

EL MITO, LA LITERATURA Y EL BUEN DECIR

LAS INTUICIONES DE CARLOS MARX

— **María Rosa Palazón Mayoral***

Qué relaciones guarda el mito con la Literatura es la pregunta que guiará estas páginas, donde enfatizaré las aportaciones de Marx al respecto, a sabiendas de que sus últimas palabras a la “Introducción” a la *Crítica de la economía política* son un borrador que ha sido enmendado por editores y traductores, tan afectos a dar coherencia a textos oscuros. Antes de ocuparme de las intuiciones marxianas, empezaré por recoger la caracterización de los “mitos” que han hecho algunos especialistas.

Etimológicamente “mito” significa relato. En sus orígenes se transmitió de manera oral. Aún pasa de boca a oído entre pueblos oprimidos que no escriben su lengua. Ninguna inscripción que fija el discurso (no sus interpretaciones) sustituye la transmisión oral del mito. Ésta se apoya en: inflexiones de la voz, gesticulaciones y reformulaciones dependiendo de preguntas o intervenciones del auditorio, entre otras cosas. Homero y Hesíodo fueron los primeros en dar escritura a tales relatos, en pasarlos a inscripción. En nuestra América aún falta rescatar muchos.

Los mitos, aun en la forma de cuentos folclóricos, son parte de una suerte de enciclopedia del saber colectivo. También son narraciones

* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

predominantemente anónimas: desconocemos el nombre de sus autores o narradores.

Si bien transmiten parte de un saber mancomunado, su autor les otorga su unicidad, esto es, hace una y única versión, aunque hable de hechos y situaciones conocidas. Los mitos son ídolos de la tribu (adapto una expresión de Francis Bacon)¹ que, no obstante, siempre se expresan con cierta novedad, mediante la creatividad o *poiesis* en la amplitud o concreción, en ciertos giros lingüísticos, en los personajes y la trama, entre otros factores.

Sin embargo, las aventuras y los mensajes de los mitos son un patrimonio colectivo que pasa de generación en generación. Tienen, pues, una especie de núcleo de larga duración, escribe Franz Boas,² aunque las alteraciones parciales acaban alterando el discurso.

Un mito cuenta una historia (*story*), es decir, desarrolla una serie de episodios conectados en principio, medio y fin (el discurso puede iniciarse en la mitad o el final y después regresar al principio, dando muchos brincos temporales, aunque el intérprete discernirá estas tres partes). Luego tiene una trama (*story plot*). Aristóteles³ jerarquizó la intriga como nota diferencial de los *mythos* por encima de los caracteres y el conocimiento discursivo (*diánoia*) que portan. Si falta la unidad o integración de hechos en un entramado, se estará ante una enumeración que queda abierta en los extremos: empieza y termina sin que algo quede señalado como un principio y algo como un final, como ocurre en los anales o las crónicas.

¹ *Novum organum*, 2a. ed. Estudio preliminar y notas Risieri Frondizi. Trad. Clemente Hernando Balmori, Buenos Aires: Losada, 1961 (Biblioteca Filosófica), p. 93.

² "The Development of Folk-tales and Myths", en *Race, Language and Culture*, London/New York: The Free Press & Collier-MacMillan Limited, 1966, p. 405.

³ *Poética*, trad. Eilhard Schlesinger. Nota preliminar de José María Estrada, Buenos Aires: Emecé, 1947 (Biblioteca Emecé de Obras Universales. Sección VIII. Clásicos griegos y latinos).

Sin caracteres, empero, tampoco hay mito; los protagonistas del discurso integran acontecimientos en una unidad de acción; unos agentes humanos o humanizados diferencian el mito de la mera efusión lírica o de las escuetas argumentaciones filosóficas o *logoi*.

Marcel Detienne⁴ demuestra que un proceso lento y balbuciente inició la desmitologización. En la Grecia clásica, desde Jenófanes hasta Empédocles (530 a 450 a.C. aproximadamente) hubo una fuerte equivocidad entre *mytho* y *logos*. Por ejemplo, aun Herodoto consideraba dentro del radio de este último la historia de las razas de oro, plata, hierro y bronce.

Los personajes del mito —agentes— son demiurgos o seres sobrenaturales, poseedores de dotes inusuales, o los adquieren (nada garantiza que estén hablando de seres humanos y no, por ejemplo, de poderosos fenómenos naturales). Sus aventuras se describen en secuencias que pormenorizan los retos, las pruebas y sus antagonismos.

Algunos protagonistas quizá son dioses en dependencia con un dios más poderoso. Los dioses no existen, son. Y son en dimensiones inaccesibles que el mito ubica en el cielo, las cuevas, las corrientes fluviales, el inframundo, los extremos de la Tierra... Quien transpone esos límites u osa viajar por tales moradas, pagará caro su osadía, teniendo que afrontar varias pruebas.

