

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER. DE LA LITERATURA A LA PUBLICIDAD

M^a. de los Ángeles Rodríguez Fontela
Universidade de Santiago de Compostela

1. La teoría del mito o el mito de la teoría

Quisiera presentar como *excusatio* inicial de este ensayo la idea de que las reflexiones que voy a apuntar aquí no están libres ellas mismas de una cierta mitificación, ancladas inevitablemente en los mitos que perfilan la propia personalidad. Si, como sostiene Hans-Georg Gadamer, «los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser» (Gadamer 1960 trad. 1988: 344) y si esa realidad histórica ha estado modelada por mitos como pretendo mostrar aquí, no es de extrañar que aquellos actúen en mis juicios por más encubiertos que se presenten en el aparente *logos* de la exposición.

Asumo de este modo, como estímulo de cautela en mis afirmaciones y como prolepsis argumentativa una de las afirmaciones del libro de Bruce Lincoln, *Theorizing Myth. Narrative, Ideology, and Scholarship*, obra en la que el autor sostiene no sin cierto humor que «if Myth is ideology in narrative form, the scholarship is myth with footnotes» (Lincoln 1999: 209).

Me gustaría además que esta cautela inicial pusiera sordina a mis palabras y las marcara con una impronta dialógica de tal modo que sólo pudiera obtener validez en la recepción y crítica interdisciplinarias. Creyendo como creo en el sustrato y en el superestrato oral de los mitos creo también en las marcas de oralidad que han desarrollado a lo largo de los siglos, fundamentalmente esa propensión a un continuo reciclamiento, en sí misma respuesta dialógica a su forma aparentemente acabada. Quisiera, pues, que mis opiniones en torno al mito, que mis propios mitos en torno al mito, entraran en un fructífero debate en que el corpus teórico de este género, los mitos de la teoría, salieran fortalecidos.

¿Mitos de la teoría? Sí. Porque en contra de lo que una poderosa corriente de mitólogos ha puesto de relieve en la dirección heredada de Platón y potenciada por la Ilustración, en contra incluso del propio Romanticismo que lo consideró auténtico pero primitivo, el mito no es el modelo

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

epistemológico de una mentalidad arcaica e irracional en una fase temprana de la humanidad, opuesto al *logos*, discurso racional y científico. La supervivencia del mito, una vez perdida la cohesión ideológica que prestó a las sociedades primitivas, va más allá del mundo literario, ámbito en el que generalmente se lo sitúa (cfr: Frye 1990 trad. 1996: 64). Se interfiere en todo tipo de discursos.

Aceptando con N. Frye como característicos del mito el componente imaginativo y narrativo, ambos aspectos están presentes también en el *logos*, en los registros menos propicios a esos rasgos como el *logos* científico. Porque hace ya tiempo que la Filosofía de la Ciencia y la Neorretórica¹ de la argumentación han señalado las fisuras producidas en la dirección platónica, cartesiana y kantiana del *logos* racional y en la cosmovisión del positivismo decimonónico.

La consideración del ensayo científico como un relato ficcional (cfr: Feyerabend 1991 trad. 1991: 127-132) o el poder heurístico de la metáfora se asientan en la tesis que sostiene la naturaleza ficticia y metafórica del lenguaje tal como nos la revela por ejemplo Nietzsche en "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral" (cfr: Nietzsche 1990: 22). La presencia de lo ficcional y metafórico en el discurso científico es hoy aceptada incluso por aquellos que consideramos defensores a ultranza del *logos* occidental, los lógicos.

Así, en la Teoría de la argumentación vemos cómo al lado de los métodos inductivo y deductivo, modelos eurocéntricos de razonamiento, se consideran otros procedimientos como el narrativo y el abductivo, donde, según Bateson (1979) (cfr: Warnick y Manusov 2000: 387), la metáfora, el sueño, la parábola, la alegoría, la religión, la poesía, el totemismo, etc., constituyen otros modos de razonar, otros puentes alternativos al clásico de Toulmin que, desde la conversación a los debates intra e inter-disciplinarios, abren vías heurísticas en la investigación tal como ya vio Peirce (cfr: Warnick y Manusov 2000: 387).

Así pues, si mito y *logos* no están radicalmente separados, si entre ellos no media la evolución gradual que va de una conciencia humana primitiva a un conocimiento racional y científico, como sostenían las posiciones teóricas de Sir James George Frazer, Lévy-Bruhl o Nilson, si ni siquiera necesitamos reivindicar la "lógica concreta" del mito como hace Lévi-Strauss (cfr: Jamme 1991 trad. 1999: 193), todavía en la vena racional de la Ilustración², quizá tengamos que pensar que teorizando sobre los mitos mitificamos nuestra teoría como imagen que construye nuestro mundo según nuestros esquemas ideológicos.

Éstos que se incluyen aquí son, por tanto, nuestros mitos teóricos y hermenéuticos, nuestra *metamitología* o en todo caso nuestra *logomítica*, expresión con que Lluís Duch sintetiza la conciliación de mito y *logos* en sus aspiraciones pedagógicas para la humanidad (Duch 1995-1996 trad. 1998: 457-502).

1.- Giambattista Vico (1668-1744), figura representativa en este sentido, es uno de los precursores de la Nueva Retórica cuando defiende el método tópico en la formación de los jóvenes (cfr: González Bedoya 1990: 141-142) y es también precedente de la nueva concepción de la filosofía de la ciencia que da cabida al mito como modo de explicación. Cfr: Mario J. Valdés 1995: 14, quien, parafraseando a Vico, sostiene que «la *sapientia poetica* es el talento humano para crear una visión del mundo a través del mito, nuevos significados mediante la metáfora, en general, un mundo redescrito que adquiere una *nueva* significación para el que recibe la redesccripción» (la cursiva es mía). Cfr: también Ignacio Gómez de Liaño (1989). Resumiendo las ideas de Pareto y Sorel y hablando del renacer de la retórica este autor considera que «para que un razonamiento sea socialmente eficaz ha de empaparse de sentimientos, revestirse de imágenes, infundirse y encarnarse en mitos» (Gómez de Liaño 1989: 157).

2.- A pesar de que Lévi-Strauss dio un vuelco a esa línea de progreso que el pensamiento occidental trazó desde el mito al *logos*, el sustrato ideológico de la civilización occidental que lo sostenía se manifestaba en su mismo discurso para mostrar la superioridad de esa civilización sobre la mente salvaje. Cfr: Lincoln 1999: 210.

2. El mito en la sociedad contemporánea

2. 1. Mito y ciencia

¿Qué hace del mito un tema axial y recurrente en encuentros, ensayos, ciencias e incluso en el léxico ordinario?

Indudablemente esta nueva cosmovisión de la ciencia que, recelando de las verdades absolutas y del monopolio del conocimiento racional, en suma, del discurso lógico concebido como *adequatio intellectus ad rem*, ha abierto horizontes a otros modos de conocer y les ha dado carta de naturaleza gnoseológica. En el fondo está la labor depuradora de los calificados por Richard Rorty filósofos “edificantes” (cfr: Rorty 1979 trad.1995: 330-336) tales como Nietzsche, Wittgenstein y Heidegger, quienes, trabajando en la periferia de la tradición filosófica occidental, han horadado los cimientos del paradigma epistemológico que desde los griegos ha sostenido los grandes sistemas filosóficos en una progresiva decantación racional del *logos*. Después de esos filósofos edificantes y de los que han trabajado en esta senda –Thomas S. Kuhn, Karl R. Popper, Paul K. Feyerabend, Imre Lakatos, etc.–, entramos en una nueva era en donde la convivencia del mito y de la razón se da por diferentes vías. Señalo dos que me parecen especialmente significativas porque revelan la tendencia de nuestra época a la autorreflexión.

En primer lugar, el *logos* se ha acercado al mito con el metalenguaje del mismo *logos* ya que la Lingüística ha aportado métodos de notables poderes heurísticos en la construcción de una ciencia del mito. En esta dirección, no olvidemos lo que debe al estructuralismo lingüístico ese modelo científico que Gadamer llama «gramática generativa de la conciencia mítica» de Lévi-Strauss y sus amigos (cfr: Gadamer 1993 trad. 1997: 51-52). En todo caso, una ciencia del mito, un *logos* al servicio de un objeto de estudio rebelde a la racionalidad, es ya de por sí relevante en la aproximación de los dos mundos y más si, como hemos dicho antes, el mismo estatuto epistemológico de la ciencia moderna es consciente de las diversas interferencias del mito en su propio discurso.

En segundo lugar, y en dirección contraria, diversos asientos artísticos, especialmente la literatura, han generado mitos que revelan con eficaces instrumentos autocríticos los monstruos de la ciencia. Fausto, procedente en última instancia del Árbol del Bien y del Mal bíblico y con genes de un personaje de existencia real, no ha cesado de reproducirse desde que Christopher Marlowe representara en Londres, a finales del siglo XVI *The Tragical History of Doctor Faustus*. Goethe y Thomas Mann fueron dos de sus más reconocidos padrinos literarios; Berlioz y Gounod, los que lo llevan inicialmente a la escena operística. Nuevos hijos lo rodean en la foto. Jean-Claude Carrière (cfr: 2001 trad. 2002: 36) destaca, entre otros descendientes faustianos, el hombre prometeico de *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler, el doctor Frankenstein de Mary Shelley, el doctor Jekyll de Stevenson y ya con decorado cinematográfico el doctor Mabuse de las varias entregas de Fritz Lang.

