente Baudrillard y su teoría de los simulacros explican estos procesos de desubstancialización de la realidad propia de la cultura de masas como característicos de nuestra contemporaneidad. La hiperrealidad derivada de la desaparición de la diferencia entre el original y la copia, como "the generation by models of a real without origin or reality" (1988b: 166), constituye la mejor definición para el mundo habitado por Bateman. Este espacio está creado y decorado a imagen y semejanza del universo de fantasía de todos los estímulos visuales que le rodean y que es capaz de comprar como forma de controlar la realidad: "Adventure without risk is Disneyland" (Coupland 1991: 153). La imposibilidad de distinguir entre real e imaginario que daría la razón a Adorno cuando anunció: "Real life is becoming undistinguishable from the movies" (1979: 9), se aplica a todo el colectivo que representa, y así, cuando en *Generation X* Elvissa le pregunta a Tobias por un momento que defina para él "what's like to be alive on this planet" (1991: 91), él guarda silencio y Elvissa continúa, "Fake yuppie experiences that you had to spend money on, like white water rafting or elephant rides in Thailand don't count. I want to hear some small moment from your life that *proves you're alive*" (1991: 91). Lo verdadero y lo falso pierden su naturaleza opuesta, de tal manera que su semiótica representa la

ausencia de valor humano, sustituido por el precio que el bienestar se supone debe ofrecer y que solo consigue a través de la satisfacción puntual de la necesidad creada del consumismo como única vía de felicidad.

Más allá de poder ofrecer una seguridad total, el estructuralismo de ese conjunto de determinantes, que debería adquirir al menos un significado para la colectividad, no logra estabilizarse y su valor fluctúa; la rueda del consumismo se convierte en un movimiento que se consume en sí mismo y el consumidor no puede frenar su caída hasta transformarse en un ser manipulable, consumido por su consumismo, tanto en relación con los demás como con el propio mercado. Ninguno de los infinitos objetos de consumo que pueblan su universo tranquilizan el histérico comportamiento de Patrick, que vive inmerso en una vida amenazada por constantes ataques de ansiedad ante la imposibilidad de poner fin a su necesidad por demostrar su hegemónica posición social como sustituto de su inexistencia, "... there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory" (1991: 376). Cuando ser solo significa verse y ser visto, lo real desaparece y solo permanece su representación. El proceso degenerativo que sufre el protagonista de *American Psycho* le conduce a extrapolar a todos los ámbitos de su vida el carácter performativo de su identidad y a repetir en series interminables sus obsesivos traumas. La reproducción *ad nauseam* hace perder el sentido de aquello que hacemos y la propia finalidad consumista se critica en la obra de Ellis como causa y consecuencia de un trastorno mental que es incapaz de limitar sus acciones, convirtiendo al personaje en víctima de su enfermizo comportamiento serializado. De ser un consumidor en serie pasa a ser un asesino en serie, claro reflejo de lo que las leyes de la lógica del consumo consiguen, es decir, transformar el sujeto en objeto y aumentar de esa manera sus psicopatologías. Cuando lo que Coupland denomina "emallgration", "migration toward lower-tech, lower-information environments containing a lessened emphasis on consumerism" (1991: 173), se convierte en utopía, la fuente de bienestar racional se transforma en irracional condena. Aquí reside el carácter contradictorio de las leyes que gobiernan el capitalismo pornográfico de nuestros días y que, según el sociólogo Sigmund Bauman, deriva en su peor enemigo: "la sociedad de consumo medra en tanto y en cuanto logre la no satisfacción de sus miembros" (2007: 7). El consumismo caníbal, como cadena perpetua impuesta por la mercadotecnia, se erige como objetivo principal de los autores de la *Blank Generation*. Los miembros de esta generación describen con todo lujo de detalles las consecuencias de un sistema que equipara la felicidad con el éxito cual mecanismo de mo-

tor económico mantenedor del estado de bienestar de unos pocos a costa de una mayoría.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. (1975). "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique* 6.4: 12-19.
- & Max Horkheimer (1979). *The Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de Consumo*. Buenos Aires: F.C.E.
- Carpenter, John (1988). *They Live*. U.S.A.: Alive Films.
- Clements, Ron y Musker, John (2009). *The Princess and the Frog*. USA: Walt Disney Pictures.
- Coupland, Douglas (1991). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. Nueva York: St. Martin Press.
- Ellis, Easton (1991). *American Psycho*. Londres: Picador.
- Giroux, Henry A. (1999). *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Graves, Robert (2010). *Dioses y Héroes de la Antigua Grecia*. Barcelona: Tusquets.
- Lasch, Christopher (1991). *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. Nueva York: Norton.
- Mast, Gerald & Bruce F. Kawin (1996). *A Short History of the Movies*. Boston: Allyn and Bacon.
- Metz, Christian (1975). "The Imaginary Signifier", *Screen* 16.2: 14-76.
- Nilsson, Martin P. (1953). *Historia de la Religiosidad Griega*. Madrid: Gredos.
- Picker, Miguel (2001). *Mickey Mouse Monopoly: Disney, Childhood, and Corporate Power*. U.S.A.: ArtMedia.
- Platón (1999). *Diálogos*. Madrid: Gredos.
- Stone, Oliver (1987). *Wall Street*. U.S.A.: 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Tyler, Parker (1947). *Magic and Myth of the Movies*. Nueva York: Henry Halt.
- (1950). "Hollywood as a Universal Church", *American Quarterly*: 165-176.
- Watt, Steven (1997). *The Magic Kingdom: Walt Disney and The American Way of Life*. Missouri: Missouri Press.
- Wolfe, Tom (1991). *The Bonfire of the Vanities*. Londres: Picador.

# Tipología de los mitos modernos

JOSÉ MANUEL LOSADA

Universidad Complutense de Madrid

jlosada@ucm.es

No hay comprensión del mito sin conocimiento de su tipología. El investigador debe poder identificar, en cada caso, el tipo de mito con que se enfrenta; de lo contrario, no estará capacitado para comprender sus desarrollos.

Hay incontables tipologías míticas, cada una con sus virtudes y sus defectos. Aquí expondré la mía. No es perfecta, pero quizá arroje una luz sobre la epistemología de la mitocrítica, tantas veces sumida en el impresionismo y la indefinición.

A la hora de precisar bajo qué etiquetas aparecen los mitos, creo fundamental agruparlos según diversos criterios: el tiempo y el lugar en el que aparecen, el personaje que les da vida, la poética que los vehicula. Surge así una tipología espacio-temporal, actancial y poética.

En consonancia con el objeto del volumen (la novedad de los mitos en sus formas), aquí compete abordar la tipología en función del tiempo o la época en que brotaron. Los mitos remontan sin cesar a su fuente: una y otra vez muestran una tradición, un contexto sociohistórico, aunque sea para negarlo. Entre las posibles cronologías del mito, elijo la convencional: mitos antiguos, medievales y modernos.

## 1. Problemática de la nomenclatura

Pero aquí surge el primer problema: el fantasma del paneuropeísmo o panoccidentalismo reduccionista que ha dificultado el estudio de los mitos orientales y, sobre todo, de las sociedades primitivas. En términos

universales, no es científico hablar de mitos antiguos, medievales y modernos, sencillamente porque tampoco es científico hablar, en términos universales, de tiempos antiguos, medievales y modernos. Los tiempos particulares solo se pueden estudiar en el marco de una determinada cultura. Como “categoría sociológica máxima” (Ayala 1988: 59), cada cultura incluye una pluralidad de círculos máximos relativamente independientes que caracterizan organizaciones de individuos netamente separadas de otros círculos máximos (otras culturas) por fronteras de comunicación y estructura mental individual y colectiva. Salta a la vista que la terminología de tiempos “antiguos”, “medievales” o “modernos” solo puede aplicarse, en puridad, al mundo occidental: los tiempos “antiguos” de la cultura grecorromana difieren sensiblemente, en amplitud temporal y organización psicosocial, de los tiempos “antiguos” de la cultura hindú; de igual modo, los tiempos “medievales” que circunscriben el Occidente cristiano carecen de sentido aplicados a la cultura china; en fin, también los tiempos «modernos» denotan realidades distintas según las latitudes, con la complejidad añadida de la incorporación del “Nuevo Mundo” al ámbito geográfico tradicional.

Sí me parece legítimo, en cambio, clasificar las manifestaciones míticas de la cultura occidental en función de los principales periodos cronológicos en que se agrupan habitualmente las ideas y las creencias de esa cultura: la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna. Hablaríamos, en ese sentido, de mitos antiguos, medievales o modernos.

Reservo estas páginas a la tipología cronológica relativa a los mitos en los tiempos modernos. Dejo para otro momento las tipologías actancial y poética, así como la cronológica relativa a los tiempos antiguos y medievales.

Antes de abordar la tipología de los mitos modernos, nos topamos con otro problema terminológico: el tocante a su homogeneidad o su heterogeneidad. De igual manera que la historia distingue varios tiempos en la antigua Grecia o en la Edad Media, también diferencia varios tiempos modernos con sus consiguientes periodos de transición o con sus acontecimientos “bisagra”, mojones que marcan en la Edad Moderna un comienzo (la caída de Constantinopla, la invención de la imprenta, el descubrimiento de América, la creación de los Estados modernos) o un final (la Revolución Francesa, la Revolución Industrial, las ideologías actuales, las guerras mundiales). No faltan teorías que refutan la distinción real entre Edad Moderna y Contemporánea.

Huyamos del debate historicista, vano intento expuesto a ideologías, incapaz de objetivar los periodos cercanos por falta de perspectiva y epistemológicamente inoperante en nuestro caso: el mito es analfabeto en disquisiciones históricas. Lo importante para nuestro caso es contar con marcos de pensamiento y cristalizaciones del imaginario susceptibles de clasificación de los mitos en función de tendencias individuales y colectivas. De ahí que sea legítima la siguiente tipología de los mitos modernos:

1º.- En un primer sentido, procede hablar de “mitos modernos” para designar los mitos de corte tradicional aparecidos desde el Renacimiento que se diferencian netamente de los propios de la Edad Media y de la Antigüedad. Todos ellos presentan rasgos propios de la mentalidad moderna occidental.

2º.- En un segundo sentido, también se denominan “mitos modernos” las ideologías y las mistificaciones colectivas de personajes, objetos o ideas propias de los tiempos modernos. También estos mitos presentan rasgos comunes que los distinguen de otras mistificaciones de la Edad Media y la Antigüedad.

3º.- En un tercer sentido, se utiliza el término “mito”, sobre todo en los tiempos modernos, para estigmatizar una idea en tono irónico o escéptico. Resultado de una hermenéutica particular, este sentido invita a explorar sus curiosos orígenes para comprender mejor el alcance de los mitos en nuestra sociedad actual.

Pero no es posible desarrollar esta tipología de manera ingenuamente aséptica, es decir, sin explorar simultáneamente las derivaciones ideológicas que los tiempos modernos proyectan sobre los mitos. Los mitos modernos —como los mitos antiguos y medievales con sus respectivos tiempos— interactúan con los tiempos modernos; cada uno es heredero de su tiempo. Dado que no hay mito sin trascendencia, ni modernidad sin cuestionamiento de la trascendencia, el conflicto es inexorable. Por eso la mitocrítica hoy no puede ignorar la tensión de vectores que se atraen o se repelen: a la trascendencia tradicional del mito, la multiforme modernidad opone la inmanencia absoluta, la inmanencia relativa, la trascendencia inmanente y la trascendencia sagrada. Veremos que este encuentro de opciones esenciales y existenciales enriquece sobremanera las manifestaciones míticas.