En su mayoría, los mitos son sistemas simbólicos acerca de actos incoativos que ordenaron la sociedad (destacan los tabúes; por ejemplo el incesto y el homicidio): el relato designa la instalación, distribución y organización que hacen del mundo un cosmos y no un caos. En otras palabras, los mitos tratan los orígenes (periodo durante el cual se fundaron las instituciones y los hechos de la naturaleza), esto es, remiten al gran tiempo durante el cual ocurrieron los actos fundantes: describen en drama los poderes mundanos y metamundanos por el triunfo de una causa. Luego, nunca murieron en tanto se hallan en la base

⁴ *La invención de la mitología*, trad. Marco-Aurelio Galmarini, Barcelona: Península, 1981 (Historia, Ciencia y Sociedad, 192).

de cualquier organización como génesis inolvidable que afectó el destino humano y trastornó un estado anterior. Algunos valoran esta clase de relatos como los mitos por excelencia.

En su origen, mito es inseparable del rito y ambos fortalecen un *statu quo*. Después pueden separarse. En un universo sometido al inestable devenir, para que un orden se renueve, rejuvenezca, hay que recordar cómo fue establecido y reconocer a quienes lo establecieron. Así, los mesoamericanos creyeron que el mundo ha de renovarse periódicamente: en su cosmovisión, cada ciclo abarca la creación, el periodo evolutivo hasta su agotamiento y degeneración, la fase de retorno al caos y la llegada del nuevo orden. Mediante rituales mantenían un ciclo o propiciaban el advenimiento de uno nuevo.

El mito es cuento, novela, tragedia, comedia, fábula, canto, aunque siempre posee cualidades artísticas, un “bello estilo” destinado al encantamiento de sus lectores o escuchas. Mucho depende de la musicalidad del buen decir y de su abundancia en tropos. Desde el punto de vista de sus cualidades expresivas, los mitos no se distinguen de la narración literaria: no dejan de recrear la función poética o juego lingüístico que ostenta su modo de decir. Como la Literatura, el mito nos busca para que experimentemos su poder intencional, que nos conmina a recibir su orfebrería del lenguaje. Tal encantamiento no es inocente. La oferta es que el receptor sueñe gozoso, se relaje, atienda y *memorice* la enseñanza que ha sido expresada mediante dúctiles giros que abundan en metáforas y metonimias. Barthes escribe: “el mito es un valor, su sanción no consiste en ser verdadero: nada le impide ser una coartada perpetua, le basta que su significado tenga dos caras para disponer siempre de un más allá. El sentido siempre se encuentra en su lugar para presentar la forma; la forma está siempre allí para *distanciar* el sentido”.⁵

⁵ *Mitología*, trad. Héctor Schmucler, México: Siglo XXI Editores, 1990 (Teoría), p. 217.

El mito no sólo mantuvo la tradición, sino que, presentándose como una actividad lúdica, o creativa dentro de ciertas reglas, invita a que su intérprete también juegue, y en tanto juego su experiencia estética ocupe un primer lugar. Las demás funciones teórico-prácticas del relato no parecen limitar el gusto o placer de leerlo y escucharlo.

Mucha gente estima que el mito no es una cuestión tanto del saber y la razón cuanto de lo poético, lo simbólico, lo hermoso. En esto existe un consenso. En *Filosofía de las formas simbólicas*, Ernst Cassirer⁶ dice que siempre trasluce la preocupación de sus emisores por su expresión “plástica”; Lévi-Strauss⁷ insiste en la belleza de las estructuraciones míticas; Mircea Eliade asegura: “El que recita los mitos ha tenido que someter a prueba su vocación y ser instruido por viejos maestros. El elegido se distingue siempre, ya sea por su capacidad memorística, ya por su imaginación o talento literario”,⁸ en el entendido de que el memorista es fiel al buen decir que ha aprendido. G. S. Kirk escribe que lo que cuenta es su valor ahora llamado literario:

Mucha gente inteligente estima que el mito no es una cuestión propia del saber y la razón, sino más bien de lo poético, lo simbólico, lo hermoso [...] lo que realmente cuenta para la mayoría de nosotros más bien se acerca a esa visión poética de los mitos, así como el tipo de valor que acumulan en sus usos literarios.⁹

⁶ *Filosofía de las formas simbólicas !I. El pensamiento mítico*, trad. Armando Moreones, México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (Sección Obras de Filosofía).

⁷ *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, 4a. ed., trad. J. Almela, México: Siglo XXI Editores, 1984.

⁸ *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*, 3a. ed., trad. Carmen Castro, Madrid: Taurus, 1979 (Ensayistas, 1), p. 164.