Ya hemos anticipado cómo las ciencias y disciplinas que tienen que ver con el lenguaje, fundamentalmente las que giran en torno a la Lingüística y la Semiótica, han revitalizado la primitiva vinculación del mito con la palabra³. Es inevitable, en este punto, recordar la labor de Roland Barthes quien, a diferencia de Lévi-Strauss, defiende la generatividad mítica de nuestra época concibiendo el mito como *parole*. Hemos de entender este término que utiliza Barthes en sentido semiótico, es decir, como *palabra* portadora de significado en un uso concreto, *palabra* también como signo perteneciente a un sistema semiológico secundario.

Esta perspectiva teórica abre extraordinariamente el *denotatum* de “mito”. «Tout peut donc être mythe?», se pregunta Roland Barthes al comienzo de su ensayo “Le Mythe, aujourd’hui” (1956).

3.- Christoph Jamme nos recuerda que «la palabra *mito*, que aparece por vez primera en la epopeya ática, originalmente significaba lo mismo que *logos*: ambos términos quieren decir “palabra”, siendo *logos* la palabra plena de sentido, el discurso racional» (Jamme 1991 trad. 1998: 13).

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

Oui –reponde–, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses.

Y sigue diciendo:

Un arbre est un arbre. Oui, sans doute. Mais un arbre dit par Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un *usage* social qui s'ajoute à la pure matière (Barthes, 1956 1993-1995: 683).

Con las palabras de Barthes nada queda, pues, libre de la consideración mítica, nada que caiga en la esfera sensorial humana. No es lugar ahora de valorar esta amplia consideración barthesiana del mito. Simplemente nos acogemos al generoso horizonte que abre ante nosotros no sólo por la concepción semiológica adoptada sino también por la legitimidad que sus palabras prestan al corpus que hemos seleccionado. Como Roland Barthes, hablaré aquí de árboles y de espejos y de otros elementos de la vida nuestra de todos los días que, o pasan desapercibidos desdibujados en el horizonte de la rutina, u ofrecen en él a nuestras conciencias un significado más práctico que mítico.

Desde este momento, gracias a Barthes, estoy en condiciones de afirmar que un espejo como imagen literaria o publicitaria no es sólo o completamente un espejo. El uso que la literatura o la publicidad hace de este objeto le confiere poderes míticos.

2. 2. Mito y globalización

Antes de adentrarnos en el análisis de estos poderes, y tratando de presentar el mayor número de credenciales en esta teoría nuestra del mito, quisiera añadir a los factores de índole epistemológica apuntados algunos otros de orden ideológico que, además de ser relevantes en el análisis sociológico y político de nuestros días, pueden explicar la revitalización del mito en el mundo contemporáneo.

La caída del muro de Berlín ha enfrentado la sociedad capitalista a su propia imagen en una era de creciente globalización regida por poderes poco definidos y difícilmente controlables. La ausencia de dialéctica ideológica, la progresiva fragmentación, dispersión, entumecimiento y despolitización de la sociedad en las comunidades con estructuras formales democráticas ha acentuado el proceso de "remitologización" (revitalización de mitos primitivos) o "mitologización" (creación de nuevos mitos) de la cultura occidental, procesos ambos que habrán de interpretarse también a la luz que presentan las claves ideológicas de nuestro tiempo (*cf.*: Meletinski 1993 trad. 2001: 7-8).

Fue Roland Barthes, de nuevo, quien en el mencionado ensayo habló del mito como una palabra despolitizada. Mitificar para Roland Barthes es deshistorizar, eternizar y naturalizar las cosas. Así el mito

abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté hereuse; les choses ont l'air de signifier toutes seules (Barthes 1956 1993-1995: 708).

A la luz de estas palabras, se entienden esos procesos de mitologización y remitologización de los medios expresivos de la sociedad contemporánea. El cine, el cómic, la publicidad, los espectáculos musicales, deportivos y políticos además de las artes consagradas y sus derivaciones y géneros liminares nos ofrecen una apreciable cantera de mitos con los que el individuo contemporáneo da cuerpo y ritualiza en las tribus del arte y del espectáculo (*cf.*: Barthes 1956 1993-1995: 708) un abismo de ausencias.

En la penúltima década del siglo pasado, José Jiménez observó en su análisis de la sociedad de nuestros días que

lo que vivimos hoy es un intenso *proceso de des-identificación*: las claves de sentido de nuestra civilización se experimentan crecientemente como pérdida o ausencia. Y la expresión culminante de ese proceso es el sentimiento del tiempo como un estrecho espejo de nuestro vacío (Jiménez 1989: 24).

Así pues, los mitos hoy son necesarios no para ratificar y solemnizar los valores y creencias de una sociedad articulada en torno a sólidos ejes culturales sino para vertebrar lo invertebrado y prestar máscaras a una sociedad sin rostro⁴. El mito es también en la sociedad de nuestros días una operación de cirugía estética.

Su corporeidad, "lo visible inmediato", su carácter tangible y la claridad luminosa de que habla Barthes, están presentes en las imágenes literarias y audiovisuales que fijan en el espejo, en la epifanía de una instantánea enmarcada, lo que somos y lo que queremos ser.

La narratividad del mito nos permite, por otra parte, «recuperar la densidad del tiempo, dotar al presente con la consistencia del recuerdo y el estímulo proyectivo del futuro» (Jiménez 1989: 24). No es casual, creemos, la expansión que la reconstrucción autobiográfica ha alcanzado en el siglo XX no sólo en los relatos literarios sino también en los pertenecientes a otros sistemas semióticos. No se trata ahora ya de los grandes relatos con los que asociamos los mitos primitivos. Los nuestros son relatos múltiples, fragmentarios, operativos, reparadores, que prestan densidad al tiempo «no en términos de sustantividad y homogeneidad, sino de *formatividad* y *pluralidad*» (Jiménez 1989: 24).

Los mitos, pues, son imágenes en el espejo que no intentan dar respuesta a las grandes cuestiones ontológicas y epistemológicas del ser humano. Ya Lévi-Strauss, interpretando en clave contemporánea los mitos primitivos, observaba que

no puede esperarse de ellos ninguna complacencia metafísica; no acudirán al rescate de ideologías extenuadas. En desquite, los mitos nos enseñan mucho sobre las sociedades de las que proceden, ayudan a exponer los resortes íntimos de su funcionamiento, esclarecen la razón de ser de creencias, de costumbres y de instituciones cuyo plan parecía incomprensible de buenas a primeras (Lévi-Strauss 1971 trad.1976: 577).

Si esto puede decirse de los mitos primitivos que sirven de referencia al mitólogo francés, los mitos contemporáneos son algo más próximo que las máscaras de Dios, usando el título de la obra de J. Campbell. Los mitos son el maquillaje con el que pretendemos immortalizar una etapa beatífica humana, la de nuestros paraísos perdidos o soñados, afeites que no logran ocultar, sin embargo, el rictus y los surcos de hábitos y conductas reflejados en nuestro rostro. En su ambigüedad y apariencia enigmática, los mitos de hoy son también máscaras con marcas de un linaje que pretenden disfrazar, ocultar y dignificar, apuntando a una entidad espiritual —¿la de los mitos primitivos?— (cf: Richards 1994), una identidad colectiva de ausencias y existencias prosaicas. Su función sigue siendo, como en los primitivos, vertebradora y estabilizadora⁵ y,

4.- Más radical que Barthes, Gómez de Liaño (1989: 267) afirma que «lo constitutivo del Estado contemporáneo es una dinámica forma, basada en las "verdades prácticas" drenadas por la ciencia y bajo la cobertura de un buen elenco de mitos que halagan al individuo, de organizar las mentiras por medio de las cuales una minoría —identificable *grosso modo* con la *Nomenklatura* del Sistema— tiene engañados y sometidos al resto de los ciudadanos, si es que no también a sí misma».

5.- Existe un debate acerca del papel estabilizador o dinamizador que desempeñan los mitos en la sociedad. Ignacio Gómez de Liaño (1989: 106) señala como fuente de la consideración estabilizadora de los mitos a Durkheim, quien, en palabras de Gómez de Liaño, «enseñaba que ninguna sociedad puede mantener su estabilidad sin un alto grado de solidaridad, la cual es proporcional a la vigencia de ciertos mitos sociales dominantes». Nos sumamos a esta visión estabilizadora del mito sin negar la función dinamizadora que pueden cumplir determinados mitos en la sociedad en tanto que las revoluciones y otros movimientos de renovación social han sido estimulados por aquellos. Ésta es la consideración de Sorel, autor en la línea dinamizadora del mito, según Gómez de Liaño. Es más, incluso las dos posiciones pueden conciliarse. En la era de la globalización, la mitificación que Reagan o Bush han hecho "del otro" como imperio del mal no sólo ha servido para emprender campañas bélicas contra el enemigo y favorecer el dominio norteamericano en el mundo sino que busca el control y la estabilidad del *statu quo* estadounidense.

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

en este sentido cohesionador, puede explicarse la necesidad de su abundante presencia en una sociedad tan invertebrada y poco estable como la que nos ha tocado vivir.

2. 3. Mito y multiculturalismo

Vemos cómo los mitos contemporáneos nos distraen tantas veces de las simas cada vez más profundas que surgen en la red amplia de la globalización, nos ayudan a amueblar nuestros escenarios próximos quizá con el efecto alienante que Roland Barthes ha visto en los mitos creados por la burguesía. Vemos también que algún carácter de mito, apuntado ya, ha hecho de él un lenguaje especialmente idóneo para el encuentro multicultural: fundamentalmente la oralidad y el parentesco del mito, implícita y explícitamente reconocido, con imágenes y símbolos.