## 2. El mito inmanente

Abordaré en primer lugar el mito como proceso dialéctico y empírico de la conciencia (inmanencia absoluta), en segundo lugar el mito como resultado de la mistificación colectiva (inmanencia relativa). Este enfoque permitirá, por contraposición, abordar con mayor incisividad y claridad la problemática de las nuevas formas de mitos tradicionales en los tiempos modernos.

### 2.1. La inmanencia mítica absoluta

Existe una inmanencia plenamente mitológica, que conoce su auge en el idealismo alemán y tiene su mayor exponente en Friedrich Wilhelm Schelling. Su pensamiento viene a ser el resultado lógico de los textos filosóficos de sus predecesores: *Vom neuen Gebrauch der Mythologie*, de J.G. Herder (*De la nueva utilización de la mitología*, 1767), *Götterlehre oder mythische Dichtung der Alten*, de K. P. Moritz (*Estudio sobre los dioses o poesía mítica de los antiguos*, 1791), el anónimo *Systemprogramm* (1793-1795), *Rede über die Mythologie* de F. Schlegel (*Alocución sobre la mitología*, 1800) y *Philosophie der Kunst* del mismo Schelling (*Filosofía del arte*, 1802-03; Gimber, 2010).

*Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (Introducción a la filosofía de la mitología), publicado a título póstumo, recoge las enseñanzas dispensadas por Schelling desde 1827 sobre el mito y la mitología. Para el filósofo alemán “la cuestión fundamental de la mitología es la cuestión de la significación” (“die Hauptfrage in Ansehung der Mythologie ist die Frage nach der Bedeutung”, 1856, 8ª lección, 194). El término “significación” denota aquí la significación del proceso que la genera, un proceso que solo existe en la conciencia, al margen de toda referencia al mundo real. Frente a las interpretaciones anteriores de filósofos y mitólogos, Schelling sostiene que la significación del mito y la mitología depende de una interpretación inmanente que esclarezca su sentido desde el interior, sin mayor presuposición que la de su inteligibilidad específica (Courtine, en Schelling 1998: 10). Cabría incluso decir que la significación de los mitos solo se puede extraer desde una interpretación interna de la mitología, como producto natural de la conciencia, sin referencia a una realidad exterior, ni siquiera social, económica o política (como ocurre en otras teorías también inmanentes, como la de Barthes, sobre la que vendremos más tarde). Veámoslo.

El filósofo observa que un número considerable de pueblos ha tenido auténtica fe en los dioses, hasta el punto de ofrecerles sacrificios. En su búsqueda por el origen de esas “representaciones de naturaleza religiosa” (“Vorstellungen religiöser Natur”, 186), por las que la conciencia humana se ha visto desde un principio invadida, Schelling concede que de la fe en los dioses no se deduce su existencia —no han sido objeto de una “experiencia inmediata” y, por tanto, no es posible tomarlos en “sentido propio”—. Sin embargo, argumenta, la falta de experiencia “efectiva” de la trascendencia no implica que la mitología sea una “producción artificial, sino natural” de la conciencia (“Weil die Mythologie nicht ein künstlich, sondern ein natürlich [...] Entstandenes ist”, 195). El lector de Schelling ha de ser precavido: en este pensamiento, profundamente idealista, conciencia y naturaleza tienen un significado distinto del actual cotidiano: así, el hombre no es más que “pura conciencia sustancial de Dios”, es decir, existe en la medida en que afirma el principio divino, de donde procede y a donde necesariamente se dirige; de igual modo, la naturaleza nunca opera en la historia, es decir, de modo arbitrario ni espontáneo, sino solo de modo necesario dentro del proceso absoluto de la conciencia... Abrevio: para Schelling la mitología es “un proceso teogónico” (“ein *theogonischer Proceß*”, 198) realizado por la conciencia que afirma necesariamente a Dios como único punto de procedencia y de destino, lo que equivale a declarar que la conciencia engendra a Dios. Esto significa, para nosotros, que el mito no reenvía, como aparentemente parecía, a otro mundo, a una trascendencia, sino a la conciencia del Absoluto en la que se resuelve el hombre; en definitiva, el mito, como la religión y la mitología, es inmanencia absoluta.

Esta concepción del mito deriva de una percepción universal, permanente y necesaria de la naturaleza humana, a imagen del Absoluto, del que el hombre es un fenómeno. Según Schelling la mitología es, por lo tanto y al igual que el hombre, un fenómeno, una manifestación accidental de la suprema realidad, el Yo Absoluto. Los mitos son necesarios, con una necesidad de tipo formal, para que el Absoluto se conozca a sí mismo en cada uno de sus modos: los dioses, al igual que los hombres, son emanaciones de la eterna actividad autocognoscitiva del Absoluto.

El idealismo no periclitó en el siglo XIX; otros pensadores continuaron sosteniendo en el siglo XX la significación inmanente de los mitos y la mitología. Cassirer, por ejemplo, defiende el grado de “objetividad, esencialidad y verdad” del sistema mitológico de Schelling. Frente al “ingenuo” realismo, que critica su alergia a la materia y su obsesión por las manifes-

taciones del espíritu, Cassirer no repara en elogios para alabar los logros de Schelling:

Der Mythos hat seine „wesentliche“ Wahrheit erlangt, indem er als ein notwendiges Moment im Prozeß der Selbstentfaltung des Absoluten begriffen ist (1964: 12).

El mito ha alcanzado su verdad “esencial” en la medida en que es comprendido como un momento necesario en el proceso de eclosión de sí del Absoluto.

Pero Cassirer no es un pensador del Absoluto. Por eso se distancia de Schelling (y de Hegel) para acercarse a la filosofía crítica de Kant y a la fenomenología de Husserl. Sustituye el desarrollo idealista-dialéctico de aquellos por el desarrollo de estos, empírico-trascendental en el caso de Kant (inmanente, a pesar de la terminología), psicológico en el de Husserl. Así, de igual modo que Kant se interroga por las condiciones de posibilidad de la física y de la metafísica, Cassirer hace lo propio sobre las condiciones de posibilidad del mito. También, de igual modo que Husserl muestra que es preciso estudiar las estructuras de los objetos no en función de su realidad sino de su significado, Cassirer propugna la necesidad de un estudio centrado en los procesos psicológicos ocasionados por el pensamiento místico:

Eine derartige Untersuchung müßte auch die mythische “Welt” in ihren Kreis ziehen, um ihren eigentümlichen “Bestand” nicht durch Induktion aus der Mannigfaltigkeit der ethnologischen und völkerpsychologischen Erfahrung abzuleiten, sondern um ihn in rein “ideierender” Analyse zu erfassen (16).

Una investigación de este género también incluiría en su campo el “mundo” mítico, con objeto de hacerse con su “estatuto” propio, no por inducción a partir de la diversidad experimental de la etnología y la psicología de los pueblos, sino a partir de un análisis puramente “ideal”.

Desechados el empirismo y la metafísica, ¿qué queda del mito? Su “objetividad”. El mito es “objetivo” cuando permite a la conciencia liberarse de la “claustración” pasiva de la sensibilidad y progresar hacia la creación de un “mundo” organizado según un principio espiritual propio (19). Solo al margen de los sentidos, del mundo ilusoriamente realista de la materia, el mito se convierte en una creación del espíritu.

He de concluir. Esta fenomenología crítica de la conciencia mítica, en su intento de conjurar una claustración —el aislamiento provocado por los sentidos—, no sale nunca del sujeto del proceso, cae definitivamente en otra claustración —la clausura provocada por la actualidad pura del es-

píritu—: su rechazo categórico del mito como representación imaginaria del mundo trascendente la aboca al mito como proceso formal del desarrollo inmanente del Absoluto.

## 2.2. La inmanencia mítica relativa

¿Existen mitos propios de nuestro tiempo, al margen de los sancionados por la mitocrítica tradicional?

La pregunta puede resultar ociosa. La palabra mito se ha extendido como la espuma desde el siglo XX, cuando irrumpió en la fraseología social en una inflación sin precedentes para designar personajes y acontecimientos extraordinarios, cuando no ideologías y convicciones de todo tipo.

En su libro *Mythologies* (1957), Barthes acomete la tarea de definir “de manera metódica el mito contemporáneo” tras haber explorado una serie de “hechos de actualidad” convertidos en mitos. Su inestimable reflexión plantea la cuestión, tan debatida y crucial, de la existencia de nuevos mitos ajenos a la trascendencia. Dado que en buena medida condensa y ejemplifica cumplidamente una de las principales concepciones del mito, me detendré en su teoría. Sin duda nos ayudará a entender este fenómeno expansivo de aplicación del término mito, así como a calibrar su pertinencia según los casos.

El semiólogo expone una serie de “mitos” de la sociedad contemporánea: la lucha libre profesional, Greta Garbo, el avión a reacción, la consejera del corazón en los programas de radio, el *strip-tease* o incluso el reconocimiento social. Este último nos servirá para comprender tanto el procedimiento metodológico y epistemológico de esta mitocrítica como la nueva y curiosa concepción del mito tan extendida en la actualidad.

Una obra universalmente exitosa: *La dama de las camelias* de A. Dumas hijo. Barthes deduce, a partir de la problemática social de la trama, el mito subyacente:

Ce succès doit alerter sur une mythologie de l'Amour qui probablement dure encore, car l'aliénation de Marguerite Gautier devant la classe des maîtres n'est pas fondamentalement différente de celle des petites-bourgeoises d'aujourd'hui dans un monde tout aussi classifié.

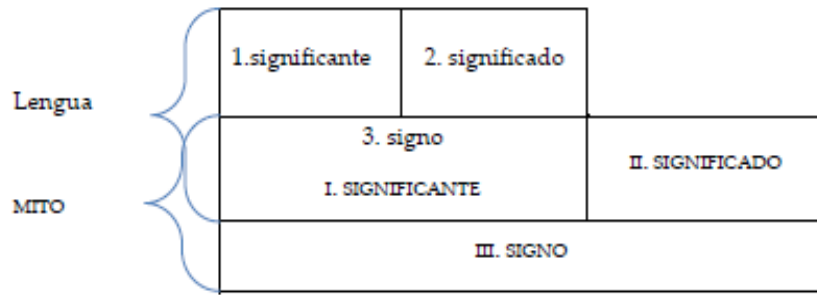
Or, en fait, le mythe central de *La Dame aux camélias*, ce n'est pas l'Amour, c'est la Reconnaissance (2002: 811).

Este éxito llama la atención sobre una mitología del amor que probablemente todavía subsiste, pues la alienación de Marguerite Gautier ante la clase de los señores no es fundamentalmente diferente de la de las pequeñoburguesas de hoy, en un mundo igualmente clasificado.

Ahora bien, el mito central de *La Dama de las camelias* no es el Amor sino el Reconocimiento.