⁹ *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, trad. Antonio Pigrau Rodríguez, Barcelona: Barral Editores, 1973 (Breve Biblioteca de Reforma), p. 16.

El mito es entretenimiento y seriedad: para ser tal exige la adhesión crédula. Malinowsky,¹⁰ Mircea Eliade y Marcel Mauss¹¹ constriñen la extensión del término “mito” a los relatos cuyo contenido y avatares de sus protagonistas son creídos al pie de la letra: son materia de fe, a diferencia de los cuentos, interpretados como alegorías fantásticas.

Cualquier rito o representación dramática de creencias religiosas supone un mito latente sobre el gran tiempo de los dioses, cuya existencia no es demostrable. Por lo tanto, para fortalecer y enraizar las convicciones fundantes de un orden (la regla moral instituida por Jehová, por ejemplo), los sujetos repiten que creen en ese dios, en su palabra, en sus acciones y por medio de oraciones invocatorias.

La idea de los dioses se conecta, pues, con la necesidad de su renacimiento, que se les rinda tributo: el saber qué o sentido oculto de la realidad, se acompaña de un saber cómo, de la *performance* adecuada o rito. Mediante oblaciones se desencadenan las fuerzas buenas y contienen las negativas. La visión un tanto apocalíptica de que las potencias benéficas pueden ser derrotadas por las hostiles (que el viento no pueda acallarse, que el invierno no tenga límites o que las plantas no crezcan, por ejemplo) coloca a los creyentes en medio de una lucha de exterminio entre el orden que se invoca y la destrucción que se conjura.

La relación con los dioses no admite dobleces ni miente: en el ámbito de lo sagrado, adquiere una enorme importancia la sinceridad y buena intención. Por ende, los mitos, palabra sagrada, son razón de los ritos, aunque éstos no son la simple puesta en escena de un relato que existía con anterioridad: forman un conglomerado que sólo se disasocia a nivel de la abstracción.

¹⁰ *Crime and Custom in Savage Society*, New Jersey: Paterson, Little Field, Adams, 1959.

¹¹ *Sociología y antropología*, introducción Lévi-Strauss, trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid: Tecnós, 1971 (Ciencias Sociales. Serie de Sociología), p. 149.

Los mitos nacen y prosperan en solidaridad con rituales. Su fuerza estriba en que ambos establecen momentos privilegiados de la colectividad porque re-ligan a quienes les son fieles, los protegen de interdicciones y ponen en contacto con lo sagrado o sublime. Por todo lo dicho, cuando el relato es despojado de su aspecto ritual pierde gran parte de su poder de exaltación.

El mito no es un discurso autorreferido, sino que posee una lógica interna. Lévi-Strauss los ha descifrado como sistemas binarios de equivalencia y oposición (en un recorrido que compara discursos míticos por encima de la situación en que se engendraron y en que son interpretados, y por encima de referentes).

Gracias a estos antecedentes teóricos, pienso que ya estamos armados para analizar las oscuras líneas que mencioné al principio de este artículo.

A diferencia de los estructuralistas, Marx consideró que la producción artística es propia de un contexto social. Partamos de este fragmento, en una traducción que, pienso, es más respetuosa del original:

Pero la dificultad no está en entender que el arte griego y la epopeya están conectados a ciertas formas sociales del desarrollo. La dificultad es que aún nos proporcionan un goce estético y, de cierto modo, son válidos como una norma y un modelo inalcanzables.¹²

¿Por qué todavía nos gusta la *Iliada* si ya no estamos dentro de su cosmovisión? Y esta cuestión es tanto más inquietante porque Marx asegura que su norma y modelo son, inalcanzables. La respuesta está en el mismo escrito: la situación económica y cultural en que fue creada no volverá, ha sido cancelada.

¹² Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke. Eileitung (zur Kritik der Politischen Okonomie)*, Berlín: Institut für Marxismus-Leninismus, Beim ZK der SED, Dietz Verlag, 1961, t. 13, pp. 615-642. La cita es de la p. 615.

La imaginación griega se nutrió con mitos avalados por rituales, esto es, con una manera de ver y estar en el mundo que ha quedado atrás, llena de creencias que no pueden verificarse ni ser falsificadas debido a que presuponen entidades indemostrables. Dejaron de ser vigentes; luego, “toda mitología supera y domina y forma las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación: desaparece con el gobierno real de estas mismas.”¹³

Como parte del mismo razonamiento, Marx enlaza varias preguntas que comparan lo que acontecía en la segunda mitad del siglo XIX con la perspectiva, o, si se prefiere horizonte, de los griegos contemporáneos a Homero: qué compatibilidad existe entre Vulcano y la forja de la Roberts & Co.; entre Júpiter, dios de la lluvia, y el pararrayos; entre Hermes, dios protector del comercio, y el Credit Mobilier; entre el guerrero Aquiles y la pólvora y el plomo; entre la *Iliada* y las máquinas de imprenta. Es decir, entre las burguesías comercial e industrial y todo lo que han puesto en el mundo y el esclavismo; entre los medios de comunicación de dos etapas tan distantes, y entre el avance de las fuerzas productivas decimonónicas y las anteriores a Cristo.