Por la primera característica, los mitos son transculturales⁶ y carecen de forma original pues, como afirma Lévi-Strauss,

todo mito es por naturaleza una traducción, tiene su origen en otro mito procedente de una población vecina pero extraña, o en un mito anterior de la misma población, o bien contemporáneo pero perteneciente a otra subdivisión social –clan, subclán, línea, familia, hermandad–, que un oyente procura deslindar traduciéndolo a su lenguaje personal o tribal, ya sea para apropiárselo, ya para desmentirlo –deformándolo siempre, pues (Lévi-Strauss 1971 trad. 1976: 582).

Los mitos están emparentados de esta forma con otros géneros orales como los refranes y máximas (cfr: Ong 1982 trad. 1987: 50 y 110) que, a pesar de su aparente inmanencia e intangibilidad formal, destinada al *sancta sanctorum* de nuestra memoria, o quizá por estas razones, no están exentos de virtudes agonísticas. Son formas que desafían o invitan al oyente a la réplica. Bien es cierto que esa impronta dialógica no trasciende la respuesta creativa en el propio medio expresivo. Porque la dialogía del mito no consiste en insertarlos en un contexto de diálogo. Los mitos no se discuten, «se los transforma creyendo repetirlos» (Lévi-Strauss 1971 trad. 1976: 592), de ahí que Lévi-Strauss los haya asociado a la música.

De este modo, los mitos viajan y se perpetúan con diferentes máscaras, en el seno de la misma cultura y fuera de ella, fundiendo en específicos contextos sociales las tres operaciones hermenéuticas: la *subtilitas intelligendi*, la *subtilitas explicandi* y la *subtilitas applicandi*. Así, con los mitos entendemos nuestros mundos, obtenemos con ellos un modelo explicativo de esos mundos y los hacemos válidos aplicándolos a la situación concreta de nuestro contexto ideológico. Cobra de esta manera una especial fuerza la dimensión pragmática en la consideración del mito *sub specie semioticae*, porque el mito se actualiza en cada uso y cobra significado gracias al acto de comunicación en que se inserta.

La traducción además, ya lo apuntamos, se reviste del poder creativo de los agentes transformadores de cada sistema cultural pues éstos no se limitan a filtrar el legado mítico sino que lo actualizan en un *aggiornamento* semiótico en el que la forma artística o simplemente cultural da respuesta a los factores ideológicos de la sociedad en cada momento histórico.

La segunda razón que señalamos, el parentesco con los símbolos e imágenes, facilita también el compartir intercultural de los mitos. Hace ya medio siglo que el historiador de las religiones Mircea Eliade reconocía que

todos los descubrimientos y todas las modas sucesivas, por lo que respecta a lo irracional, a lo inconsciente, al simbolismo, a las experiencias poéticas, a las artes exóticas y no figurativas, etc., han servido indirectamente a Occidente, preparándole para una comprensión más viva, y, por tanto, más profunda de los valores extraeuropeos y, en definitiva, al diálogo con los pueblos no europeos (Eliade 1955 trad. 1983: 11).

6.- Entiendo transcultural en el sentido con que utiliza este término M. Fusillo (1998: 4). Transcultural no es sinónimo de universal y desarraigado de lo social. Transcultural es un término aplicable a temas o formas que pasan de una cultura a otra porque responden a necesidades antropológicas constantes. Cfr: Anna Trocchi 2002: 154.

Es cierto que esta preparación para el reconocimiento del otro del que habla Eliade mediante la asunción de un *sermo poeticus* análogo al *sermo mythicus* no está libre de mistificaciones.

Por los mismos años en que Eliade manifestaba con aquellas palabras los poderes interculturales de imágenes y símbolos, Roland Barthes señalaba que cuando la pequeña burguesía no puede ignorar o negar al otro, cuando no puede asimilarlo a sí misma porque el buen sentido se opone a ello lo transforma en algo exótico. «L'Autre devient pur objet, spectacle, guignol» (Barthes 1956 1993-1995: 714), mito, podríamos añadir a la enumeración barthesiana.

Ahora bien, Roland Barthes está hablando de la forma concreta de la relación intercultural, de la idoneidad ético-política del encuentro. Aquí nos interesa ahora la idoneidad comunicativa cultural a través del símbolo y del mito y en este sentido traemos aquí su relación de parentesco.

El florecimiento de los movimientos post-estructuralistas en las investigaciones literarias, durante las últimas décadas del siglo pasado, ha abierto también nuevas vías para la revitalización del mito. Los Estudios Culturales y Postcoloniales, los Estudios de género, etc., ofrecen, en efecto, nuevas lentes con que abordar el estudio del mito en la descentralización del logos occidental y masculino.

En efecto, la reivindicación de culturas minoritarias y colonizadas, también de géneros literarios y sistemas semióticos relegados a la periferia de la cultura occidental, ha permitido en nuestros días no sólo la difusión de nuevos mitos y la reutilización de los antiguos en nuevos medios, sino la consideración por parte de los estudiosos de esos espacios míticos no canonizados que, como el cine, el cómic o la publicidad, por mencionar algunos, contribuyen a enriquecer con gran arraigo popular la vertebración mítica de nuestra sociedad.

Es más, esa consideración teórica por parte de los estudiosos, que hace ocupar puestos cada vez más próximos al centro en el sistema cultural a las nuevas expresiones artísticas del mito, va acompañada también de nuevas interpretaciones de los mitos antiguos y nuevos que subvierten de diverso modo el logocentrismo occidental. La traducción del mito de la que antes hablábamos en sentido creativo alcanza también desde esta perspectiva a los agentes receptores y transformadores del mito, quienes, asumiendo la responsabilidad ética que generan sus bases ideológicas y el momento presente que les ha tocado vivir, aplican, en el sentido hermenéutico del término, el significado que emana del mito.

Ilustraremos estas ideas. Desde las posiciones liminares y desde los planteamientos dialógicos que favorecen el encuentro con el otro, surgen interpretaciones como la que Jean-Claude Carrière ha hecho del mito de don Juan, símbolo de la Europa autocomplaciente de la modernidad que descubre, invade y abandona espacios femeninos, imágenes éstos tal vez, según Carrière, de los otros pueblos del planeta (cfr. Carrière 2001 trad. 2002: 39).

El mito de Lilith, del que luego hablaremos, se ha rescatado desde los bajorrelieves sumerios e interpretaciones de silencios y veladas alusiones bíblicas para abanderar, sobre todo en círculos feministas, los símbolos culturales de la nueva mujer rebelde e independiente. Lilith ha sobrevivido en la cultura occidental disfrazada de *femme fatale*, fundamentalmente en la literatura y en las artes plásticas, máscaras diversas todas ellas, hay que decirlo, con las que el hombre ha encerrado y sigue encerrando –luego lo veremos– el miedo masculino o la misoginia abierta ante el otro femenino⁷.

7.- No olvidemos que el miedo ha sido considerado desde Tournemine y Vico hasta Freud un factor causal en la generación de mitos y de religiones (cfr. Jamme 1991 trad. 1999: 17), y que la misoginia encierra la inseguridad del hombre ante su propia identidad masculina. Con respecto a esto último cfr. Castilla del Pino [prólogo a la edición castellana de *Sexo y carácter*, de Otto Weininger] en Bornay 1998³: 86.

3. Mitos primitivos y mitos literarios. Los mitos en los medios audiovisuales.

Al amparo de la consideración semiológica que Barthes tiene de los mitos, hemos estado hablando de ellos en un sentido general sin precisar las honduras y los límites del concepto y sin fijar una clasificación. Hemos estado hablando también de la extraordinaria irradiación del mito en la cultura contemporánea y de algunos factores que han contribuido a ello. Sin previa justificación y en una línea de continuidad que no pretendemos romper referimos nuestras consideraciones anteriores a dos grandes clases: los mitos primitivos y los actuales. Las posiciones teóricas de los autores que en mayor medida hemos mencionado, Lévi-Strauss y Roland Barthes, han favorecido esta clasificación sumaria, aquél como uno de los más relevantes estudiosos y defensores de los mitos arcaicos, éste como paladín de lo que podríamos llamar una *omnimitología* contemporánea⁸.

La definición de mito de Mircea Eliade, como historia que narra lo que sucedió al hombre *ab initio* (cfr. Eliade 1963 trad. 1968: 12-14)⁹, ha gozado de gran predicamento entre los mitólogos hasta el punto de que dos de los rasgos más comúnmente atribuidos al mito –el relato y el origen religioso– suelen estar presentes en todas sus caracterizaciones. Por supuesto estamos hablando ya de una acepción restringida y de un primer tipo de mitos, el que antes llamábamos *mito primitivo*, también denominado *mito arcaico* o *mito étnico-religioso*.

Intentando caracterizar esta clase, Christoph Jamme propone tres funciones principales:

En todas las etnias de los pueblos primitivos el mito reúne distintas funciones básicas: en su vertiente “culto-religiosa” transmite las verdades sagradas y decide sobre culpa o inocencia; en su vertiente “histórico-social” narra la historia de una institución, de un rito o de determinado desarrollo social, es decir, hay historias que narran ampliamente el origen de formas detalladas de la vida social (mito etiológico); en su expresión “política”, los mitos revelan un narcisismo colectivo primario y están al servicio de la autorrepresentación, de la “conciencia de identidad de la colectividad humana” (Jamme 1991 trad. 1998: 13-14).

No está muy lejos Jamme, en estos tres ejes caracterizadores, de Pierre Brunel (cfr. Anna Trocchi 1999 trad. 2002: 147), quien también asigna al mito tres funciones básicas, la narrativa, la explicativa y la de “revelación”.