La cortesana se siente amada por Armand; más importante aún, se sabe valorada, algo inaudito en su vida de mujer excluida socialmente. Su sacrificio (la renuncia a Armand para que la hermana de este contraiga matrimonio con un hombre de la “buena sociedad”) la revaloriza. Sin embargo, los mundos de Armand y Marguerite son inconciliables. Él es burgués y, en consecuencia, su amor es posesivo, consumista y celoso. Ella es una cortesana y, en consecuencia, vive en la conciencia de su alienación. Pero Marguerite es capaz tanto de asumir su propia leyenda (el torbellino de la mundanidad) como de sobreponerse abnegadamente a esa misma leyenda (el sacrificio del amor). En ambos casos, cuando desempeña el papel que los “señores” esperan de ella y cuando se eleva a un grado superior en el mundo de esos mismos señores, Marguerite actúa con lucidez, con plena conciencia de su alienación. Esta actitud singular desvela, afirma Barthes, “el contenido mítico de su amor, arquetipo de la sentimentalidad pequeñoburguesa, [...] y su riqueza dramática” (812-813). Este empleo heterodoxo del término “mito” (y “arquetipo”) resultaba herético, en 1957, para el ojo meticuloso de la mitocrítica tradicional. Requiere una explicación.

La encontramos en la segunda parte de *Mythologies*, un capítulo único (“Le mythe, aujourd’hui”) destinado a definir el mito desde una perspectiva semiológica. El mito es un sistema de comunicación particular, más concretamente, una infinidad indeterminada y cambiante de “representaciones colectivas” basadas en una relación de deformación (“le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de déformation”, 835). Su estructura resulta de un solapamiento parcial: sobre la base del sistema semiológico primario de la lengua (signo como asociación de sentido pleno entre significante lingüístico y significado o concepto), se edifica un sistema semiológico secundario donde el nuevo signo es la asociación de un nuevo significante (el signo del primer sistema semiológico) y un nuevo significado o, dicho con otra terminología, donde la asociación de una forma (segundo significante) y un concepto (segundo significado) origina una nueva significación:



Esta teoría tiene dos precedentes básicos: en cuanto al signo, Saussure, y, en cuanto a la agregación de significados, Hjelmslev. De hecho, el solapamiento de dos sistemas semiológicos procede de la agregación del significado connotativo al significado denotativo según el lingüista danés. La originalidad de Barthes reside en la aplicación de los presupuestos estructuralistas y glosemáticos a la mitología.

Para ilustrar esta concepción del mito, Barthes recurre a una imagen, portada de un ejemplar de la revista *Paris-Match*: un joven negro vestido de uniforme saluda a la bandera tricolor francesa. Primer signo del sistema semiológico primario: un soldado negro hace el saludo militar francés. Nuevo signo del sistema semiológico secundario: el imperio francés, idea por naturaleza esencialista (lo que es y debe ser) en la que todos caben bajo una misma bandera. Este nuevo signo, la nueva significación, es el mito, deformación de una realidad, percepción deformadora y ambigua de un grupo determinado sobre una realidad (los franceses que imaginan la totalidad de la historia de Francia, su historia heroica, su aportación positiva, sus aventuras coloniales, etc.). En un texto posterior (1970), a modo de prefacio del volumen, Barthes se reafirma en su convicción de que el mito hoy es una consecuencia de “la mistificación que transforma la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal” (“la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle”, 2002: 673).

En el fondo de estas reflexiones subyace (además de una ideología marxista) la idea de que el mito es el resultado de un proceso efímero, individual y social de deformación de la realidad, proceso por definición inmanente y, también por definición, relativo, pues se refiere a la conciencia social e histórica, no al espíritu absoluto, como veíamos en el idealismo y el neokantismo. Frente a la concepción del mito que derivaba de una percepción universal, permanente y necesaria de la naturaleza humana, a imagen del Absoluto, la concepción del mito según Barthes deriva de una

percepción particular, cambiante y contingente de la naturaleza humana, sin imagen ni paradigma, sin imagen modélica, porque la intrínseca relatividad humana carece de referente absoluto. Cada una de estas concepciones del mito proviene respectivamente de una de las dos grandes ideologías, diametralmente opuestas, que han marcado en buena medida la historia del pensamiento filosófico occidental: el esencialismo y el existencialismo.

Ese proceso de deformación de la realidad del que venimos hablando es consecuencia de un exceso emocional en la conciencia imaginativa del personaje, del espectador o del lector: del consumidor del mito. De igual modo que Marguerite Gautier cree ingenuamente que su actitud la despoja de su condición, la libera de su enajenación social y la ensalza hasta hacerla partícipe de la clase superior, el lector de *Paris-Match* pasa, también ingenuamente, del saludo militar de un soldado a las fabulaciones sobre la gloria del imperio y de la patria. En ambos casos hay una exaltación: la cortesana, elevada gracias al sacrificio, se cree heroica, y el lector, gracias a la deformación sugerida por la foto, sueña con delirios de grandeza. Una y otro viven en la *doxa* del mito, es decir, de la imagen del mundo ideal, mitificado, que se han forjado en su imaginación. En ambos casos, el miserable personaje aburguesado (la cortesana que se siente reconocida por la burguesía, el ciudadano pequeñoburgués que observa la portada de la revista) se deja mecer por sueños esencialistas donde vive como en un mundo irreal, el de la pretendida naturaleza universal como debe ser.

Ilustraré con otro ejemplo la dimensión colectiva de estos mitos, caracterizados por la conciencia grupal. La tuberculosis se convirtió en una enfermedad simbólica en el siglo XIX. En determinados medios culturales, se asociaba esta patología física con una pasión reprimida: los tuberculosos eran genios melancólicos que no lograban expresarse convenientemente. Por su parte, la medicina pseudocientífica explicaba que la pasión tendía a interiorizarse infectando los lugares más recónditos de las células. La asociación entre el mito de artista y el mito de la tuberculosis era habitual en novelas y diarios (*Armance* de Stendhal, *Journal intime* de H. Amiel). En su célebre ensayo *Illness as Metaphor* (1978), Susan Sontag abunda sobre este mito del genio de artista. Reproduzco una de las anécdotas que relata:

The myth of TB constitutes the next-to-last episode in the long career of the ancient idea of melancholy —which was the artist's disease, according to the theory of the four humours. The melancholy char-

acter —or the tubercular— was a superior one: sensitive, creative, a being apart. Keats and Shelley may have suffered atrociously from the disease. But Shelley consoled Keats that “this consumption is a disease particularly fond of people who write such good verses as you have done...” So well established was the cliché which connected TB and creativity that at the end of the century one critic suggested that it was the progressive disappearance of TB which accounted for the current decline of literature and the arts (32-33).

El mito de la tuberculosis constituye el penúltimo episodio del largo recorrido de la antigua idea según la cual la melancolía era la enfermedad del artista, de acuerdo con la teoría de los cuatro humores. El carácter melancólico o tuberculoso era de orden superior, propio de los seres sensibles, creativos y excepcionales. Keats y Shelley parecen haber sufrido atrozmente esta enfermedad. Pero Shelley consoló a Keats diciéndole que “esta consunción es una enfermedad particularmente encaprichada con gente que escribe versos tan buenos como los tuyos...” El cliché que relacionaba la tuberculosis con la creatividad estaba tan arraigado que al final del siglo un crítico sugirió que la desaparición progresiva de la tuberculosis era la responsable de la decadencia de la literatura y las artes.

Barthes relacionaba los mitos con la deformación colectiva en el imaginario de burgueses de baja estofa que deseaban incorporarse a la alta burguesía. La anécdota de estos dos poetas no evoca directamente un problema de clase social. Aunque de baja extracción, Keats no pretendía tanto emular al noble y acomodado Shelley como integrarse en el reducido clan de los ilustres poetas; hasta el punto que, refiere su hermano George, nada temía tanto como el fracaso artístico. Las palabras de ánimo que le dirige Shelley revelan la dosis de conciencia grupal propia de estos mitos: anhelo de ser reconocida por la élite de la alta burguesía (Marguerite Gautier), evocación del imperio colonial (*Paris-Match*), satisfacción por incorporarse al florilegio de artistas (Keats).

De modo que, según Barthes e innumerables autores —valga el ejemplo, entre tantos, de Susan Sontag—, la mistificación imaginaria, el impacto social, la extensión grupal y la evolución temporal caracterizan estos nuevos mitos de la sociedad moderna y contemporánea.

Un ejemplo —que estos autores no recusarían— nos ayudará a profundizar, por su origen, difusión y evolución, en el moderno panteón mitológico. Hablo de la superpoblación mundial, fenómeno acentuado en el siglo XIX, particularmente vivaz en el XX y que acaparará buena parte de la atención de los gobernantes y las empresas en el XXI. El celeberrimo demógrafo Malthus observó a finales del siglo XVIII que el ritmo de crecimiento de la población y el ritmo de aumento de los recursos para

la supervivencia eran dispares: el primero obedecía a una progresión geométrica, el segundo, a una aritmética. En consecuencia, de no intervenir obstáculos represivos (hambre, guerras, pestes, etc.), el nacimiento de nuevos seres aumentaría la pauperización gradual de la especie humana. Su *Essay on the Principle of Population* (1798) predijo la extinción de los humanos por estos motivos:

Famine seems to be the last, the most dreadful resource of nature. The power of population is so superior to the power in the earth to produce subsistence for man, that premature death must in some shape or other visit the human race (t. II, c. XI, 1809: 74).

Parece que el hambre es el último y más temible recurso de la naturaleza. El poder de la población es tan superior al poder de la tierra para producir la subsistencia del hombre, que tarde o temprano la muerte prematura asolará la raza humana.

De cumplirse sus modelos de producción y subsistencia, la profecía de Malthus debería cumplirse en el siglo XIX, hacia 1880. Pasemos al siglo XX. En 1900, la población humana era 1 650 millones; en 1950, 2 500; y en 1975, como consecuencia de la explosión de la natalidad tras la 2ª Guerra Mundial, 4 070... Según las teorías neomalthusianas, de continuar ese crecimiento exponencial, se acerca de modo inexorable un punto de crisis caracterizada por graves sufrimientos debido a la pauperización.

En clave de Barthes: un exceso emocional originado entre las capas pudientes del mundo desarrollado habría forjado toda una mitología en torno a la superpoblación. Esta turbación imaginaria provocaría, sobre todo durante el siglo XX, una angustia ante la hipotética hambruna, a la que sucedería un pánico global entre la población acomodada, uno de cuyos efectos serían las actuaciones preventivas para evitar el desastre: aplicación de una economía sostenible, control de la natalidad en los países en vías de desarrollo, intervenciones eugenésicas, regulación de la dependencia farmacéutica, etc.

Como hemos visto, son precisos dos sistemas semiológicos, el primero o de la lengua, el segundo o del mito. A continuación procuraré exponer por separado ambos sistemas en el caso de la superpoblación contemporánea. Lo haré en dos fases y con dos ejemplos.

1ª fase.- Un significante y un significado conforman un signo con un sentido neutro: el anuncio del hecho inevitable, la superpoblación, consecuencia del crecimiento exponencial de la población a mediados del siglo XX.

Ejemplo de esta 1ª fase.- Este texto extraído del editorial de *The Canadian Medical Association Journal*, publicado el 9 de junio de 1962:

Death and taxes have long been advanced as prime examples of inevitability. To this accustomed duo a third may be added if, as now appears possible, mankind is spared (or spares himself) annihilation by atomic forces. It appears almost certain that overpopulation of this earth of ours is as nearly inevitable as are the two aforementioned standbys of inevitability (vol. 86, p. 1074).

Desde hace tiempo se ponen la muerte y los impuestos como ejemplos principales de lo inevitable. A este dúo habitual puede añadirse un tercero en el caso de que, como parece posible, la humanidad se vea libre (o se libre ella misma) de la aniquilación atómica. Parece casi seguro que la superpoblación de nuestra tierra es tan inevitable como los mencionados ejemplos de lo inevitable.