La respuesta de Marx es una: las musas desaparecen frente a la regla del tipógrafo, o sea que las diferencias específicas de etapas anteriores no regresan.

La cultura de la Grecia clásica estaba en una escala de la Historia a la que no podemos volver. Esto compete a las funciones de la leyenda que transmitían las epopeyas: no la habrá en su esplendor porque la tarea suya de compendio o memoria de hechos locales ha sido suplida por la Historia (como tampoco volverán a nacer los espléndidos cantares de gesta medievales que hacían la veces de Historia y de noticieros): el Printing-House se construyó encima de la Fama.

Para que del mito se desprendiera la Literatura, y no como relato que exige fe, hubo de mediar otro principio de realidad, a saber, el que

¹³ *Idem.*

se compromete con la correspondencia entre lo dicho y lo acontecido en un espacio-tiempo localizables en un mapa y un calendario, o sea, en un cronotopo. Y esto es decir que la génesis del relato literario ha de ubicarse después de que otra rama del saber: la Historia, heredera también del mito, había irrumpido en escena.

En *Olimpicas I*, Píndaro¹⁴ escribe que, nacido del rumor, el mito es un relato artificioso e ilusorio que es menester descartar del tipo de testimonio seguro o válido para el quehacer del historiador. También para Heródoto el *mythos* no es la verdad revelada a los iniciados, sino un dicho público que ha de suscitar reacciones de “escándalo” en tanto “rumor gris, palabra de ilusión, seducción embustera”.¹⁵ Desde entonces el mito fue perfilándose como algo que sólo es un mito, un ámbito legendario, marcado por el animismo, la presencia proyectiva del hombre. Tal ámbito ya no empalmaba con el tiempo histórico ni con las coordenadas geográficas. Ejemplifico con Ricoeur: la expulsión de Adán y Eva del Paraíso es una leyenda mítica con personajes —los primeros varón y varona, el Adversario, la serpiente, Jehová...— y episodios ficticios acaecidos en *illo tempore* y en un sitio no ubicable geográficamente.¹⁶

Bajo la mirada del historiador, los mitos quedaron como testimonio expurgable para registrar el tanto de historia que contienen; por ejemplo, el enfrentamiento de Caín y Abel, y la condena del primero remite a una organización a la cual se rebeló el primero, donde fue norma que el agricultor dispusiera de la cantidad de tierra que pudiese cultivar, y el resto fuera aprovechable por los pastores, como fue el caso simbolizado por Abel. También esta clase de relatos antiguos funcionaron como pruebas testimoniales de una etapa pasada de la

¹⁴ Detienne, *op. cit.*, p. 179.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ *Finitud y culpabilidad*, prólogo de José Luis Aranguren, trad. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Taurus Humanidades (Humanidades/Filosofía), 1960.

humanidad, útiles como documentos para la hermenéutica que trata de analizar el desarrollo o diferir teórico-práctico.

El discurso de la Historia había tomado, pues, un compromiso que perfilaba sus características diferenciales (aunque es cierto que las tramas que construyen los historiadores son un enfoque que le debe mucho a su imaginación, según Hayden White¹⁷ y Ricoeur¹⁸). Esta disciplina, abocada a la investigación de las cosas humanas acontecidas, necesariamente hubo de deslindar lo histórico de lo pseudohistórico.

También el advenimiento de la escritura de mitos, que Hesíodo y Homero iniciaron, fue condición de posibilidad de la *epojé*, o cuestionamiento de la tradición, y esto porque rompió con la situación dialógica, la conversación por excelencia, es decir, la que pasa de boca a oído, donde el escucha juega un papel activo.

La nueva vía hermenéutica fue la semilla a partir de la cual florecieron la Historia, la Literatura y la Filosofía (ésta no enfeudada en la narración).

Como las artes no son una isla fuera del espacio y tiempo, cada una de sus manifestaciones se genera y alcanza su nivel más elevado en un marco histórico irrepetible; por ende, las normas, los modelos que genera, son inalcanzables, tampoco se repiten cuando ese marco evoluciona.

Es fácil observar que los artistas de ayer y hoy no han tenido una y misma guía. No basta que el programa de un movimiento artístico contemporáneo asegure que: “todo lo que es espectáculo de primera y no de segunda tiende a conseguirse sobre el principio de un *animismo total*”¹⁹ para que la mentalidad mítica renazca. Ejemplifico. Cuando

¹⁷ *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992 (Paidós Básica, 58), pp. 34-35.