En resumen, como bien ha observado N. Frye (1990 trad. 1996: 64), el mito primitivo presenta una forma narrativa –oral, en su origen, y popular, en su difusión, añadimos– asociada a una función social o ideológica en tanto que sirve de referente cultural¹⁰ básico y de modelo autoidentificativo para una colectividad.

En las sociedades modernas, poseedoras de escritura, el mito tiene un asiento fundamentalmente literario. El mismo N. Frye reconoce que al desaparecer la función ideológica que ejercía en las

8.- Meletinski (1993 trad. 2001: 150), nos recuerda a este respecto que, «entre todos los teóricos del mito, Lévi Strauss es quien más claramente ha subrayado la barrera que separa la sociedad histórica “caliente” de las culturas mitopoéticas arcaicas y “frías”, por completo impregnadas de semioticidad y estructuralidad. Otro estructuralista, Barthes, ha afirmado, por el contrario, que la época contemporánea es mucho más “mitológica” que cualquier otra».

9.- Northrop Frye (1990 trad. 1996: 62), por ejemplo, considera que su punto de partida es «mito, en su acepción común y popular de relato (*mitos*), normalmente acerca de dioses, y también normalmente referido a un pasado remoto».

10.- Reflejando el pensamiento de Malinowski (*Mit. In Primitive Psychology*, 1926), Meletinski (1993 trad. 2001: 35) afirma que «el mito no tiene un significado teórico ni es un instrumento científico o precientífico para conocer el mundo, sino que desempeña funciones puramente prácticas, en cuanto que mantiene tradiciones y la continuidad de la cultura tribal refiriendo determinados acontecimientos prehistóricos a la esfera sobrenatural. El mito codifica el pensamiento, refuerza la moral, ofrece reglas precisas de comportamiento, sanciona los ritos, racionaliza y justifica el orden social».

sociedades primitivas, el mito se convierte en "literatura pura". También en la obra de Mircea Eliade es un *Leitmotiv* la tesis de la supervivencia literaria del mito primitivo aún en las épocas de mayor hibernación, como el siglo XIX (*cfr.*, especialmente, Eliade 1955 trad. 1974: 11).

Estamos hablando de la supervivencia de los mitos étnico-religiosos en literatura porque también ésta los ha creado. Tal es así que no sólo podemos apreciar dos grandes clases de mitos –los primitivos y los literarios– sino que, dentro de estos últimos, podemos distinguir dos tipos fundamentales: aquellos que la literatura ha traducido sucesivamente desde un "ante-texto" de la tradición oral, como el de *Prometeo*, *Orfeo*, *Sísifo*, etc., y aquellos otros que han nacido en el contexto propiamente literario como el de *Don Quijote*, *Don Juan o Fausto*, bien es cierto que aun en esta clase, como ocurre con el mito de Fausto, no estamos libres de la mitificación oral si, desde interpretaciones *evemeristas*¹¹ del mito, consideramos la fabulación popular de una historia a partir de la existencia de una persona real (*cfr.* Anna Trocchi 1999 trad. 2002: 148).

A este cuerpo central de mitos propiamente literarios, habría que añadir los que Sellier (*cfr.* Anna Trocchi 1999 trad. 2002: 150) califica de *mitos político-heróicos*, como Alejandro Magno, Julio César o Napoleón, o los *parabíblicos*, como Lilith, el Judío Errante o el Golem, a cuya aura mítica contribuyó en gran medida la literatura.

Más discutible me parece la consideración del Progreso, la Raza, la Máquina como mitos literarios tal como propone Pierre Brunel (*cfr.* Anna Trocchi 1999 trad. 2002: 150), pues, aunque efectivamente recurrentes en la literatura contemporánea, su grado de abstracción no es compatible con la imagen corpórea, con la *tangibilidad* a la que tienden tanto los mitos literarios como los étnico-religiosos, pues unos y otros recurren a la imagen para concretar sueños, esperanzas, aspiraciones, temores, etc.

Por lo que respecta a los rasgos identificadores del mito literario, éste pierde, según Sellier y Anna Trocchi (1999 trad. 2002: 150-151), el anonimato, el carácter fundacional y verídico, mientras que conserva la saturación simbólica, el esquema mínimo fijo y el aura sacra o metafísica. Comparte también con el mito étnico-religioso la forma narrativa y la función explicativa. En este sentido los mitos literarios como los étnico-religiosos actúan como modelos o anti-modelos de cosmovisión y de comportamiento de tal modo que los efectos perlocutivos de la narración trascienden el marco literario u oral del propio relato.

Esta función ejemplarizante del mito, como modelo de comportamiento en la sociedad que lo crea o lo recrea, está dotada de especiales efectos perlocutivos en los medios audiovisuales, donde la proximidad de lo corpóreo se ve reforzada con la percepción sensorial de la imagen.

El cine se revela así como un medio artístico especialmente idóneo para la expresión del mito no sólo por la simbiosis que presenta con la literatura u otros medios artísticos en la traducción de mitos arcaicos o modernos sino por ser él mismo centro productor de mitos. Es más, si el cine tiene tal arraigo en la sociedad actual y concita masas de espectadores se debe fundamentalmente a una "conjunción milagrosa": la que une la figura seductora de un hombre o una mujer con el poder fascinador de la imagen cinematográfica (*cfr.* Baudrillard 179: 131).

Sin mencionar otros componentes míticos de la filmografía que tienen especial trascendencia en el comportamiento de los espectadores, señalaremos los modelos arquetípicos que astros y estrellas –fijémonos de paso en la significación mítica de estos nombres– de Hollywood

11.- El evemerismo designa una corriente exegética que defiende la divinización de reyes y sabios de la antigüedad a partir de la fabulación que crea la distancia temporal con respecto a esos seres de existencia real. El nombre de esta corriente proviene del filósofo griego Evémero (316-298 a. C.) quien en su relato *Hierà anagraphé* ("Inscripciones sagradas"), una especie de novela de viajes, considera que los primeros reyes de la tierra (Uranos, Cronos, Zeus) fueron divinizados por su numerosas acciones benéficas. *Cfr.* Duch 1995 y 1996 trad. 1998: 260.

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

representan en la moda, la cinésica, la próxémica y el lenguaje de la sociedad occidental. Para lograr los efectos perlocutivos mencionados, la figura humana de la pantalla, enmarcada en la imagen especular del fotograma, se perfila y corrige a través del maquillaje, la indumentaria y la cirugía estética buscando un encuentro del actor –o de la actriz– consigo mismo y con las expectativas de los destinatarios (cfr. Gómez de Liaño 1989: 169).

La recreación de mitos antiguos –piénsese en la saga de *supermanes* que con diferentes máscaras ocultan la presencia espiritual de héroes como Hércules– o literarios –para seguir en la senda ilustrativa que hemos trazado recuérdense las adaptaciones innumerables del mito de don Juan o de Fausto– no sólo supone la traducción de esos mitos a un nuevo medio, traducción en los sentidos creativo y hermenéutico del término como hemos visto, sino que gracias al poder de la imagen audiovisual y a la oralidad secundaria¹² del medio cinematográfico obtiene una respuesta más amplia, más inmediata y más duradera en la sociedad.

Decimos más amplia porque el canal cinematográfico tiene un poder concitador mayor que el de la literatura, cuya comunicación se realiza normalmente en un diálogo silencioso entre texto y lector. El cine, además de ser arte, es espectáculo y las imágenes acústicas y visuales se reciben comunitariamente y en empatía; *empatía* entre los espectadores y *empatía* de éstos con las imágenes proyectadas en la pantalla.

Hemos calificado también la imagen audiovisual de inmediata porque, si bien la audición y visualización de imágenes están presentes en el acto de leer como certeramente señala N. Frye¹³ aunque de otro modo, en el cine esta doble operación audiovisual de la lectura no se realiza sucesivamente –en la lectura, primero “oímos” el texto, luego lo vemos– sino que se realiza simultánea e instantáneamente.

No trato de minimizar con estas consideraciones la complejidad neurofisiológica y cognitiva que la recepción de una imagen, de cualquier imagen, comporta, y más si tercia el complicado montaje cinematográfico y los espejismos de sus juegos ópticos. Sólo pretendo valorar la inmediatez de la imagen audiovisual en relación con la verbal.

En este sentido, aunque discrepo de la afirmación de Gómez de Liaño (1989: 195) –al menos en su formulación absoluta–, afirmación según la cual la información verbal «hace del sujeto un mero “receptor”» y la información visual «lo transforma en un “participador”», sí coincido con él cuando colateralmente sostiene que éste –el “participador” de la imagen visual– «“vive” con especial intensidad» los contenidos, que «los efectos de la información visual suceden de una manera infinitamente menos diferenciada» (194), y que en la recepción de esa imagen audiovisual interviene, en menor grado el raciocinio. En definitiva, y en expresión del mismo autor, «la información visual constituye un lenguaje mucho más universal y primario que el verbal, y sus efectos psicológicos y sociológicos son igualmente mucho más rápidos e inmediatamente eficaces» (194).

No podemos por menos pensar que tanto las imágenes en el cine como en la televisión –hacemos, pues, extensivas las anteriores observaciones a la publicidad en este medio televisivo– gracias a ese carácter primario son especialmente idóneas para adoptar «formas de *pensamiento mágico*» (Gómez de Liaño 1989: 194), esa aura sacra del mito. Las imágenes audiovisuales del cine y de la televisión son, pues, más retóricas que las literarias en cuanto no presentan los filtros intelectuales de éstas. La oralidad secundaria en que se insertan no es obstáculo para que los

12.- Tomamos la expresión de *oralidad secundaria* en el sentido que le da Walter Ong (1982 trad. 1987: 110): modalidad oral «más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso». La oralidad primaria, según Ong, es la propia de las sociedades no alfabetizadas.