El humor de las primeras palabras no oculta la gravedad de la amenaza del desorden demográfico, comparado aquí con la hipotética confrontación nuclear que sobrevolaba los espíritus durante la Guerra Fría.

2ª fase.- Bajo este signo escueto y neutro yace el segundo signo, con su correspondiente significante o forma y significado o concepto, con la particularidad de que este segundo signo es una “significación”, el mito propiamente dicho. No es la realidad (los datos cuantitativos del crecimiento exponencial y el anuncio de la inevitable superpoblación), sino un cierto y difuso conocimiento de la realidad. El paso de la realidad a su deformación (del sentido a la forma) es precisamente el que indica la función del mito: paliar las consecuencias nefastas de un exceso de población.

Ejemplo de esta 2ª fase.- Un epitafio. Se encuentra en el Bernice Pauahi Bishop Museum (Honolulu, Hawai). La leyenda de una inscripción tumbal reza así:

In Memory of MAN / 2,000,000 BC – AD 2030. He who once dominated the earth – destroyed it with his wastes, his poisons, and his own numbers.

En memoria del hombre / 2 000 000 a.C. – 2030 d.C. El que una vez dominó la tierra la destruyó con sus desperdicios, sus venenos y su número elevado.

No he sabido encontrar mejor traducción para “numbers”. Pero se entiende. También lo entendió el anónimo redactor del artículo “A Stretch of Imagination”, publicado el 31 de octubre de 1975, en la sección “Faculty Forum” del semanario *The Hi-Po* (High Point College, North Carolina). Transcribe el epitafio del museo hawaiano y a renglón seguido deduce:

We are rapidly using up available space and natural resources. The problems brought on by population pressure (observed in rat colonies that are allowed to multiply unchecked) are in themselves a threat to survival (2).

Estamos agotando rápidamente el espacio disponible y los recursos naturales. Los problemas causados por la presión demográfica (tal y como se observa en colonias de ratas que se reproducen descontroladamente) son en sí mismos una amenaza para la supervivencia.

El epitafio ha tenido otras muchas secuelas. Advierto un detalle interesante de otra placa fúnebre. Se encuentra en el *Historical Marker* del Selah Bamberger Ranch (Texas), un ambicioso proyecto por preservar el hábitat:

In Memory of Man. 2,000,000 BC – 20? AD. He who once dominated the earth destroyed it with his wastes, his poisons, his own numbers.

La inscripción es un plagio del epitafio del museo hawaiano. Reproduce exactamente las palabras de su original, con una diferencia: la fecha “AD 2030” ha sido sustituida por “20? AD”. Consciente de que las previsiones de su modelo hawaiano no se cumplirían, J. David Bamberger, fundador del rancho en 1969, prefirió augurar una fecha limitadamente imprecisa... El promotor de esta loable iniciativa imagina el final próximo, en una congruente adaptación con las hipótesis malthusianas. La amenaza de la situación demográfica ha desplazado en el imaginario colectivo los temores por una guerra nuclear a escala global, considerada hasta los años 60 un peligro de orden apocalíptico y, por ende, mítico. Se hace evidente que el mito seguía existiendo casi dos siglos después del anuncio de Malthus.

Como tal lo calificó el periódico *The New York Times* cuando, en su *Millennium Edition*, enumeró la superpoblación entre los mitos del siglo pasado (“one of the myths of the 20th century”, 1 de enero de 2000).

“Mito de la burguesía” (Marguerite Gautier), “mito de la patria” (*Paris-Match*), “mito de artista” (Shelley y Keats), “mito de la superpoblación” (Malthus y neomalthusianismo)... Un bando nada desdeñable de la crítica sostiene su existencia. Despojada de los tópicos populares y los oropeles académicos, esta propuesta básicamente aplica los mecanismos propios de la mitocrítica a otros campos. Los resultados aportan sin duda un alto valor hermenéutico, pero el crítico deberá sopesar la conveniencia de incluirlos dentro de la mitocrítica. Si lo hace, debe anteriormente justificar su concepción del mito, es decir, distinguir el mito como mistificación colectiva (en su versión expansiva), del mito literario tradicional (en su versión reductiva), o, si se prefiere, el mito inmanente del mito trascendente.

Sin establecer antes los parámetros en los que se mueve el investigador, no hay mitocrítica posible.

Si aceptamos la existencia del mito inmanente relativo, habremos de aceptar consiguientemente que toda época tiene sus mitos, sus deformaciones imaginarias aplicadas a un personaje, a un objeto, a una idea. En otras palabras, la respuesta a la pregunta con que iniciábamos este apartado (¿existen mitos propios de nuestro tiempo?) sería afirmativa: nuestra época tendría sus propios mitos (sus representaciones colectivas convertibles en exaltantes mistificaciones), totalmente al margen de los mitos sancionados por la mitocrítica tradicional. Mitos reales según los partidarios de una mitología de la deformación imaginaria colectiva; mitos espurios según los partidarios de una mitología de la explicación trascendente y absoluta. Son dos concepciones opuestas: la mitocrítica expansiva e híbrida frente a la mitocrítica reductiva y pura.

### **3. El mito trascendente**

Un entorno inhóspito a la trascendencia reclama una reflexión sobre las condiciones de subsistencia y desarrollo del mito tradicional en los tiempos modernos.

Abordaré su exposición en dos fases: como trascendencia literaria inmanente (los escritores modernos, por lo general, combinan su visión inmanente del mundo con la trascendencia inexcusable del mito), y como trascendencia literaria sagrada (donde confluyen, por distintos motivos, algunos escritores modernos y la mitocrítica tradicional).

Lo denomino trascendente y literario tanto por exclusión (ni el mito inmanente ni el mito falaz se caracterizan propiamente por su trascendencia y su literariedad) como por inclusión (su manifestación en la cultura occidental es propiamente trascendente y literaria).

Queda fuera de toda duda que el mito por exaltación deformadora —la mistificación colectiva— y el mito falaz —que veremos más abajo— también pueden presentar una faceta literaria, pero su fundamento es eminentemente social.

#### **3.1. La trascendencia mítica inmanente**

La tesis barthesiana es una composición semiológica de una de las concepciones contemporáneas del mito. Según ella, cualquier deformación

imaginaria de la sociedad de masas, en determinadas condiciones, puede adquirir el estatuto de mito. A la lista de *Mythologies* cualquiera puede añadir la suya propia; por ejemplo, la raza de gato “Bosque de Noruega”, cuyo nombre, por los lugares evocados, sugiere coloraciones míticas, deformaciones exaltantes en la imaginación de quienes se han de contentar con un gato callejero.

Si aceptamos esta posición epistemológica —todo puede ser mito—, en buena lógica hemos de aceptar su contraria —todo puede dejar de ser mito—. Asentada esta premisa, la deducción es categórica: si el mito es todo, el mito no es nada.

Viene como anillo al dedo el poema “Ulisses” de Pessoa:

O mito é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo —  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre (*Mensagem* 1997: 38).

El mito es la nada que es todo.  
El mismo sol que abre los cielos  
es un mito brillante y mudo —  
el cuerpo muerto de Dios,  
vivo y desnudo.

Este que aquí tocó puerto,  
fue por no ser existiendo.  
Sin existir nos bastó.  
Por no haber venido fue viniendo  
y nos creó.

Así la leyenda se diluye  
entrando en la realidad,  
y fecundándola la desvela.  
Abajo, la vida, mitad  
de nada, muere.

El impactante y enigmático primer verso de Pessoa puede ser esclarecido por contraposición con la teoría de Barthes. Los pensamientos de uno y otro difieren.

Para el semiólogo, toda palabra (“le mythe est une parole”, 2002: 823), toda cosa (“j’ai cherché à définir des choses, non des mots”), es susceptible de deformación imaginaria. Así, Roma o París son susceptibles de mitificación, como ponen de manifiesto las expresiones metafóricas “Ciudad Eterna” y “Ciudad Luz” respectivamente; en ambos casos el proceso mitificador se desplaza de la realidad (la ciudad) al mito (la eternidad para un cristiano, la luz de la noche y de la cultura para un turista).

Para el poeta, en cambio, el proceso mitificador recorre no uno, sino dos caminos. Primer camino: el mundo es susceptible de mitificación (el sol, el cuerpo de Cristo). Segundo camino: el mito es susceptible de reificación (la leyenda sobre la fundación de Lisboa por Ulises). Aunque Lisboa también sea conocida como la “Ciudad Blanca”, esta expresión no incluye mitificación alguna, solo un rasgo físico. Sí hay mito de la ciudad en una de sus posibles etimologías más extendidas, la que explica su nombre a partir de Ulises, su legendario fundador según Estrabón, Pomponio Mela o Solinus. Los mitos del primer camino se disuelven en la nada (el sol en el silencio, Dios en la muerte). El mito del segundo camino se cosifica (la creencia del paso de Ulises confiere existencia a los lisboetas); esta reificación aporta solidez a la ciudad, la saca de la nada, la introduce en el todo. El enigma inicial, acentuado por el hermetismo de la construcción anastrófica típica de Pessoa (“fue... existiendo”), se resuelve gracias a las oraciones causales, con valor explicativo, a la negación de la lógica vulgar, con valor antitético, y a la construcción de gerundio, con valor continuativo: la realidad no proviene, como se piensa, de fuera, sino de lo más íntimo de la imaginación poética.

Según Barthes, el proceso de mitificación conlleva una refracción imaginaria: el entramado inextricable de los dos sistemas semiológicos convocados provoca una “significación ambigua” (841), es decir, engañosa, del mundo. Según Pessoa, el proceso de mitificación produce tanto una dilución como una cristalización del mundo. Para el semiólogo, el mito pertenece a los procesos de misfitificación, para Pessoa, a los procesos de espiritualización. Nada hay más irreal y engañoso que el mito, diría Barthes; solo la irrealdad vivida es real, rebatiría Pessoa.

Pero la principal diferencia entre la postura de ambos ante el mito no reside en la deformación imaginaria y masificadora que Barthes observa en

los mitos. El semiólogo excluye cualquier alusión a la trascendencia, a los límites absolutos del personaje, al comienzo y al final de la existencia humana. El poeta incluye, junto a la faceta humana, la sobrenatural (trascendente, sagrada o religiosa). Pessoa es nihilista y agnóstico (alguno de sus heterónimos), para él solo existe la creación poética, pero no comprende el mito privado de una dimensión trascendente.

La concepción del mito según Pessoa, al igual que la de tantos autores modernos, está marcada por el oxímoron: se trata de una trascendencia inmanente. El mundo mitológico, al igual que el religioso, tiene una existencia eminentemente intrasubjetiva que permite, mediante un conocimiento analógico, acceder a entidades transubjetivas. El individuo creador (poeta, novelista, dramaturgo o ensayista) vive en un círculo de inmanencia donde todo es coherente pero tiende sin cesar hacia un absoluto tan inexplicable como inalcanzable (a diferencia del individuo creador postmoderno, que tiende hacia una explicación relativa perfectamente asequible). La trascendencia mítica es, para muchos autores modernos, una tensión vital por superar los límites de la existencia circular y abordar una supuesta esencia carente de sentido.