¹⁸ *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, México: Siglo XXI Editores, 1996 (Lingüística y Teoría Literaria), p. 859.

¹⁹ André Breton, “Matta”, en *Antología* (1913-1966), 41a. ed., selección y prólogo Marguerite Bonnet, trad. Tomás Segovia, México: Siglo XXI Editores, 1979 (La Creación Literaria), p. 269.

un emisor de hoy fuerza el monólogo o los diálogos animistas o alguna de las peculiaridades figurativas de antes no obtiene una obra primitiva, sino sofisticada, como es sofisticada “La vaca de nariz delicada” de Jean Dubuffet: si muchos dibujantes de la antigüedad se equivocaron al figurar la relación que guardan las orejas de la vaca con el resto de su cabeza, Dubuffet elude el punto: la suya no tiene orejas.

Las anteriores observaciones obligan a puntualizar que, no obstante que Marx hace hincapié en el condicionamiento económico de la supraestructura artística, da al traste con las concepciones que llamará “mecanicistas”; esto es, las que explican los productos culturales confrontándolos directa y unilateralmente con los modos de producción.

En la citada “Introducción” se lee:

El arte griego supone la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya trabajadas por sí mismas de una manera inconscientemente artística por la fantasía del pueblo. Éste es su material. No cualquier mitología, es decir, no cualquier tratamiento inconscientemente artístico de la naturaleza (aquí incluido todo lo objetivo, por tanto también la sociedad). La mitología egipcia nunca podría ser la tierra o el pecho materno del arte griego.²⁰

Si miramos cuidadosamente estas palabras, salta a la vista que las divergencias que conciernen a los modos sociales de producción y a los conocimientos y prácticas de las fuerzas productivas (que derivan sólo y directamente de las primeras) del Egipto y de la Grecia no explican cabalmente por qué acabaron en dos mitologías: en una que nutrió la Literatura y en otra desdeñada que no la alimentó.

Mijaíl Lifshitz²¹ dice que el mecanicismo encalló en un dilema que había tomado un sesgo bifronte, y reza más o menos así: o las artes

²⁰ *Ibid.*, p. 643.

²¹ *La filosofía del arte de Karl Marx*, trad. Stella Mastrángelo, México: Siglo XXI Editores, 1981 (Colección Mínima, 78).

evolucionan en concomitancia con el desarrollo de las fuerzas productivas, o bien no existe conexión entre éstas y las artes, en cuyo caso sería imposible aplicar el materialismo histórico (reducido por estos marxistas a ese condicionamiento directo y unilateral) a las formas del trabajo humano llamadas “artes”. La tesis de Marx es más compleja, no queda reducida a esta chata alternativa: plantea el condicionamiento en “última instancia” de las artes, es decir, apunta a las múltiples mediaciones que se hallan entre la base y la Literatura.

Sin embargo, precisamente el condicionamiento económico, aunque indirecto y mediado, explica por qué un tipo de manifestación artística nace y alcanza su esplendor o punto óptimo en una etapa y lugar precisos. Aplicando esta línea de razonamiento al problema que nos ocupa, inferimos que la sociedad griega esclavista, campesina, recolectora y guerrera, favoreció el advenimiento de una epopeya *sui generis* que también ha de entenderse recurriendo a una mitología, y una mitología especial, que la imaginación popular acuñó para explicarse su *modus vivendi* (la “mitología egipcia nunca podría ser la tierra o el pecho materno del arte griego”).

Con el correr de los años hubo cambios sociales, incluso en las cosmovisiones imperantes, que desaforaron (de alguna manera) los discursos míticos. En la *Poética*, Aristóteles especifica que “mito” es un relato que desde Platón era tenido como una formación atenuada del intelecto, o sea, como un antecedente degenerado o cuando menos inferior de lo racional. Ambos, Platón y Aristóteles,²² lo opusieron a la verdad o relato verdadero, admitiendo que ocasionalmente el mito logra aproximarse a la representación de la realidad, aunque siempre de manera imperfecta.

La razón asistía a estos filósofos en cuanto “mito” es aquello que se dice pero nadie puede demostrar; y cómo demostrarlo, pregunto, si

²² *Las leyes* X, 887c, 8e, 1; *Gorgias* 527a. y *Timeo* 29, y de Aristóteles *Historia antigua* VIII, 12, 297a.

el sentido mágico-mítico es tránsito frente al sentido, o, en la formulación freudiana, desplazamiento extremo; cómo demostrarlo si es encuentro o analogización llevada a su máximo punto admisible para el entendimiento; y cómo demostrarlo si, desde cierta perspectiva, son fantasiosas asociaciones de conceptos.