13.- N. Frye sostiene, en efecto, que el acto de leer consta de dos operaciones que se suceden temporalmente: una primera, en que siguiendo linealmente el texto lo oímos, y una segunda, en que, tras una reconstrucción mental simultánea del texto, lo vemos. Cfr. N. Frye 1990 trad. 1996: 108.

modos perceptivos correspondan más a los de la oralidad primaria que a los de la escritura. Las imágenes audiovisuales conectan más con el pensamiento y las formas míticas de la primaria, con los sentimientos y voliciones de los receptores. Y en este sentido hablábamos al comienzo de nuestra exposición del sustrato y superestrato oral de los mitos, sustrato y superestrato en línea de continuidad, sin rupturas.

Decimos también que la imagen audiovisual del cine o de la televisión es más duradera porque lo concreto favorece el recuerdo (*cf*: Bartlett 1930 trad. 1995: 239). La persistencia de lo audiovisual en la memoria es mayor aún si consideramos que la percepción de esa imagen concreta está esquemáticamente predeterminada por lo que somos como individuos y como colectividad porque el recuerdo, como observó Bartlett, «es fundamentalmente obra de aquellas tendencias reactivas y de material psicológico organizado que las acompañan» (Bartlett 1930 trad. 1995: 385). La percepción de la imagen y su recuerdo, en definitiva, son también más duraderos porque algo de nosotros está ya en ellos.

Finalmente, retomando un mito relevante en nuestro trabajo, el de Lilith, y con ánimo de refrendar las afirmaciones anteriores, ¿quién no recuerda la imagen de mujer fatal que Marlene Dietrich nos ofrece en *El ángel azul* (1930), de Josef von Sternbergh, imagen modelada en la mente de este director, por cierto, según los dibujos del artista belga Félicien Rops (1833-1897) e inspirada también en la Lulú de Wedekind, como nos recuerda José Jiménez (*cf*: 1989: 114)? Mucho más pálida será sin duda la que ha dejado su correspondiente literaria Rosa Frölich, el personaje femenino de *Profesor Unrat* (1905), la novela de Heinrich Mann que facilita el guión de aquella película. Lola-Lola lo es gracias a Marlene y ésta será siempre Lola-Lola, actriz y personaje fundidos para crear un mito cinematográfico del que la actriz no podrá desprenderse ya nunca.

¿Cómo no recordar en otras interpretaciones de la actriz la imagen de mujer fatal –asociada a la búsqueda de poder en la lucha sexual– que nos ha dejado Glenn Close en *Dangerous liaisons* (1988), de Stephen Frears? Esta imagen y otras muchas que podríamos traer aquí recrean el mito de la mujer bella, seductora, enigmática, capaz de utilizar el deseo masculino en aras de su independencia (*cf*: José Jiménez 1989: 120). Pero la fuerza de la imagen es tal que, al recrear este arquetipo universal de mujer fatal, la variante crea otro mito. Así, con el poder de la imagen audiovisual, se generan algunos de los más relevantes mitos contemporáneos.

4. Mito y símbolo

En las largas puntadas que hilvanan este discurso, se han ido decantando explícita o implícitamente características universales de los mitos. Algunos de esos rasgos están en la base de las principales teorías del mito. Siguiendo a William Righter (*cf*: 1975: 14-24), destacamos, en primer lugar, las *teorías funcionalistas*, que consideran el mito como un tipo de explicación adjunto a los ritos por los que el individuo se asienta y progresa en la sociedad.

Las *teorías psicológicas* creen que el mito encierra alguna de las características universales de la psique humana; las *teorías religiosas* estiman, sobre todo, los poderes sobrenaturales y el carácter fundacional del relato mítico y, en fin, las *teorías del mito como forma simbólica* aprecian en él la significación no racional e imprecisa que caracteriza el símbolo.

Algunos de los nombres que hemos mencionado y que mencionaremos después van unidos a esas teorías, no de un modo exclusivo, bien es cierto, porque J. Campbell y N. Frye, por ejemplo, pueden asociarse con legitimidad a las teorías funcionalistas, si bien el aura religiosa planea por sus investigaciones. De un modo menos ambiguo, suelen considerarse como los más destacados representantes de las teorías psicológicas los padres del psicoanálisis, fundamentalmente Jung con la teoría de los arquetipos; Mircea Eliade es el defensor más sobresaliente de las virtudes religiosas del mito, y Cassirer, que tiene también páginas dedicadas a esa vinculación religiosa, es un nombre indisolublemente unido a la consideración simbólica del mito.

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

No es el lugar aquí de analizar con profundidad las aportaciones de estas teorías y de sus representantes. Las he mencionado ahora como marco de algunas consideraciones teóricas ya anticipadas y de alguna otra reflexión más que quisiera apuntar brevemente antes de entrar en el análisis de los textos seleccionados.

Frecuentemente, en medio de nuestras reflexiones, hemos recurrido a términos como *símbolo*, *imagen*, *tangibilidad* y *corporeidad* para calificar el modo más directo y más vivo, también menos racional, con que el mito llega hasta nosotros.

Ya Aleksei F. Losev en 1930, buscando una definición esencial del mito, consideraba que éste no es ni una ciencia, ni una construcción metafísica, ni esquema, ni alegoría, ni una creación poética, ni religión, ni dogma, aunque todo esto presenta conexiones con él. Para Losev, el mito es, como síntesis de todas esas antinomias y antítesis, un milagro (cfr: Losev 1930 1980 trad. 1998).

Explicando el carácter milagroso del mito, este autor recurre a la mediación del símbolo. Así, el mito vendría a ser un símbolo en cuarto grado en cuanto significa cosa, personalidad, historia y milagro, entendido éste como lo que posee los indicios de la autoafirmación prístina absoluta, indicios de fuerza como la omnipotencia, la omnisapiencia, etc. (Losev 1930 1980 trad. 1998: 151-152).

En expresión de Meletinski, que traduce lo esencial del pensamiento de Losev, el mito es

una realidad creativa, material y corpórea, caracterizada además por una tensión emotiva que puede llegar al éxtasis. [...] un símbolo en el cual coinciden dos planos indisolubles del ser, de manera que, entre la idea y la cosa, se realiza una identidad no intelectual, sino real y material (Meletinski 1993 trad. 2001: 122).

Corporeidad, realidad viva y material, *tangibilidad*, «simplicidad de las esencias» como nos decía Barthes, donde las palabras irradian la fuerza de los objetos mágicos con la indefinición e infinitud de lo incorpóreo. Eso es el mito.

Esta visión nos permite afirmar que el mito es simbólico y no alegórico porque, como afirma Paul de Man siguiendo a Gadamer,

la alegoría se presenta como un signo insensiblemente racional y dogmático, mientras que el símbolo se constituye al parecer en una unidad íntima entre la imagen que surge ante la percepción sensorial y la totalidad suprasensorial que sugiere (Paul de Man 1983 trad. 1991: 209).

El símbolo, además, tiene, según Paul de Man, la naturaleza de la sinécdoque, «ya que la percepción material y la imaginación simbólica son continuas, como son continuas la parte y la totalidad» (Paul de Man 1983 trad. 1991: 212).

Con esta validación simbólica de la imagen sensorial, lo concreto cobra una especial relevancia en la significación mítica y explica en buena medida el impacto que la imagen audiovisual tiene en el receptor tal como apuntábamos antes.

Hasta tal punto esto es así que el mito se traduce, tanto en las expresiones verbales como audiovisuales, en una inmediata humanización y objetivación de las categorías abstractas, tendencia que G. Vico, en su análisis de la lógica poética, considera constante histórica de la humanidad (cfr: Vico 1744 trad. 1995: 196-197).

Porque si el mito obtiene fácil asiento en las expresiones artísticas, muy especialmente en la literaria, ello se debe en gran parte a la afinidad de los símbolos poético y mítico. No podemos en este punto olvidar que esta continuidad de las dos caras del símbolo mítico, cuya indisolubilidad nos indicaba Losev, ha sido subrayada también en el lenguaje poético por Dámaso Alonso, en la inteligente reformulación de la teoría saussureana del signo lingüístico que realiza en el prólogo de su libro *Poesía española* (Alonso 1950). Y, en cierta medida, el concepto de símbolo bisémico

de Carlos Bousoño (Bousoño 1970) apunta a la misma continuidad –materia-idea– en cuanto el autor sostiene la vigencia semántica de los dos planos del símbolo: el real y el simbólico.

Aun habiendo evidentes concomitancias entre el símbolo mítico y el símbolo poético, ¿qué los separa? Según Losev, el tipo de enajenación (en ruso "otreshennost"). «La realidad poética es una realidad contemplada, la realidad mítica en cambio es verdadera, material y corpórea, incluso sensorial, a pesar de todas sus peculiaridades y cualidades de "otreshennost"» (Losev 1930 ed. 1980 trad. 1998: 57). De este modo, la enajenación poética proviene de la ficcionalidad, porque la realidad de que se habla en poesía es inventada y somos conscientes de ello; en el mito, en cambio, la enajenación aleja sólo por el sentido que atribuimos a las cosas; éstas siguen conservando su presencia corpórea y su vinculación real con el sujeto. Quizá sea ésta la razón por la que, aún con la mediación poética, el símbolo mítico tiene una visibilidad y una fuerza mayor dentro del aparato simbólico del arte.