### 3.2. La trascendencia mítica sagrada

La postura antitrascendentalista de Barthes, síntesis de una percepción ampliamente extendida entre la crítica mitológica y el público en general, ha sido recibida con circunspección entre los mitólogos de cuño tradicional. Estos no refutan la faceta humana e incluso social del mito, pero mantienen también la sobrenatural sagrada. No exigen que ninguna instancia enunciativa (narrador, personaje, lector) asienta a esa dimensión trascendente del mito, sino que esa dimensión esté presente.

La opción de Pierre Brunel sostiene sin complejos la apertura de los mitos a la trascendencia y muestra su escepticismo frente a la concepción barthesiana de "mito". Curiosamente, en su célebre *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (1999), Pierre Brunel incluye algunos "mitos" que no repudiaría Barthes. A los mitos propuestos en *Mythologies* (el Citroën DS, Einstein, el avión a reacción), célebres a mediados del siglo XX, el *Dictionnaire* dirigido por Brunel añade otros (el "Escarabajo" de Volkswagen, el sida o las vacas locas), más populares a finales del siglo pasado. Brunel cita frecuentemente a Barthes; pero sus comentarios dejan traslucir, como en filigrana, una manera tan elegante como inequívoca de desmarcarse de la concepción que el semiólogo tenía del mito. Pierre Brunel advierte que

prefiere “la plenitud del mito en el sentido religioso del término” a la concepción “hueca” (“creuse”) del mito. El epíteto me parece un torpedo en la línea de flotación del buque insignia del semiólogo: el mito concebido como una significación montada sobre un signo, es decir, un hecho de la lengua. En opinión de Brunel, el estudio de los nuevos “mitos” en la concepción barthesiana solo interesa porque desvela cómo estos nuevos “mitos” se construyen o se fabrican “al modo de los mitos clásicos”, como “residuos de los mitos antiguos” (11). En consecuencia, los “mitos” nuevos son un instrumento, un campo de prácticas para entender mejor los grandes mitos, pero ellos no son propiamente mitos; se podría decir que su carácter mítico es delegado: al margen de su cometido utilitario, no tienen del mito sino la apariencia, son mitos postizos.

Recientemente, en una entrevista publicada en el *Boletín* de Asteria (Asociación Internacional de Mitocrítica), Pierre Brunel ha remachado su opción mitocrítica, decididamente abierta a la trascendencia. A la pregunta “¿Qué mitos le interesan más? ¿Cuáles piensa que son más actuales en nuestros días?”, responde sin circunloquios:

Je suis [...] réservé en ce qui concerne l'utilisation moderne du mot “mythe” (Roland Barthes restant l'exemple le plus intéressant à cet égard). Je suis moins intéressé par les mythes dits “modernes” que par l'aura de mythes anciens dans notre monde moderne. Je pense à celui de Dédale et Icare, à celui de Dionysos. Tous peuvent être d'actualité à condition qu'on leur donne un sens actuel. (1, 8)

Tengo reservas en lo concerniente a la utilización moderna de la palabra “mito” (Roland Barthes sigue siendo el ejemplo más interesante al respecto). Me interesan menos los llamados mitos “modernos” que el aura de mitos antiguos en nuestro mundo moderno. Pienso en el de Dédalo e Ícaro, en el de Dioniso. Todos pueden ser actuales con la condición de que se les dé un sentido actual.

Evidentemente el sentido del “mito” se ha modificado en el transcurso de los años, pero para Brunel sigue siendo un concepto “portador de un contenido sagrado”, recalca en la misma entrevista. Reincide así en su convicción, expresada dos décadas antes, sobre “la relación original” que los mitos mantienen “con la vida de los hombres que los cuentan y con sus creencias religiosas” (*Mythocritique*, 1992: 59).

“Dado que el mito es una palabra, todo puede ser mito”, afirma Barthes de modo categórico al comienzo de su amplio capítulo definitorio del mito; a condición, puntualiza, de que el discurso lo permita (2002: 823). Arriba hemos visto que estas condiciones son de corte sociopolítico: su enemigo capital es la “Norma burguesa”, declara en el prefacio de 1970

(673). De ahí su deconstrucción de la ideología valedora de los mitos burgueses; lo hemos visto en el ejemplo de *La dama de las camelias*. Sus análisis semiológicos persiguen poner al descubierto la estructura de los signos burgueses; de ahí que su semiología sea una “semioclastia” (“pas de sémiologie qui finalement ne s’assume comme une sémioclastie”, 673). Jugando con estas palabras, Brunel propugna un análisis literario no “mitoclasta” (“mythoclastique”, *Dictionnaire de mythes d’aujourd’hui*, 11). Es rompedor de mitos quien se empeña en verlos por doquier sin un mínimo de discernimiento. A buen entendedor...

Sería no obstante exagerado considerar que este estudio de los mitos se alinea con la corriente de los “místicos del mito”, que privilegian el componente oral, arcaico y sagrado del mito y relegan su componente escrito, literario y profano. Ambas críticas sostienen el carácter sagrado de los mitos, pero no coinciden en su tratamiento. A diferencia de la mitocrítica esencialmente trascendente, que parte de la dimensión sagrada del mito y vuelve a ella como explicación de la esencia del hombre individual y social, la mitocrítica centrada en la trascendencia literaria parte de la dimensión sagrada del mito como un referente director y fundamental pero no absoluto ni final en su análisis de la dimensión narrativa y dinámica de los mitos.

#### 4. El mito falaz

Además de los mitos tradicionales, marcados por la trascendencia, y de las mistificaciones colectivas o mitos de la conciencia exaltada y deformante, marcados por la intrascendencia, en los tiempos modernos abundan los mitos identificados con la mentira.

Barthes expone que hay tres tipos posibles de lectura o interpretación del mito: la del productor del mito (que fija su atención en el significado), la del estudioso del mito (que privilegia el significante) y la del receptor del mito (que percibe la significación ambigua). Reproduzco el texto relativo a la segunda interpretación:

Si j’accomode sur un signifiant plein, dans lequel je distingue nettement le sens de la forme, et partant la déformation que l’une fait subir à l’autre, je défais la signification du mythe, je le reçois comme une imposture (2002: 840).

Si centro mi atención en un significante pleno, en el que distingo netamente el sentido de la forma, y en consecuencia la deformación que esta impone a aquel, deshago la significación del mito, lo recibo como una impostura.

En el ejemplo del soldado negro que saluda a la bandera francesa, o de Marguerite Gautier que se siente reconocida por la alta burguesía, un mitólogo descubriría, según Barthes, un recurso del Estado o de la burguesía para hacer creer lo increíble. Para el semiólogo existe un solo mito y tres hermenéuticas, que cada una interpreta de manera distinta.

Pero también se puede sostener la existencia de un nuevo mito, porque así lo interpreta nuestra sociedad contemporánea. Aun cuando la opinión de Barthes está bien fundamentada (la perspectiva cambia el sentido del mito), me parece que la percepción del mitólogo y del ciudadano común en general puede ser por sí misma constitutiva de mitos. Basta que afirmen con tono irónico o despectivo: “¡eso es un mito!”

Pondré dos ejemplos.

1<sup>er</sup> ejemplo: el mito del paladín universal aplicado a los Estados Unidos. En su libro *Terrorism and the Illuminati* (2007), David Livingstone aborda las relaciones entre el fundamentalismo islámico y el imperialismo occidental. Sostiene que los Estados Unidos han enarbolado desde hace más de dos siglos la bandera de la defensa de la libertad y la democracia: primero en su Guerra de Independencia, después en las dos Guerras Mundiales, y ahora en la guerra contra un nuevo enemigo:

This myth of America's role in the preservation of "democracy" and its struggle against "despotism", is again being resorted to, towards the build up to World War III, or the so-called War on Terror (5).

De nuevo se recurre a este mito del papel de América en la preservación de la “democracia” y su lucha contra el “despotismo”, hasta desencadenar la 3<sup>a</sup> Guerra Mundial, o la llamada Guerra contra el Terror.

El sustantivo “mito” denota aquí un sentido totalmente distinto a los sentidos tradicional y mistificador. Para apoyar su teoría de que las sociedades secretas, el terrorismo y los conflictos a escala global están íntimamente interconectados, Livingstone escoge un término —“myth”— que el lector identifica de inmediato con el sentido de “falacia”.

2<sup>o</sup> ejemplo: el mito, arriba visto, de la superpoblación. Para quien asegura, íntimamente convencido, que la tierra ha excedido con creces su capacidad de generar recursos energéticos, e incluso planta una inscripción funeraria sobre la tumba de la humanidad, la superpoblación es un auténtico “mito” (deformación imaginaria colectiva); para quien asegura, también convencido, que la tierra está lejos de agotar sus recursos y, con mofa ante esos temores y esa inscripción tumbal, exclama: “¿la superpo-

blación? ¡un mito!", el mito de la superpoblación es una falacia. Llama poderosamente la atención este comentario de Abid Ullah Jan extraído de un artículo de prensa con título revelador: "Overpopulation: Myths, Facts, and Politics":

So overpopulation will remain as much a myth in the 21st century as it was in the 20th century and the New York Times rightly listed it as "one of the myths of the 20th century" in its January 1, 2000 Millennium Edition (9 Jamad-ul-Awwal 1424, 9 de julio de 2003, <http://www.albalagh.net/>).

De modo que la superpoblación continuará siendo en el siglo XXI un mito, como lo fue en el siglo XX y el New York Times acertadamente lo incluyó en su lista como "uno de los mitos del siglo XX" en su Edición del Milenio del 1 de enero de 2000.

Efectivamente: en el apartado anterior hablábamos del mito de la superpoblación, esto es, la angustia ante la incapacidad de la tierra para proveer de recursos a la humanidad, mientras en este apartado hablamos del mito de la falacia de esa angustia: son dos emisores, dos mensajes y dos referentes distintos; dos mitos netamente diferenciados.

Es cierto que hay, como en todo mito, una traslación sémica (la connotación de Hjelmslev, la significación de Barthes), pero no lo es menos que esta concepción del mito ha adquirido una autonomía absoluta, al margen de las otras concepciones del mito. Cuando hablamos, sin romanticismos, del "mito" de la fraternidad universal, estamos cambiando radicalmente el significado de la expresión "mito", estamos recurriendo a una metáfora en el nivel semántico de la lengua, más concretamente a un tropo de dicción (antigua retórica) o metasemema (nueva retórica). El uso y el abuso del término "mito" en este sentido ha sufrido una lexicalización o una traslación semántica por la que, en amplios sectores de la sociedad, el término "mito" ha perdido su sentido denotativo original (relato trascendente...) y su sentido connotativo "moderno" (deformación mistificadora...): este mito es una catacresis metafórica. Con ánimo de comprender mejor esta nueva acepción de mito —y del mito en general—, intentaré dar seguidamente una explicación del proceso que la ha generado.

Desde antiguo muchos individuos han considerado las historias míticas como verdaderas, porque contienen realidades, y como sagradas, porque son obra de seres sobrenaturales (Eliade 1963: 32). Los rituales de los mitos no son meros formalismos, sino momentos de revelación individual y colectiva. A una joven, por ejemplo, una determinada ceremonia de iniciación le desvela su tránsito a esposa; al mismo tiempo, esa ceremonia

descubre a la comunidad, debido a la carga simbólica del nuevo estatuto familiar de esa joven mujer, su unidad, su entidad y su pervivencia, es decir, su identidad arquetípica como comunidad de individuos unidos en sociedad (Campbell 1949: 383). La verdad, al menos en las sociedades arcaicas, es la adecuación mental entre la esencia imperecedera del individuo y su sociedad y el descubrimiento operado en la ceremonia. Estamos lejos de la concepción inmanente del mundo, es decir, de los mitos como representaciones colectivas efímeras.