Cuando los griegos se amamantaban en la mitología (el gran periodo inventor de mitos se pierde en el tiempo; los dramaturgos griegos más que crearlos, los rebasaron, les dieron forma, los pulieron) no distinguían algunos símbolos como tales. Sigmund Freud asimila la falta de principio de la realidad del inconsciente y los sueños con un primitivo idioma desaparecido del que se conservan sus huellas. En sueños, así como en ciertas fases de su vida, el sujeto no diferencia bien el yo del mundo y su mente actúa extremando las semejanzas y los desplazamientos. No respeta las fronteras, que manejará en la vigilia o en otra edad entre lo verdadero y lo fantasioso, establecidas por su entendimiento: funciona como espejo de deseos y sentimientos. En 1946, Fenichel escribió estas memorables observaciones:

En los adultos una idea consciente puede ser utilizada como símbolo con el propósito de ocultar una idea inconsciente ocultable; la idea de pene puede ser representada por una culebra, un mono, un sombrero, un aeroplano si la idea de pene es objetable. La idea clara de pene ha sido captada pero rechazada.

El símbolo tiene una parte sustituta de la idea y otra creída. El pensamiento “prelógico” conserva y agudiza esta confusión de realidades: los cultos arcaicos a la serpiente no son separables de los cultos fálicos.

El símbolo arcaico como parte del pensamiento prelógico, y la distorsión mediante la representación de una idea reprimida a través de un símbolo consciente no son lo mismo —continúa diciendo Fenichel—. Mientras en la distorsión la idea de pene es evitada, disfrazándola con la idea de culebra, en el pensamiento prelógico pene y culebra son uno y lo mismo; esto

es, son percibidos por una percepción común: la vista de la culebra provoca emociones relativas al pene; y este hecho es utilizado más tarde cuando la idea consciente de culebra reemplaza a la inconsciente de pene.²³

En los discursos de cierta etapa infantil y con frecuencia en los discursos antiguos un significante se fusiona con otro, y, asimismo, el objeto referido se fusiona con otro objeto; el lenguaje y otros tipos de realidad se concentran en un mismo plano. No hay alegoría, no hay representaciones fantásticas, sino hechos: “Ce que des générations plus avancées ne considerent que comme un symbole, a eu à des phases plus primitives de l'évolution mentale, une valeur et une signification on ne peut plus réelles.”²⁴

Estas observaciones son imprecisas. Por lo mismo, puntualizaré que son endebles los criterios que separan tajantemente lo *primitivo* de lo *civilizado*. No procede la hipótesis de que el hombre antiguo no tuvo la capacidad de diferenciar los planos de la realidad (en ocasiones su lenguaje distinguió con una riqueza de matices impresionante fenómenos que nosotros consideramos uno y mismo); dependiendo del interés teórico-práctico se enriquecen o aminoran las distinciones entre hechos y entre éstos y signos. La falta de discriminación, atribuida a lo “prelógico”, está en muchas de nuestras apreciaciones, repletas de conceptos que no refieren una realidad física y que no obstante consideramos descriptoras de una realidad de esta clase, o ¿acaso no existen palabras tabúes? Una palabra es tabú porque se identifica con acontecimientos u objetos. Si abordamos este asunto con mayor exactitud, quizá lo único que puede afirmarse es que actualmente

²³ Ambas citas reproducidas por Marion Milner, “El papel de la ilusión en la formación del símbolo”, en *Obras completas*, de Melanie Klein, 2a. ed., trad. Samuel Zyman, Buenos Aires: Paidós-Horne, 1979, t. VI, pp. 96-97. Para Freud, véase: *Tótem y tabú*, *Moisés y el monoteísmo*, *Interpretación de los sueños* y *Los dos principios del suceder psíquico*.

²⁴ Ernst Jones, *Traité Théorique et Pratique du Psychoanalyse*, trad. S. Jan Kelevich, Paris: Payot, 1925, p. 232.

somos más precisos en algunas identidades y diferencias: para establecer unas contamos con las otras.

En resumen, a medida que se retrocede, se acortan las distancias entre algunas ficciones y lo “real”; a medida que caminamos hacia adelante, algunas de tales distancias se agrandan. Y esto significa que la civilización enseña que se han hecho conscientes verdades como aquello de que palabra y cosa no son lo mismo. Los hombres hemos tardado milenios en separar ciertas ficciones de las no ficciones, en adquirir un sentido de realidad que, en proporción considerable, ya no es igual a la del mito.