Establecidas, pues, estas mínimas distinciones en las que el gran humanista ruso nos ha servido de guía, quisiera recapitular este apartado con el apoyo de Ernst Cassirer. Para uno de los más destacados representantes de las teorías simbólicas, el lenguaje, el arte, el mito y la religión (cfr. Cassirer 1944 trad. 1945: 108-112) nos dicen quiénes somos y quiénes queremos ser gracias a la condición especular de la "forma simbólica"¹⁴ que está presente en todos ellos. Sólo reflejado en su obra, el individuo adquiere, según Cassirer, su identidad. Los mitos se convierten así para nosotros en una galería de espejos donde se revela nuestra cultura personal y colectiva hasta nuestros orígenes perdidos.

Orígenes perdidos, sí. Porque en la irradiación sacra del símbolo mítico, en su fuerza espiritual permanente y en su valor metahistórico está presente la acumulación de sentidos que toda la historia ha dejado sobre él y que se remonta hasta aquel *illo tempore* que le confiere, según Gilbert Durand, su sentido óptimo (Durand 1996: 80).

Y porque el símbolo mítico está investido de una fuerza espiritual que proviene de tiempos remotos es por lo que desde la óptica mítica siempre se distinguirá el pelo de la peluquería del mechón de pelo como amuleto; el agua de colonia, del incienso; la alfombra que pisamos en nuestra casa, de la alfombra mágica (cfr. Losev 1930 1980 trad. 1998: 60). La utilidad prosaica de los objetos es antagónica de las fuerzas espirituales del mito. En fin, acaso ese poder mágico y enigmático actúa en la sustitución de la luz eléctrica por las velas, cuando queremos convertir una cena de amor en las bodas de Cadmo y Harmonía. La cera blanda, la combustión lenta, la luz tenue que apenas ahuyenta la oscuridad nos habla de una iluminación de dioses.

5. Mito y rito. El paradigma de los ritos de iniciación

La corporeidad del símbolo mítico ha facilitado a mi entender las analogías que los mitólogos de las teorías funcionalistas establecen entre mito y rito.

En otro lugar (Rodríguez Fontela 1996: 60), examinando esa relación, consideré el rito como la expresión fenoménica del mito y éste como la explicación y revalidación verbal de aquel. En

14.- Según Cassirer (1944 trad. 1945: 107-108), «la filosofía de las formas simbólicas parte del supuesto de que, si existe alguna definición de la naturaleza o esencia del hombre, debe ser entendida como una definición *funcional* y no sustancial. No podemos definir al hombre mediante ningún principio inherente que constituya su esencia metafísica, ni tampoco por ninguna facultad o instinto congénitos que se le pudiera atribuir por la observación empírica. La característica sobresaliente y distinta del hombre no es una naturaleza metafísica o física sino *su obra*». Analizando más precisamente el contenido de la "forma simbólica", Luís Duch (1995-1996 trad. 1998: 398), siguiendo al mismo Cassirer, sostiene que en ella se da «la simbiosis de una energía del espíritu (*Geistiges*) con un signos sensibles concretos (*Zeichen*) e imágenes (*Bilder*)».

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

esta expresión late la idea con que Joseph Campbell sostiene el entramado teórico de su libro *Myths to Live by*. Para Campbell, «los mitos son los soportes mentales de los ritos; los ritos, las representaciones físicas de los mitos» (Campbell 1972 trad. 1993: 6).

Aunque el rito «no es una forma de hablar sino una forma de actuar» (Gadamer 1993 trad. 1997), la fuerza ilocutivo-mágica del mito, sus efectos perlocutivos –cohesión ideológica, y revelación de la identidad cultural, fundamentalmente– junto con el sustrato oral mencionado aproximan de un modo notable mito y rito hasta tal punto que más que de una relación metafórica tenemos que hablar de una relación metonímica, tal como ya vio Lévi-Strauss en *L'homme nu* (cfr. Lévi-Strauss 1971 trad. 1976: 606). Autorizando nuestro pensamiento, Lévi-Strauss sostiene que «la oposición entre el rito y el mito es la oposición ente el vivir y el pensar, y el ritual representa un bastardeo del pensamiento consentido a las servidumbres de la vida» (Lévi-Strauss 1971 trad. 1976: 609).

En el fondo, la indisolubilidad de las dos caras del símbolo mítico de las que hablábamos hace un momento explica esta contigüidad de mito y rito y no es extraño que los dos se presenten conjuntamente: pensar y actuar unidos, idea y materia fundidos.

Esta consideración metonímica entre mito y rito no es obstáculo, sin embargo, para que consideremos la analogía metafórica entre los dos dado que el mito suele construirse siguiendo el modelo estructural del rito (cfr. Meletinski 1993 trad. 2001: 215). La transferencia metafórica del rito alcanza, por ejemplo, a los rituales contemporáneos que tantas veces nos ocultan el paradigma del rito primitivo. En el arte y en los más diversos espectáculos de la cultura contemporánea se advierte también, aunque a veces solapadamente, la traducción metafórica del rito.

Así, algunos de los rituales más representativos, como los ritos de iniciación a la edad adulta, han obtenido una analógica traducción literaria en la novela¹⁵ y específicamente en uno de sus géneros, la denominada novela de formación. El paradigma de estos ritos lo encontramos también en otras formas narrativas literarias y no literarias e incluso, aunque de un modo más esquematizado, en otras formas artísticas no narrativas.

En síntesis, el esquema triádico de los ritos de iniciación, una clase de los ritos de paso, estudiados por van Gennep, es el siguiente. El adolescente es apartado del mundo femenino que le ha protegido en su infancia y, bajo la supervisión de los maestros encargados a tal fin, se le somete a una serie de pruebas iniciáticas (circuncisión, ayunos, extracción de piezas dentarias, etc.), verdaderas torturas físicas y psíquicas con las que se pretende medir su capacidad para desenvolverse en el mundo adulto de la comunidad. Superadas las pruebas, una especie de muerte simbólica, de *regressus ad uterum* o de *descensus ad inferos*, el individuo, regenerado, resucitado, obtiene carta de naturaleza adulta (cfr. Rodríguez Fontela 1996: 60-66).

Este esquema tripartito lo encontramos ilustrado con relatos míticos y oníricos en el clásico de J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, trabajo de mitología comparada en que el autor recorre el rico trayecto simbólico de la iniciación de un héroe paradigmático.

El mismo modelo arquetípico se manifiesta en la concepción que N. Frye tiene de *romance*, forma narrativa próxima a la novela, a la que presta en numerosos textos su estructura circular. Para N. Frye, el *romance* es la construcción de la identidad del héroe que parte de un mundo idílico y regresa de nuevo a él tras descender al mundo de la noche (Frye 1976 trad. 1980: 68-69).

15.- No compartimos de un modo absoluto la filiación de mito y novela tal como hace Lévi-Strauss (1978 trad. 1987: 77), preconizando la muerte de la novela y su sustitución por la música serial, de la misma forma que la novela sustituyó el mito. Para nosotros existen factores genéticos en el parentesco de mito y novela pero existen, sobre todo, analogías estructurales.

6. El *mitema* especular de la identidad en literatura y en publicidad

En los textos que comentaré brevemente –un cuento y dos anuncios publicitarios–, para ilustrar algunas de las ideas expuestas aquí, he tenido como referencia última este esquema triádico que sustenta la construcción de la identidad del individuo.

No obstante, más que la fidelidad al esquema tripartito de la iniciación, el camino para descubrir la identidad, me ha interesado aquí la puntual revelación de la identidad en sí porque ni la brevedad del cuento ni la de los anuncios publicitarios que he seleccionado favorecen el desarrollo temporal pormenorizado de la iniciación. Si la longitud de las novelas y de otras formas narrativas próximas facilita la detención morosa en las pruebas iniciáticas y en su progresiva sedimentación, la breve narración del cuento y de la publicidad, en cambio, tiende a una manifestación epifánica de la identidad en mínimas unidades simbólicas de naturaleza mítica.

Así pues, más que la estructura compleja de la iniciación, examinada aquí someramente, nos será útil la noción de *mitema*, unidad mínima del discurso mítico de naturaleza estructural, “arquetípica” o “esquemática” (cfr. Durand 1992: 344-345). En la concepción de Durand que nos sirve de referencia, el contenido de ese *mitema* puede ser un motivo, un tema, un decorado mítico, un emblema o una situación dramática.

Y ¿qué motivo o decorado emblemático, literario o audiovisual, qué objeto dotado de poderes míticos puede reflejar mejor que un espejo nuestra identidad? Intentemos mirarnos en ellos, pues.

El cuento de María Luisa Bombal –“El árbol” (1939)–, que he elegido entre otras razones por su densidad simbólico-mítica, narra el *despertar*¹⁶ de la protagonista, Brígida, desde una vida matrimonial frustrante y carente de expectativas a un estado de libertad soñada, de amor de viajes, de locuras.

En literatura, el simbolismo mítico transforma al protagonista o a la protagonista en héroe o heroína y dota de poderes mágicos a las acciones y a los objetos de su entorno espacial.

Brígida es bonita pero retardada. La tardía llegada a la familia –es la última de seis hermanas–, el cansancio de su padre, y un talante ensoñador e independiente parecen haberla relegado al umbral de su destino de mujer: ni logra ser educada para tocar el piano ni es solicitada en matrimonio como sus hermanas. Disfruta de la música sin entenderla y languidece mortalmente al lado de un hombre que la ignora.