Un inciso lo aclararé. Se puede hallar “cierta” parte de verdad en los mitos estudiados por la crítica de la sociedad de masas. Barthes hablaba de la “semilucidez” (“sémi-lucidité ou [...] lucidité parasite”, 2002: 812) de Marguerite Gautier. Su enajenación no le impide sobreponerse a sí misma, dar lo mejor que posee como prenda de su amor y del reconocimiento de que ha sido objeto; hay en esta actitud un atisbo de plenitud personal, de esa totalidad que caracteriza todo mito. En otro orden de cosas, un Ferrari Testarossa también puede, dependiendo del discurso (el mito es “justiciable d’un discours”, 823), ser mitificado: un entusiasta de los automóviles puede considerarlo como “el vehículo absoluto” e incluso elevarlo a la única razón de su vida, explicación de su venida al mundo o, incluso, de su muerte, si llega a perderlo. Sin embargo, estas representaciones mentales tienen más de sueño y anhelo que de realidad: adquirir el Ferrari, para un pobre miserable apasionado por los coches, la repetición de la velada en el castillo de la Vaubyessard, para Madame Bovary, o conseguir el número ideal de habitantes en el planeta, para el demógrafo obsesionado por la superpoblación, adquieren pronto el estatuto de mitos inalcanzables cuya verdad se disipa entre las dificultades de la vida real. Mito y verdad absoluta solo coinciden plenamente en las sociedades arcaicas. Sigamos.

Esta percepción del mito como verdad absoluta no ha sido siempre patrimonio de la humanidad. Antes bien, hoy día es dominante, en la cultura popular y coloquial, la acepción del mito como mentira o fábula. Sin ánimo de agotar la cuestión, querría exponer brevemente dos disciplinas que, en mi opinión, han podido influir en el paso conceptual de la verdad del mito al engaño del mito. Veremos primero el caso de los historiadores antiguos, después el de los filósofos.

Al final de su relación sobre la etnografía del Antiguo Egipto, y antes de proceder al relato de su historia política, Heródoto cree conveniente revelar sus fuentes:

Μέχρι μὲν τούτου ὄψις τε ἐμὴ καὶ γνώμη καὶ ἱστορίη ταῦτα λέγουσά ἐστι, τὸ δὲ ἀπὸ τοῦδε Αἰγυπτίους ἔρχομαι λόγους ἐρέων κατὰ τὰ ἤκουον· προσέεται δέ τι αὐτοῖσι καὶ τῆς ἐμῆς ὄψιος (I. ii, 99).

Hasta aquí han sido mi observación, mis reflexiones y mi investigación las que han expuesto lo que antecede, pero a partir de ahora voy a narrar relatos egipcios tal como los he escuchado, si bien también les haré aportaciones de mi propia observación (ed. Floristán, 155).

La validez del discurso de Heródoto queda fundamentada sobre lo visto (“ὄψις”), conocido (“γνώμη”) o recogido (“λέγουσά”) por él mismo; solo excepcionalmente, cuando no ha sido testigo cualificado, recurre a lo referido (“λόγους”) por otros informadores.

En su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Tucídides se muestra aún más escrupuloso:

τὰ μὲν οὖν παλαιὰ τοιαῦτα ἡῦρον, χαλεπὰ ὄντα παντὶ ἐξῆς τεκμηρίῳ πιστεῦσαι. οἱ γὰρ ἄνθρωποι τὰς ἀκοὰς τῶν προγεγενημένων, καὶ ἦν ἐπιχώρια σφίσιν ἢ, ὁμοίως ἀβασανίστως παρ’ ἀλλήλων δέχονται (i, 20).

Tras dar el resultado de mis pesquisas sobre los acontecimientos antiguos, confieso que es difícil prestarles crédito en todos sus detalles. El modo como los hombres dan crédito a las tradiciones, incluso a las de su propio país, es recibéndolas tal como les son contadas, sin objetarles la menor crítica de ningún tipo.

Quejoso de la ligereza del vulgo, que acepta “las noticias de los sucesos ocurridos hace tiempo” —las tradiciones (“τὰς ἀκοὰς”)— sin contrastarlas, Tucídides asegura que su crónica nace de fuentes incuestionables y goza por tanto de la máxima credibilidad. No en vano ha sido apodado, con alguna indulgencia, “padre de la historiografía científica”.

Ambos historiadores privilegian lo que ellos han presenciado sobre lo que otros les han referido: la vista, no el oído, es criterio de verdad.

Entre los filósofos, Platón es quien más se ha extendido sobre el mito a lo largo de varios diálogos; recordaré los puntos indispensables para nuestro propósito.

En el *Gorgias*, tras el diálogo con Calicles, Sócrates concluye que nada hay peor que descender al otro mundo con el alma cargada de crímenes. Para probarlo, narra una historia:

ἄκουε δὴ, φασί, μάλα καλοῦ λόγου, ὃν σὺ μὲν ἠγήση μῦθον, ὡς ἐγὼ οἶμαι, ἐγὼ δὲ λόγον: ὡς ἀληθῆ γὰρ ὄντα σοι λέξω ἃ μέλλω

λέγειν. ὥσπερ γὰρ Ὅμηρος λέγει, διενείμαντο τὴν ἀρχὴν ὁ Ζεὺς καὶ ὁ Ποσειδῶν καὶ ὁ Πλούτων, ἐπειδὴ παρὰ τοῦ πατρὸς παρέλαβον (523a).

Escucha, por lo tanto, como dicen, un precioso relato que tú, según opino, considerarás un mito [una fábula], pero que yo creo un relato verdadero, pues lo que voy a contarte lo digo convencido de que es verdad. Como dice Homero, Zeus, Poseidón y Plutón se repartieron la soberanía cuando la arrebataron a su padre...

La fuente homérica es la *Ilíada*, donde Poseidón responde indignado a la embajada de Zeus transmitida por Isis (xv, v. 187 sq.). Básicamente, el relato de Sócrates aborda el juicio de los muertos en los Infiernos: la riqueza y el prestigio de esta vida carecen de valor en la otra, pues solo tienen cabida en la Isla de los Bienaventurados quienes han ejercido la piedad y la justicia. Ante el tribunal de los muertos sobran el disimulo y la retórica: el alma se pone al desnudo.

Es sintomático que el Sabio se determine a referir una "historia" para "probar" su tesis ("Εἰ δὲ βούλει, σοὶ ἐγώ, ὡς τοῦτο οὕτως ἔχει, ἐθέλω λόγον λέξαι", 522e). Su *λόγος* argumentativo se convierte aquí en un mito, como si la filosofía reconociera su carencia del utillaje pedagógico suficiente para abordar el más allá.

Pero esta creencia en la veracidad del relato mítico es excepcional en la obra de Platón, para quien el mito no goza de gran predicamento. En primer lugar, como relato imitativo, el mito es sospechoso, tanto porque indica una realidad bajo un modo ambiguo (el de la presencia de una ausencia), como porque persigue una emotividad (respuesta corporal ligada a los apetitos sensibles o inferiores del hombre). En segundo lugar, como discurso narrativo, el mito es azaroso, dicho de otro modo, no es argumentativo: el relato mítico no sigue un orden guiado por unas reglas cuyo encadenamiento requiera una deducción necesaria. En tercer lugar, a diferencia del *λόγος* o discurso del filósofo, el mito es eminentemente no verificable, es decir, no designa una realidad extralingüística susceptible de comprobación, ya sea porque su referente es inaccesible al intelecto o a los sentidos (la existencia de dioses, demonios, héroes, habitantes del Hades y hombres del pasado), porque está sometido al mundo inestable (ajeno al de las formas inteligibles, no sensibles, por definición las únicas estables y verdaderas), o, en fin, porque pertenece al mundo pasado o futuro (tiempos ajenos a una experiencia directa o indirecta).

Podría objetarse que el mito, precisamente por no ser verificable, está más allá de la verdad o la falsedad. No para Platón, que presenta el mito como

un discurso falso. En el segundo libro de la *República*, tras convenir con sus interlocutores en que el guardián del Estado debe ser excelente, es decir, filósofo, colérico, ágil y fuerte, Sócrates interroga a Adimanto cómo ha de ser la formación de los guerreros. Evidentemente, su pregunta es retórica, él ya conoce la respuesta: se debe formar su cuerpo mediante la gimnasia y su alma mediante la música. Ahora bien, en la enseñanza de la música deben priorizarse los discursos mentirosos. La escandalosa propuesta sobrecoge a Adimanto, que confiesa su perplejidad; Sócrates recurre a su habitual asombro, también retórico:

οὐ μανθάνεις, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι πρῶτον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δέ που ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἔνι δὲ καὶ ἀληθῆ. πρότερον δὲ μύθοις πρὸς τὰ παιδία ἢ γυμνασίοις χρώμεθα (ii, 377a).

¿No entiendes, dije, que empezamos contando mitos [fábulas] a los niños, y que el mito es, en su conjunto, falso, aunque en él también haya verdad? Y empleamos con los niños antes mitos que gimnasios.

A continuación Sócrates explica su propósito: conseguir que las nodrizas solo enseñen a los niños los mitos escogidos por los políticos y los filósofos, es decir, que eviten los grandes mitos. Adimanto inquiere de qué grandes mitos habla, y Sócrates responde sin titubear:

οὐς Ἡσίοδος τε, εἶπον, καὶ Ὅμηρος ἡμῖν ἐλεγέτην καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταί. οὗτοι γὰρ που μύθους τοῖς ἀνθρώποις ψευδεῖς συντιθέμεντες ἔλεγον τε καὶ λέγουσι (ii, 377d).

Los que Hesíodo, dije, Homero y otros poetas contaron; ellos, pienso, compusieron falsos mitos que contaron a los hombres y aún les siguen contando.

Sócrates se explica: esos mitos (por ejemplo, la venganza de Cronos sobre Urano relatada por Hesíodo) no son convenientes para los niños; además, repite, no contienen nada verdadero (“οὐδὲ γὰρ ἀληθῆ”, 378c), porque no es propio de los dioses querellarse de continuo. Más vale, apostilla, enseñar a los niños la esencia y la bondad de Dios.

Podrían traerse a colación otros ejemplos del *Sofista* o el *Cratilo*. Luc Brisson los estudia en su erudita exposición sobre la actitud de Platón frente al mito. Como bien demuestra, la verdad o la mentira del mito no dependen, para Platón, de la adecuación de un discurso con su referente, sino de la concordancia del discurso mítico con el discurso filosófico, elevado al rango de norma y criterio de verdad (38). De modo que el mito puede incluir verdades, con la condición de que su discurso se conforme al discurso del filósofo sobre las formas inteligibles, de cuya entidad,

según Platón, participan las formas individuales, esto es, los sujetos de cada mito. Conclusión: la verdad del mito no es propia, sino vicaria.