En algunas de sus facetas, la mitología gravita en el mismo suelo que la magia (lo que algunos llaman magia): igualan animistamente lo circundante con el ser humano. En los estadios mágico-míticos, el pensamiento se autopiensa —“en la imaginación y por la imaginación misma”, según frase descriptiva de Marx —, y su principio de realidad apunta mucho más a las personas que al mundo exterior: conceptos como “energía” o “poder”, presentes en nuestras creencias míticas, son del orden mental.

La humanidad tuvo que rebasar innumerables obstáculos para comenzar a dudar del sentimiento “narcisista” u “oceánico” que asimila el universo al individuo y se afianza en la idea de que aquello que se piensa, es; hubo de marchar a contracorriente de las tradiciones, y esto porque no le demostraron indudablemente su afectividad (sí la mostró en el terreno psicológico), y tardó bastante en arribar a la concepción de la naturaleza como algo dado objetivamente.

Ahora bien, no ha sido desechada la hipótesis de que la magia y el mito operan mediante dos principios fundamentales, a saber, la analogía y el desplazamiento. Cuando los individuos viven en una etapa mágico-mítica conciben que “lo semejante produce lo semejante” y que pueden actuar sobre algo actuando sobre otra cosa con la que se hayan relacionado. Por ejemplo, invocan animales depredadores para que alguien pierda la carne, o en sus ritos sacrifican gatos negros

para que llueva. Así también unifican lo que ha estado en contacto: por simple desplazamiento contagioso, quien practica la magia negra puede lastimar a alguien enterrando un fetiche que tiene los cabellos de su teórica víctima. Los supuestos de la magia simpática —las “leyes” homeopáticas y de contacto o contaminación, según la nomenclatura de *La rama dorada*²⁵— se combinaron entre sí de múltiples maneras, prolongándose en los ritos religiosos y las doctrinas ocultistas. Pero, asimismo, fueron objetadas, señalando la necesidad de separar el aquí del allá, el ahora del antes y después, y también porque en una estructura unos elementos son jerárquicamente más importantes y su pérdida o afectación la altera de forma más radical.

En fin, si echamos mano de la alegoría de la caverna, como lo hacen tantos pensadores que la reelaboran, despojándola de su idealismo, diremos que la humanidad ha recorrido despacio y penosamente el camino hacia la “luz” que nos rige. Y si había combatido tanto la indistinción antigua entre lo real y lo imaginario, entre el sujeto y el objeto, es comprensible que la parte “irracional” del mito quedara como su marca indeleble y su estigma. Tal es la actitud de quien conoce estadios modernos de la cultura que, a su vez, dependen de relaciones sociales de producción más evolucionadas.

Volvamos a los motivos del gusto por una obra de arte antigua. Particularmente la Literatura, entre las artes griegas, impresionó tanto a Marx como a Engels. Y lo hizo porque fueron elaboradas según normas menos complicadas que otras que les sucedieron: “La sensación (el encanto) de su arte en nosotros no está en contra de la etapa social primitiva donde crecía. Más bien es su resultado y, además, también se relaciona inseparablemente con esto de que las condiciones sociales en las cuales nació, y únicamente pudo nacer, no pueden volver”.²⁶

²⁵ *La rama dorada. Magia y religión*, 2a. ed., trad. y notas Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Edición revisada y corregida por Julián Calvo, México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Sección Obras de Sociología), pp. 33-69.

²⁶ *Ibid.*, p. 645.

Si esas condiciones no se repetirán, la norma y el modelo griegos son inalcanzables; pero lo son sólo en el aspecto de la irrepeticibilidad, lo que no obsta para que tengamos acceso a ambos y nos den placer. Y he aquí que nos lo dan porque el pasado mítico nos es accesible en tanto sobrevive negado en el presente: “¿Por qué no debe la infancia histórica de los hombres, ahí donde se ha desarrollado en su forma más bella, dar sensación eterna como una etapa que no regresa?”²⁷

¿La Literatura griega sólo nos gusta porque es del pasado? ¿No tenemos la sensación de que está cerca de nosotros, que ese encanto infantil está aún y pervive aquí y ahora?

En los manuscritos salvados a la caída de Bizancio, en las estructuras antiguas excavadas en las ruinas de Roma, un nuevo mundo —la Grecia antigua— se ofreció a los ojos atónitos de Occidente. Los espectros del medioevo se desvanecieron ante aquellas formas luminosas; en Italia se produjo un inusitado florecimiento del arte que vino a ser como un reflejo de la antigüedad clásica y que jamás volvió a repetirse.²⁸

Reflejos que se buscaron y que existían allende las intenciones programáticas de los artistas:

Sucede en la Historia humana como en la paleontología. Cosas que se hallan bajo nuestra nariz no son, en principio, percibidas, ni tan siquiera por los espíritus más eminentes, y esto a causa de *a certain judicial blindness*[...] mirar por encima de la Edad Media hacia las épocas primitivas de cada pueblo. Entonces se admiran de hallar lo nuevo en lo más antiguo, hasta *egalitarians to a degree* que estremecerían al mismo Proudhon.²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 642.