¿Retardada? ¿Con respecto a qué? ¿Con respecto a quién? Patrones masculinos la miden en el cuento: los de su padre y los de su marido. La sociedad masculina ha aceptado ya esa etiqueta y las mujeres de su entorno también la asumen. Es la imagen del otro que, porque no se entiende, porque no podemos asimilarlo a nuestra identidad social se transforma en algo exótico: una retrasada mental, una ignorante.

16.- Considero que la iniciación femenina no es tanto un camino de pruebas para demostrar sus aptitudes para la vida adulta cuanto una “repentina conciencia” del estado de letargo y de alineación a que la someten los roles que ha de desempeñar en una sociedad regida por hombres. Coincido de este modo con una corriente de investigadores, fundamentalmente mujeres, que consideran que no podemos hablar propiamente de un *Bildungsroman* femenino. De hecho, según tesis posfreudiana, la niña no experimenta el problema de la identidad independiente en la sociedad de una manera tan aguda como el niño, ya que su condición de mujer está reforzada por una unidad simbiótica original con la madre que culmina con su propia maternidad (cfr. Gilmore 1990 trad. 1994: 37). Según esta interpretación, la mujer nace; el hombre se hace. A la mujer no hay que someterla, nace sometida; al hombre hay que someterlo mediante pruebas iniciáticas.

De este modo, para que la mujer pueda ser ella misma, ha de despertarse de su condición de alienada pues, como bien vio Castilla del Pino (1971: 20), hablando precisamente de la alineación de la mujer, «la primera condición para conquistar la libertad [...] es “despertar”; esto es, adquirir conciencia de la alineación en que estamos, de la condición alienada de nuestro vivir».

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

Brígida sí tiene una rica vida interior. Impulsos, emociones, sueños, afectos demandan continuamente un diálogo con el otro masculino que nunca llega a darse. Su marido es sólo, y también con ella, el viejo amigo de la familia.

En la progresiva sedimentación de frustraciones de un año de matrimonio, Brígida piensa y se prepara para el despertar mítico.

¿Cómo, dónde se produce esa iluminación de lo que ella es ahora y de lo que quiere ser en lo sucesivo? ¿Retrasada? Ha pasado sólo un año de este encierro matrimonial, simbólicamente representado en dos espacios: el dormitorio y el vestidor. La contigüidad también es simbólica aquí: aquel espacio, como escenario de su languidecer, de su adormecimiento; éste, como espacio de la introspección y del despertar.

El vestidor es un útero amable, un acuario en la imagen de M^a Luisa Bombal, protegido como está por el gomero —¿símbolo quizá del árbol cósmico?— y por los espejos que doblan su follaje «en un bosque infinito y verde» (Bombal 1996: 211). El árbol la protege de los demás y de sí misma. Le facilita una vida muelle y sensaciones lenitivas. Y sobre todo le impide reflejarse en los espejos. Ella no se ve en ellos: están «velados por un halo de neblina» (215).

¿Cuántas mañanas despertó Brígida, sin despertar, protegida por el gomero en aquel cuarto? Hasta que vino el otoño y el estruendo del gomero abatido y la luz blanca aterradora que le devolvió la imagen de la calle, de la casa de enfrente, y, especialmente, de sí misma, desnuda como Adán y Eva, expulsada del paraíso, por comprender al fin. Toda la fealdad que ahora se refleja en los espejos, es la que siempre estuvo ahí y que ella no vio porque el gomero se lo impedía.

El espejo multiplicado, los espejos, le han devuelto de repente las arrugas de su rostro, la mentira de su vida, y la posibilidad de escapar de los balcones, de los trapos colgados, de las jaulas de canarios por esa calle estrecha que fue su vida sin ella saberlo.

La saturación simbólica de los objetos y escenarios que rodean a la protagonista es evidente. Lo es también ese ciclo permanente del dormir y despertar que articula su vida matrimonial. Lo es la música, que ella no entiende, pero que está ahí renovando con cada interpretación y con cada nota la música permanente de su espíritu soñador. Lo son también estas imágenes que han motivado la elección del cuento: el *árbol* como objeto mágico, representación de un mundo heredado, organizado, cósmico pero impuesto, y los *espejos* que reflejan esas dos fases de su vida: la ficción del gomero; la verdad de su yo desnudo y enfrentado a sí mismo.

El primer anuncio que comentaré a continuación representa, a mi entender, el miedo masculino ante ese despertar de la mujer. Porque la viuda que mata a sus dos maridos y espera cumplir en el tercero ese destino de muerte es en realidad una proyección del miedo del varón ante la independencia de la mujer (cfr. Bornay 1998: 31-52, 77-89, y Jiménez 1989: 113-121). No olvidemos que el miedo engendra el mito y que el miedo del hombre ha convertido al otro femenino en algo mítico, nada próximo a sí: una *donna angelicata*, inaccesible en su trono sublime, o bien una Gorgona de conocidos poderes destructores, ocultos casi siempre bajo la máscara de la seducción¹⁷.

17.- Georg Simmel (1905-1911 trad. 1999) considera en efecto que la absolutización de lo masculino tiene consecuencias desastrosas para la mujer: o bien la sobrevaloración mistificadora o bien la infravaloración. Simmel (1905-1911 trad. 1999: 76) cree que «desde esta perspectiva la independencia del principio femenino, sencillamente no puede comprenderse». El estereotipo de la mujer enigmática quizá esté basado en esta imposible incompreensión de la mujer.

M^a. DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ FONTELA



CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

La Medusa de este anuncio actúa, en efecto, con las armas de la seducción que, según advirtió Baudrillard (cfr: 1983: 150-151) tiene la naturaleza del enigma: el objeto enigmático es inteligible pero no puede revelarse. De este modo, la Medusa se convierte también en Esfinge.

Todo esto representa esa viuda vestida de negro, elegante, rodeada de objetos mágicos en un decorado florentino, sobredimensionada en el perfil hierático de los primeros planos como el de una pintura egipcia, imponente en pantalla con su naturaleza ambigua: bella pero destructora. Lilith, Pandora, la Esfinge, la Gorgona son algunos de sus más visibles antecedentes míticos, y ella misma actualización de “la mujer tentadora” –el arquetipo de Campbell (cfr: 1949 trad. 1959: 114-119)– que sale al camino del héroe para destruirlo.

Porque, a pesar de los primeros planos, de esa presencia prominente y constante de la mujer en la imagen visual y en la reconstrucción autobiográfica de la voz en *in*, la viuda es sólo una protagonista aparente. El verdadero héroe es el joven apuesto que, aproximándose por detrás a la Medusa, la reta con su objeto mágico: un *Volkswagen Passat*, que, cual espada de Perseo, destruye las maléficas intenciones de la seductora.

En esta remitologización del mito de Perseo, sin embargo, el espejo no está en el escudo del héroe; está en las manos de la mujer, pequeño círculo lunar donde la Medusa refleja su propia luz, fría y distante. Hasta el momento en que se presenta ese Perseo motorizado, a nuestra mujer de cera (cfr: Dijkstra 1986 trad. 1994: 119-159) le bastaba el propio círculo lunar, espejo de autosuficiencia y de identidad estéril. La luz del sol que llega eclipsa su imagen en el espejo, le hace girar la cabeza y, mientras cierra su espejito de autocomplacencia, decide, bajo la aparente sombra de la duda, heredera de las antiguas armas de vencedora más que verdadera duda, someterse al yugo de su tercer marido. Es fácil adivinar su futuro destino de Eva, ya que por su pasado no puede aspirar a ser precisamente la Virgen María. La serpiente reptá ahora sobre cuatro ruedas y es Adán el tentador que vuela, como en el mito clásico, en las alas de Pegaso.

Al hombre todavía le quedan armas para reducir los despertares de la mujer contemporánea.

El segundo anuncio, por contraste, representa sin enigmas la mitologización de una estrella del fútbol desde la remitologización de la iniciación del héroe.





El futbolista brasileño Roberto Carlos reconstruye autobiográficamente los principales hitos de esa iniciación, desde que la decisión del padre le destina a ser árbitro. Inicialmente, contra la figura paterna, no hay rebeldía, el primer acto heroico que solemos encontrar en la novela como afirma Otto Rank (*cf*: 1981: 101). En este anuncio el aparente camino de pruebas se sintetiza en los ensayos ante el espejo. El futuro futbolista se esfuerza en identificarse con la imagen de árbitro.

El espejo de un dormitorio familiar, quizá el de sus padres, cumple, pues, aquí una función antinarcisista: Roberto, que habrá tenido una primera imagen de sí mismo en ese o en otro espejo a la edad de seis meses, según afirma Lacan, seguramente ha tenido frecuentes conversaciones con su imagen especular y algo le dice que algo no va bien en ese autorreconocimiento como árbitro.

A pesar del desencuentro con el yo reflejado en el espejo, la rebeldía, como hemos dicho, se omite. El camino de pruebas hasta conseguir la verdadera identidad es una profunda pero significativa elipsis en la narración. Sintéticamente y con halo mítico, ese camino aparece representado en una fugaz iluminación: la que un poder providencial envía desde lo alto de la torre del supermercado en forma de bote de *Pepsi-Cola*. La chilena del niño futbolista es una manifestación hierofánica (*cf*: León 2001) de su futuro destino de astro del balompié, y el producto que cae del paraíso de la compra no es sólo el continente de una bebida refrescante: es sobre todo un objeto maravilloso que ha obrado el milagro del renacimiento del héroe.