Sería prolijo y fastidioso abundar en el descrédito atribuido a los mitos por los historiadores y los filósofos a lo largo de los siglos, máxime cuando a sus argumentos de incredibilidad se han sumado los aportados por los científicos, sobre todo desde el comienzo de los tiempos modernos. En efecto, frente al mito, caracterizado por el pensamiento indirecto, la realidad trascendente y la comprensión epifánica, el mundo occidental opone tres elementos antagónicos: el dogma religioso, el pensamiento directo y la argumentación científica. Estos elementos, en cierta medida sucesivos en el tiempo desde la Edad Media, han adquirido a menudo tintes ideológicos: el dogmatismo, el pragmatismo y el cientificismo. Según Durand, están en la base de la "extinción simbólica" (1964: 23). Es decir, la cultura moderna y contemporánea, caracterizada por la univocidad, la utilidad y el empirismo ha olvidado la "gramática de los símbolos" ("the grammar of the symbols", Campbell 1949: vii). Esta pérdida fatal ha generado en nuestra cultura una especie de alergia al pensamiento polivalente, desinteresado y aleatorio que la ha dejado impedida para valorar en su justa medida las representaciones espontáneas del imaginario. En consecuencia, ningún relato mítico basado en figuras simbólicas goza de autoridad para dar razón ontológica y ética del mundo moderno. De modo que la verdad ha experimentado un traspaso patrimonial: contenida en los relatos míticos antiguos, ha sido incautada por historiadores (Heródoto, Tucídides) y filósofos (Platón) en el mundo antiguo, y expropiada por jerarquías religiosas (s. VI-XVII), ilustradas (s. XVIII) y positivistas (s. XIX-XXI) en los tiempos medievales y modernos.

Toda simplificación es errónea; no es posible encasillar el pensamiento occidental en estas u otras categorías (menos aún en unas páginas). En cualquier periodo, desde la Antigüedad hasta nuestros días, han proliferado escuelas y pensamientos reacios a la norma oficial: orfismo, pitagorismo, espiritismo, ocultismo, esoterismo, satanismo, iluminismo (si bien muchos de ellos no son de raigambre occidental: fetichismo, chamanismo, animismo, totemismo...). Es patente, no obstante, que la cultura occidental se ha regulado, de manera preponderante y progresiva, por un pensamiento positivista.

La epistemología del positivismo presenta diversos dogmas, uno de ellos es nuclear: solo el conocimiento científico (que incluye un monismo metodológico, aplicado en primer lugar a las ciencias físicas y naturales, y en segundo lugar a las ciencias humanas y sociales) es cono-

cimiento auténtico. Como consecuencia, todos los pensamientos no verificables científicamente son marginalizados al ámbito de la mera opinión, cuando no ridiculizados como creencia irracional, cual es el caso del mito. Estoy convencido de que los estamentos y estructuras racionalistas rectoras de Occidente han infligido al mito este desprestigio, del que solo con posterioridad el vulgo se ha hecho eco. Así se entiende que hoy se haya popularizado este tercer significado del mito como falacia.

\* \* \*

En resumen, el pensamiento inmanentista se bifurca en dos concepciones mitológicas absolutamente antagónicas: la inmanente trascendente, con su culmen en el idealismo alemán (hemos visto el caso de Schelling), y la inmanente existencial, objeto de estudio de la mitocrítica desacralizada (caso de Barthes). Por otro lado, el pensamiento trascendentalista se bifurca en dos concepciones mitológicas relativamente antagónicas: la trascendente mística de los sacralizadores de la mitología (Dumézil), y trascendente inmanente de autores como Pessoa, Gide o Aleixandre, objeto de estudio de la mitocrítica tradicional (Brunel). La diversidad mítica moderna presenta así lazos comunes con el pensamiento filosófico y psico-ontológico moderno.

## 5. La novedad de los mitos modernos

De continuo se habla de nuevos mitos. Desde hace años me pregunto si existen mitos originados exclusivamente en nuestro tiempo: una especie de Grial en la Edad Media, mito sin ancestro en la Antigüedad, o de Melquisedec en tiempos de Abrahán, “sin padre, ni madre, ni genealogía” (*Hebreos*, VII, 3). La imaginación humana se nutre en buena medida de la cultura precedente, a menudo no crea sino recrea. Creo que podríamos contar los auténticos mitos “modernos” con los dedos de una mano. En consecuencia, la modernidad de muchos mitos actuales residiría en la manera de agenciar sus constituyentes míticos o mitemas. Traeré a colación varios mitos de los tiempos modernos con ánimo de desvelar que su estructura mítica está emparentada con la de mitos antiguos. Esta constatación puede ayudarnos a sopesar la idiosincrasia de cada mito.

### 1.- Fausto

Mito situado en la linde entre la Edad Media y los tiempos modernos. Dejemos al margen los documentos históricos sobre el personaje real (c. 1480 - c. 1540). La magia representa uno de los polos fundamentales del

mito fáustico, ya sea en su versión mística o alquímica (conocer mejor el mundo para mejor actuar sobre él), ya sea en su versión negra o diabólica (pactar con el diablo a cambio de poder, placer y afirmación personal). Estos mitemas coinciden a su vez con dos complejos o motivos: el de Paracelso (ímpetu ilimitado por el conocimiento alquímico) y el de Teófilo (pacto diabólico; Dabezies, 303).

Pero la magia tiene un origen varias veces milenario y el pacto diabólico está documentado a partir del siglo IV d.C. (sin mentar otros pactos de humanos con la divinidad, como el de Casandra con Apolo, o el de Abraham con Yahveh). A menos que consideremos el mito de Fausto como resultado de la fusión, por primera vez en la tradición literaria y en la cultura cristiana, de ambos mitemas en un único relato mítico, su modernidad puede quedar en entredicho.

## 2.- Don Juan

Parece demostrado que el texto “canónico” fundacional es *El burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso de Molina, donde aparecen dos mitemas: la seducción amorosa irresistible, en íntima relación con los poderes fáusticos tras el pacto (como confirma el drama de C.D. Grabbe *Don Juan und Faust*, 1828), y el convite macabro, a menudo combinado con el desafío al muerto.

La antigüedad de la seducción erótica atribuida al “tentador” por antonomasia no precisa demostración; basta leer la *Biblia*. El motivo literario de la invitación al difunto y la burla al muerto en un camposanto son populares en la Edad Media, como muestran numerosos romances donde un joven caballero, en su camino a la iglesia para cortejar a las damas, encuentra una calavera, le da un puntapié y la invita a cenar (“A misa es que iba un galán...”). Además, el “convite de almas” es una tradición ancestral, por ejemplo en la Bolivia precolonial o en la ceremonia de la *Sraddha* en la tradición védica de la India.

## 3.- Frankenstein

El misántropo Victor Frankenstein vive para su pasión: la ciencia. Engréido, transgrede los límites impuestos por la naturaleza y osa crear un hombre. Recordemos con Ovidio al misógino Pigmalión, rey de Chipre: optó por el celibato, se consagró a su pasión, la escultura, se enamoró de la joven que sus manos habían tallado y suplicó a los dioses que su esposa fuera “semejante a la del marfil” (“similis [...] eburneæ”, *Metamorfosis*, x, v. 276). Afrodita oyó complacida su ruego: súbitamente la efigie se animó.

En el mito de Frankenstein hay varios mitemas presentes en la Antigüedad. La osadía del doctor —erigirse en creador de hombres— es una desmesura (*ὑβρις*) que en el mundo antiguo le hacía merecedor del castigo correspondiente (*πέμσις*): la destrucción de su familia y su propia vida. Tanto en el relato de Mary Shelley como en el de Ovidio aparece el mitema de la animación, es decir, la vivificación a partir de un artefacto, ya sea a partir de una piedra de mármol o de un amasijo de cables y cadáveres. Difieren en cambio en la intención: el chipriota ni pretende crear una mujer ni osa pedir la animación de su estatua (“non ausus”), el ginebrino sí. La súplica del primero es premiada, la osadía del segundo castigada.

#### 4.- Drácula

El mito del vampiro se ha popularizado de manera acelerada desde la adaptación de la novela *Dracula* por Murnau bajo el nombre *Nosferatu* (1922). Las subsiguientes adaptaciones literarias y cinematográficas han desarrollado sus mitemas: la depredación humana necesaria para la subsistencia (la depredación humana, en sí, no es mitema), la posesión diabólica, la generación por mordedura, la inmortalidad relativa. En ocasiones los han subvertido parcialmente, como en la célebre serie *Twilight* (*Crepúsculo*, Stephenie Meyer, 2005-08) y su adaptación fílmica *The Twilight Saga* (2008-12), donde una familia vampírica se rige por una moral opuesta a la de su estirpe: se alimentan principalmente de sangre animal y, sobre todo, son capaces de amar.

Pero el mito no es, ni mucho menos, original del siglo XIX. Las leyendas sobre vampiros que succionan la sangre humana remontan al siglo XVII. El nombre del vampiro por antonomasia procede, por elección de Stoker, del patronímico de Vlad III, príncipe de Valaquia (1431–1476/77), de la Casa de los Drăculești, célebre por su crueldad, como sugiere su apodo “el Empalador”. Mas la creencia en espíritus que chupan la sangre de sus víctimas no es originaria del medioevo europeo; basta mentar los *vetalas*, demonios necrófagos repertoriados en India desde el 2º milenio a.C., o Lilitu, el demonio femenino constatado en Babilonia en el siglo VII a.C. En el mundo grecorromano también había vampiros: las empusas, que el pueblo llamaba lamias o mormolicias, poseían la facultad de metamorfosearse, aparecer y desaparecer. A este propósito Filóstrato de Atenas (s. III) relata la siguiente anécdota. Al joven Menipo, bien dotado para la filosofía pero juguete del amor, se le apareció una mujer que pronto lo sedujo con su canción, vino y hermosura. Más tarde el ingenuo Menipo confió a Apolonio de Tiana su intención de desposarla al día siguiente. Resuelto a desengañar a su discípulo, el filósofo acudió al banquete y procuró

disuadirle; le avisó que su futura esposa era “apariencia de materia”. La empusa se enfureció, pero las palabras del filósofo lograron disipar sus encantamientos, hasta el punto que el fantasma le rogó que no la torturase ni obligase a delatarse; el efecto fue el contrario:

...δὲ καὶ μὴ ἀνιέντος ἔμπουσά τε εἶναι ἔφη καὶ παιάνειν ἡδοναῖς τὸν Μένιππον ἐς βρωσίν τοῦ σώματος, τὰ γὰρ καλὰ τῶν σωμάτων καὶ νέα σιτεῖσθαι ἐνόμιζεν, ἐπειδὴ ἀκραιφνὲς αὐτοῖς τὸ αἶμα (iv, 25, ed. Kayser, 145-146).

...reconoció que era una empusa y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque la sangre de estos era pura (trad. Bernabé Pajares, 253).

Una observación: el nombre del velero que transporta a Alemania al conde Orlok es *Empusa*; Murnau conocía sus fuentes...

## 5.- El Cíborg

Pocos nombres de mitos son tan novedosos. El acrónimo (*cyber + organism*), acuñado en 1960, designaba un ser humano mejorado y destinado a sobrevivir en un entorno extraterrestre. Más tarde el cíborg entró en la ciencia ficción: Darth Vader (*Star Wars: Episode IV — A New Hope*, George Lucas, 1977) o Robocop en la película homónima (Paul Verhoeven, 1987, primera de una serie hasta 2014), son dos ejemplos de este “nuevo” mito que ha invadido el cine, el cómic y los videojuegos. Habitualmente dotado de fuerza e inteligencia sobrehumanas, inmunidad y autorregeneración, el cíborg es un prolegómeno de las épocas futuras anunciadas por el transhumanismo y el posthumanismo.