Si el proceso de sacralización de las escenas que se nos presenta en pantalla y la irradiación de los objetos mágicos –el bote y el espejo como mitemas– nos permiten hablar de una remitologización del camino del héroe, el contexto en que se presentan, las bruscas elipsis de la iniciación y la imagen refrescante del propio futbolista, doblemente mitificado por el espectáculo futbolístico y la imagen televisiva, presentan un paralelo proceso de desmitificación a través de los efectos cómicos. Precisamente gracias a esos efectos se puede conectar más fácilmente con el público juvenil al que va destinado el spot. Roberto Carlos, convertido en mito publicitario es un modelo de iniciaciones heroicas en donde se esconde el esfuerzo y se potencian los auxiliares mágicos. El esfuerzo y el sacrificio no tienen efectos perlocutivos en publicidad. La risa sí: porque ahuyenta los temores y rompe inseguridades íntimas (*cf*: León 2001: 145).

La risa es también otro mito, el de la fiesta y el del carnaval, mito dionisiaco latente de tantos mensajes publicitarios que pretenden liberarnos de las represiones subjetivas y de las opresiones del mundo.

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

7. Conclusión

Como ordenan los cánones míticos, quisiera regresar a los orígenes de mi exposición y retomar el presupuesto inicial: el reconocimiento del sustrato mítico de mi propia teoría en torno al mito.

Tal como vio Gadamer, en su obra fundamental, *Warheit und Methode*, la acepción de "comunidad sacral" está presente en el concepto griego de *theoría* y el *theorós* es el espectador que participa en un acto festivo y por tal participación obtiene su condición jurídico-sacral. Mi propósito ha sido hacer partícipes a los lectores de esta celebración festiva en torno al mito, rodearlos del aura sacra que despiden estos relatos, porque no es posible escuchar, leer, hablar del mito sin sentirse golpeado por su magia y sin quedar fascinado y poseído por la contemplación, al mismo tiempo atracción, aspectos que, según Gadamer, están presentes también en el concepto de *teoría* (Gadamer 1969 1975 trad. 1977: 169-170).

Todos nosotros, pues, estamos invitados a participar en la actividad logomítica que entreteje nuestra realidad y nuestras aspiraciones, invitados y obligados, pues no descubriremos nuestra identidad personal y social y aquello que proyectamos ser y realizar mientras no miremos de frente a esos espejos que nos devuelven nuestra imagen y la del otro en el camino de la vida. No moriremos como Narciso ni nuestra voz quedará perdida para siempre en Eco; sólo recuperaremos nuestras máscaras más humanas, las que vienen de la profundidad de la historia y del calor festivo del ritual para ser reutilizadas en nuevos escenarios.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- BARTHES (1957): «Le mythe, aujourd'hui». En *Oeuvres complètes*, I, Paris: Du Seuil, 1993, 683-719.
- BARTLETT, Frederic C. (1930): *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge. Cambridge University Press. [Trad. castellana de Pilar Soto y Cristina del Barrio, *Recordar. Estudio de psicología experimental y social*. Madrid: Alianza Editorial, 1995].
- BAUDRILLARD, Jean (1979): *De la séduction*. París: Éditions Galilée.
- (1983): *Les stratégies fatales*. París: Bernard Grasset.
- BOMBAL, María Luisa (1996): *Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello. [Introducción y recopilación: Lucía Guerra].
- BORNAY, Erika (1998): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOUSOÑO, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*. 5ª ed., definitiva. Madrid: Gredos.
- BRICOUT, Bernadette, comp. (2001): *Le regard d'Orphée*. Paris: Seuil. [Trad. castellana de Gemma Andújar Moreno, *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, 2002].
- CAMPBELL, Joseph (1949): *The Hero with a Thousand Faces*, Nueva York: Bollingen Foundation. [Trad. castellana de Luisa Josefina Hernández, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: F.C.E., 1959].
- (1959): *The Masks of God: Primitive Mythology*. [Trad. castellana de Isabel Cardona, *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1991].
- (1972): *Myths to Live By*. [Trad. castellana de Miguel Portillo, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 1993].

- (1990): *Transformations of Myth Through Time*. San Francisco: Harper [Trad. castellana de César Aira, *Los mitos en el tiempo*. Barcelona: Emecé, 2002].
- CARRIÈRE, Jean-Claude (2001): «Juventud de los mitos», en Bernadette Bricout (comp.), *Le regard d'Orphée*. París: Seuil. [Trad. castellana de Gemma Andújar Moreno, *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, 2002, 25-45].
- CASSIRER, Ernst (1944): *Essay on Man*. New Haven (Connecticut), Yale University Press. [Trad. castellana de Eugenio Imaz, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: F.C.E., 1945].
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1971): *Cuatro ensayos sobre la mujer*. Madrid: Alianza Editorial.
- DE MAN, Paul (1983): *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2ª ed. Londres: Methuen. [Trad. castellana de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991].
- DIJKSTRA, BRAM (1986): *Idols of Perversity*. Oxford: Oxford University Press. [Trad. castellana de Vicente Campos González, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate, 1994].
- DUCH, Lluís (1995-1996): *Mite y cultura. Mite i interpretació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat. [Trad. castellana de Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona: Herder, 1998].
- DURAND, Gilbert (1992): *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique a la mythanalyse*. París: Dunod.
- (1996): *Champs de l'imaginaire*. Edición de Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug.
- ELIADE, Mircea (1955): *Images et symboles*. París: Gallimard. [Trad. castellana de Carmen Castro, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mítico-religioso*. Madrid: Taurus, 1983].
- (1963): *Aspects du mythe*. París: Gallimard. [Trad. castellana de Luis Gil, *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1968].
- FEYERABEND, Paul (1991): *Dialogo sulla conoscenza*. Roma-Bari: Gius. Laterza & figli SpA. [Trad. castellana de Jerónima García Bonafé, *Diálogos sobre el conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1991].
- FRYE, Northrop (1976): *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge (MA): Harvard University Press. [Trad. castellana de Edison Simons, *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*. Caracas: Monte Ávila, 1980].
- (1990): *Words with Power: Being a Second Study of "The Bible and Literature"*. New York: Harcourt, Brace and Jovanovitch. [Trad. castellana de Claudio López de Lamadrid, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores, 1996].
- FUSILLO, Massimo (1998): *L'altro e lo stesso Teoria e storia del doppio*. Florencia: La Nuova Italia.
- GADAMER, Hans-Georg (1960): *Warheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübinga: Mohr. [Trad. castellana de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito realizada sobre la 4ª cd. alemana (1975), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 3ª ed. Salamanca: Sígueme, 1988].

CÓMO DESCUBRIMOS QUIÉNES SOMOS Y QUIÉNES QUEREMOS SER

- (1993): «Der Mythos im Zeitalter der Wissenschaft» y «Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache», en *Gesammelte Werke*, vol. VIII, *Ästhetik und Poetik, I, Kunst als Aussage*. Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 180-188, 400-440. [Trad. castellana de José Francisco Zúñiga García, «El mito en la época de la ciencia» y «Acerca de la fenomenología del ritual y el lenguaje», en *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, 39-53 y 67-133].
- GILMORE, David D. (1990): *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven y Londres: Yale University Press. [Trad. castellana de Patrik Ducher, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós, 1994].
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1989): *La mentira social. Imágenes, mitos y conducta*. Madrid: Tecnos.
- GONZÁLEZ BEDOYA, Jesús (1990): *Tratados histórico de retórica filosófica. La antigua retórica*, Madrid: Nájera.
- JAMME, Christoph (1991): *Einführung in die Philosophie des Mythos. Band 2. Neuzeit und Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. [Trad. de Wolfgang J. Wegscheider, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Barcelona: Paidós, 1998].
- JIMÉNEZ, José (1989): *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori.
- LACAN, Jacques (1966): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», en *Écrits*. París: Du Seuil.
- LEÓN, José Luis (2001): *Mitoanálisis de la publicidad*. Barcelona: Ariel.
- LÉVI-STRAUSS (1971): *Mythologiques, IV, L'homme nu*. París: Librairie Plon. [Trad. castellana de Juan Almela, *El hombre desnudo*. Madrid: Siglo XXI, 1976].
- LINCOLN, Bruce (1999): *Theorizing Myth. Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- LOSEV, Aleksei F. (1990): *Dialektika Mifa*. Moscú: Izdatelstvo Pravda [Trad. castellana de Marina Kuzmina, *Dialéctica del mito*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998].
- MELETINSKI, Eleazar M. (1993): *Poetika mifa*. [Trad. Castellana de Pedro López Barja de Quiroga, *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001].
- NIETZSCHE, Friedrich (1990): "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", en Friedrich Nietzsche y Hans Vahinger, *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos, 15-33. [Trad. castellana de Luis Manuel Valdés].
- ONG, Walter J. (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londres: Methuen. [Trad. castellana de Angélica Scherp, *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México. F.C.E, 1987].
- RANK, Otto (1909): *The Myth of the Birth of the Hero*. [Trad. castellana de Eduardo A. Loedel, *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós, 1981].
- RIGHTER, William (1975): *Myth and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M^a de los Ángeles (1996): *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel: Reichnberger.
- RICHARDS, David (1994): *Masks of Difference. Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RORTY, Richard (1979): *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press. [Trad. castellana, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995].

- SIMMEL., Georg (1905-1911): *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- TROCCHI, Anna (1999): "Temas y mitos literarios", en Armando Gnisci (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002, 129-169.
- VALDÉS, Mario J. (1995): *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Ámsterdam / Atlanta: Rodopi.
- VICO, Giambattista (1744): *Scienza nuova* [Traducción castellana de Rocío de la Villa Ardura, *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos, 1995].
- WARNICK, Barbara y Valerie MANUSOV (2000): «The Organization of Justificatory Discourse in Interaction: A Comparison Within and Across Cultures». *Argumentation*, 14, 381-404.