Sin embargo su originalidad absoluta es cuestionable. Veamos el caso de *Robocop*. Una vez que Murphy es declarado muerto en un hospital, empleados de la corporación Omni Consumer Products recogen sus miembros mutilados y los reconstruyen para que el cíborg restaure la confianza ciudadana y proteja al inocente. No habían previsto que su autómatas habría de rebelarse. De modo que su mitema principal es el hombre máquina, como Frankenstein, con quien además converge en el objetivo impuesto (los fines humanitarios) y la contrariedad inesperada (la sublevación contra su hacedor).

Por si fuera poco, autómatas ha habido desde tiempos inmemoriales. Ingenieros del antiguo Egipto construyeron enormes estatuas que lanzaban fuego por los ojos o emitían sonidos al rayar el sol. Más tarde, Herón de Alejandría destacó por sus inventos, descritos en su *Automata*: máquinas

que abrían automáticamente las puertas de los templos, estatuas que vertían vino sobre las copas, etc. Ciertamente el cibernético es un paso ulterior a estos artilugios, pero su fundamento, la creación antropomórfica, es un anhelo humano de historia milenaria.

No solo un deseo. En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas leemos que los expedicionarios, llegados a la isla Cárpatos, hoy Scarpanto, planean emprender la travesía hasta Creta. Se encuentran entonces en un buen aprieto:

τοὺς δὲ Τάλως χάλκειος, ἀπὸ στιβαροῦ σκοπέλοιο  
ὀγγύμενος πέτρας, εἶργε χθονὶ πείσματ' ἀνάψαι,  
Δικταίην ὄροιο κατερχομένους ἐπιωγήν:  
τὸν μὲν χαλκείης μελιγενέων ἀνθρώπων  
ῥίξης λοιπὸν ἔοντα μετ' ἀνδράσιν ἡμιθέοισιν  
Εὐρώπη Κρονίδης νήσου πόρεν ἔμμεναι σῦρον,  
τρὶς περὶ χαλκείοις Κρήτην ποσὶ δινεύοντα.  
ἄλλ' ἦτοι τὸ μὲν ἄλλο δέμας καὶ γυῖα τέτυκτο  
χάλκεος ἠδ' ἄρρηκτος: ὑπαὶ δὲ οἱ ἔσκε τένοντος  
σύριγξ αἰματόεσσα κατὰ σφυρόν: αὐτὰρ ὅ τ' ἦγγχε  
λεπτὸς ὑμῆν ζωῆς ἔχε πείρατα καὶ θανάτοιο (IV, v. 1638-48).

Pero Talos, el bronceo, arrancando unas rocas de un fuerte acantilado, impidióles atar las amarras en tierra, cuando estaban descendiendo al abrigo de atraque del Dicte. Era este de la raza de bronce de los hombres nacidos de los fresnos, el que solo quedaba entre los héroes semidioses. A Europa se lo había dado el Crónida para ser el guardián de la isla, y daba tres veces a Creta la vuelta con sus bronceos pies. Lo demás de su cuerpo y sus miembros hecho estaba, en verdad, de bronce, y era irrompible, mas tenía, por debajo del tendón, una vena henchida de sangre en el tobillo, y a esta le daba sostén justamente su fina membrana, la frontera entre la vida y la muerte (trad. Pérez López, 365-366).

La “raza de bronce” la conocemos por Hesíodo: “otra tercera estirpe de hombres de voz articulada creó Zeus padre, de bronce. [...] Eran terribles; una gran fuerza y manos invencibles nacían de sus hombros sobre robustos miembros” (*Los trabajos y los días*, v. 143-160, trad. Pérez & Martínez, 131-132). Junto al bronce, principal componente monstruo, un diminuto órgano, esa vena que irriga su cuerpo; sin ella, solo sería una máquina, un androide, con ella es un cibernético. Y por ella también es vulnerable: Medea, que acompaña a los Argonautas, lanza contra él “invisibles fantasmas” (mal de ojo) y lo confunde de modo que Talos tropieza con su tobillo contra una roca. De la herida fluye de inmediato el icor (el mineral de la

sangre divina) y el gigante se derrumba con estrépito (v. 1651-88). Compuesto parcialmente de organismo biológico, el cibernético es mortal.

## 6. Conclusión enumerativa

Espero haber ofrecido al lector una reflexión mínimamente convincente sobre el panorama general de una tipología mítica actual desde un punto de vista cronológico.

Un artículo de corte tipológico no reclama una conclusión. Cada reflexión va incluida en los distintos tipos de mitos en los tiempos modernos.

Sí parece conveniente enumerar, a modo de recapitulación y en función de sus significados, los tres tipos de mitos presentes en los tiempos modernos y/o contemporáneos. Retomo el orden lógico.

1<sup>er</sup> tipo.- El mito tradicional, abierto a la trascendencia. Incluye:

- a) Mitos o personajes literarios: Fausto, Don Juan, Frankenstein, Drácula (el hombre y la mujer vampiros) o el Cibernético parecen excluir toda duda.
- b) Temas míticos, como la satisfacción mítica del deseo y sus nefastas consecuencias, presente en *La Peau de chagrin*, de Balzac, o *The Portrait of Dorian Gray*, de Wilde.

2<sup>o</sup> tipo.- El mito como deformación y exaltación a nivel colectivo. Incluye:

- a) Ideas, ideales, creencias y traumas sociales: el imperialismo francés, el reconocimiento social, el genio de los tuberculosos o la superpoblación.
- b) Deformaciones colectivas de personajes históricos y objetos particulares, todos exaltados de manera cuasiabsoluta: Alejandro Magno, el Cid, Napoleón, Eva Perón, Marilyn Monroe... el Ferrari Testarossa...

En otro lugar abordaré la mitificación de personajes reales y objetos particulares.

3<sup>er</sup> tipo.- El mito identificado con la falacia, la superchería social.

Esta acepción del mito se aplica más comúnmente a las ideas deformadas en exceso (tipo 2 a) que a los mitos tradicionales con dimensión trascendente (tipo 1) o a los personajes históricos y los objetos particulares (tipo 2 b).

## Referencias

### Textos

- Apolonio de Rodas (1912). *The Argonautica*, George W. Mooney (ed.). London: Longmans, Green, and Co. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- (1991). *Las Argonáuticas*, Manuel Pérez López (ed.). Madrid: Akal.
- Filóstrato (1870). *Opera*, vol 1, *Vita Apollonii*. Carl Ludwig Kayser. En B.G. Teubneri. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- (1992). *Vida de Apolonio de Tiana*, Alberto Bernabé Pajares (ed.). Madrid: Gredos.
- Heródoto (2011). *Historia*, libro II, José M. Floristán (ed.). Madrid: Editorial Dykinson.
- Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos*, Aurelio Pérez y Alfonso Martínez (trads.). Madrid: Gredos.
- Pessoa, Fernando (1997). *Mensaje. Mensagem*, Eduardo Lourenço (pres.), Jesús Munárriz (ed.). Málaga: Ediciones Hiperión.
- Platón (1903). Texto griego: *Platonis Opera*, John Burnet (ed.). Oxford: Oxford University Press. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- (1969). *Plato in Twelve Volumes*, vols. 5 & 6, Paul Shorey (trad.). London: William Heinemann. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- Plauto (1895). Texto latino: *Plauti Comoediæ*, F. Leo (ed.). Berlin: Weidmann. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- (1912). *The Comedies of Plautus*, Henry Thomas Riley (trad.). London: G. Bell and Sons. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- Tucídides (1910). *The Peloponnesian War*. London: J.M. Dent; Nueva York: E.P. Dutton. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.
- (1942). *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Texto griego: *Historiae in two volumes*. Oxford: Oxford University Press. Web. <http://www.perseus.tufts.edu/>.

### Crítica

- Ayala, Francisco (1988). *Introducción a las ciencias sociales*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland (1970). "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", *Communications* 16: 172-223.
- (2002). "Mythologies", *Œuvres complètes I: 1942-1961*. París: Seuil.
- Brisson, Luc (2005). *Introduction à la philosophie du mythe. I.- Sauver les mythes*, 2ª ed. París: J. Vrin.

- Brunel, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: Presses Universitaires de France.
- (dir.) (1999). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Mónaco: Éditions du Rocher.
- (2014). "Entrevista", *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica*, 1, mayo de 2014. Web. <http://www.asteriamyth.com>.
- Campbell, Joseph (1993). *The Hero With a Thousand Faces*. London: Fontana Press.
- Cassirer, Ernst (1964). *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 2: *Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dabiez, André (1972). *Le Mythe de Faust*. París: Armand Colin.
- Durand, Gilbert (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Bordas.
- (2008). *L'Imagination symbolique*. París: Presses Universitaires de France.
- Eliade, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. París: Gallimard.
- Gimber, Arno (2010). "Mito y mitología en el romanticismo alemán". En *Mito y mundo contemporáneo*, José Manuel Losada (coord.). Bari: Levante: 37-46.
- Livingstone, David (2007). *Terrorism and the Illuminati. A Three Thousand Year History*. Charleston: BookSurge.
- Malthus, Thomas Robert (1809). *An Essay on the Principle of Population*, 2 vol. Washington: Roger Chew Weightman.
- Schelling, Friedrich Wilhelm (1856). "Einleitung in die Philosophie der Mythologie", *Sämmtliche Werke, Zweite Abtheilung, Erster Band*. J.G. Cotta'schen Verlag. Web. [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10046901\\_00001.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10046901_00001.html).
- (1998). *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Jean-François Courtine & Jean-François Marquet (trads.). París: Gallimard.
- Sontag, Susan (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.



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

Esta definición, general, fría e indeterminada, requiere un tiempo, un espacio, y sobre todo una conciencia que la viva. El mito no es un constructo mental ajeno a las vicisitudes socioculturales: lleva marcada en su piel y sus entrañas la huella de cada individuo y sociedad. El mito es un esclavo ilusionado con la libertad: de igual modo que no puede desembarazarse por completo de una forma y un contenido heredados, tampoco puede dejar de soñar con nuevas formas y contenidos, promesas de una liberación improbable.

*Nuevas formas del mito* narra esas formas y esos contenidos en las nuevas condiciones espacio-temporales. La novedad del método consiste en abogar por la combinación de las herramientas tradicionales de la mitocrítica con factores no considerados sistemáticamente por la crítica precedente: la globalización, la inmanencia y el consumismo. Ofrece así una modesta contribución a la tarea de identificar, analizar y sintetizar la tipología de las manifestaciones del mito en la literatura, las artes y los medios de comunicación contemporáneos. Entonces será más fácil comprender nuestra conciencia en este mundo desconcertante.

José Manuel Losada (Universidad Complutense de Madrid), es fundador y editor de *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, presidente de *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica* y director de *Acis. Grupo de Investigación de Mitocrítica*.

Otros libros de mitocrítica publicados por equipos de investigación que coordina:

- *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea* (Premio internacional de investigación 2011), Bari (Italia), Levante Editori, 2010, 785 p., 45 ilustr.
- *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (en coedición con Marta Guirao), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 523 p.
- *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas* (en coedición con Antonella Lipscomb), Bari (Italia), Levante Editori, 2013, 458 p., 80 ilustr.
- *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2014, 274 p., 95 ilustr.
- *Myths in Crisis. The Crisis of Myth* (en coedición con Antonella Lipscomb), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 471 p., 12 ilustr.

Portada: Ana Gallinal