²⁸ “Introducción a la *Dialéctica de la naturaleza*”, en Marx y Engels, *Obras escogidas*, s/t., Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1955, tomo II, pp. 57-59.

²⁹ Marx-Engels, *Textos sobre la producción artística*, 2a. ed., selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal, Madrid: Alberto Corazón, 1976 (Comunicación, 20), p. 135.

Llamo la atención de nuevo en algo inusitado: en la *Ciencia nueva*, Vico³⁰ apuntó que los mitos, que en su génesis fueron narraciones sumamente rigurosas, acaban siendo considerados por los racionalistas como impropios, inverosímiles, increíbles y hasta escandalosos: es frecuente que se llame a estos discursos, que coinciden con las asociaciones mágicas y que tienen un notable cariz emotivo, “pensamientos confusos”, “ideas vanas”, cuyo destino era y será desaparecer. Y llamo la atención para que se repare en que esta machacona tontería, que para mientes en las diferencias entre discursos y no en sus semejanzas, no está presente en las apreciaciones de Marx. En los últimos párrafos de la “Introducción” a la *Crítica de la economía política* se infiere que le interesaron los mitos y los vínculos que mantienen con las artes del verbo. Ahí aparecen unos cuantos enunciados, por demás oscuros, enmendados como éste:

La mitología egipcia nunca podía ser la tierra o el pecho materno del arte griego. Pero en todo caso *una* mitología. Entonces, de ninguna manera, un desarrollo de la sociedad el cual excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda relación mitologizante con ella. Por lo tanto, exige del artista una fantasía separada de la mitología.³¹

Marx ha tratado la Literatura griega. ¿A ésta se refiere, o acaso es una conclusión sobre la Literatura en general, a saber, que la fantasía del escritor no es independiente de la mitología? Aun cuando una lectura retrospectiva permite considerar que estaba pensando específicamente en los libros homéricos, la hipótesis de que ésta pudiera ser una idea conclusiva no es absurda, porque se justifica en dos preguntas de este filósofo que se han pasado por alto:

³⁰ Cito a Vico porque se acusa a Marx de que algunas de sus ideas son deudoras de Herder y Vico. Peter Demetz, *Marx, Engels y los poetas*, trad. Carlos Sánchez Rodrigo, Barcelona: Editorial Fontanella, 1968 (Pensamiento, 23), p. 100.

³¹ *Ibid.*, p. 641.

Pero un hombre no puede volverse niño o se infantiliza. ¿Pero no se alegra con la ingenuidad del niño, y no tiene que pretender otra vez, en un nivel más elevado, a reproducir su verdad? ¿En cada época no revive el carácter propio de la niñez en su verdadera naturaleza?³²

Sea cual fuere la solución de los problemas aquí insinuados, la verdad es que las preguntas en sí son apasionantes. Y lo son porque comparan a los primitivos con la niñez, porque dejan indefinido quién es tal hombre —¿el emisor o el receptor de las artes, o ambos?— y porque tratan de la verdad infantil o primitiva, afirmando que ésta es la verdad natural de cada época (lo cual no debe ser reducido al absurdo de prolongar el símil, buscando la madurez de los pueblos y comparando las culturas para ver cuál es niña, cuál adulta y cuál senil, ni, por último, tampoco debe rastrearse en estas palabras la influencia de posiciones idealistas porque no la hay).

Las anteriores preguntas y la comparación entre niños, artistas y primitivos estuvieron en el cuarto de lo inservible hasta que se reconoció su valor. Marx comparó los griegos con niños normales, esto es, aquellos que no son mal educados, impertinentes o marisabidillos, sino que asumen su condición infantil sin adoptar aires de personas mayores: su habla no se pretende adulta, por decirlo así, y este alegato suyo tenía en la mira la Literatura mítica: “existen niños mal educados y niños sabihondos. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales.”³³ Los normales reflejan su verdad: la verdad mitológica, que se expresa antropocéntricamente.

En la actualidad hemos escuchado decir que el poeta se roba el fuego porque revive transitoriamente mecanismos psíquicos (la verdad) de la infancia y antaño. Julio Cortázar dividió a la gente en “cronopios” y “famas”³⁴ que se instalan en la madurez solemne, inca-

³² *Ibid.*, pp. 641-642.

³³ *Ibid.*, p. 642.

³⁴ *Historias de cronopios y famas*, 2a. ed., Buenos Aires: Editorial Minotauro, 1965.

paces de poseerse, de saber de sí, porque se niegan a ligar animistamente el universo. Un “fama” nunca es poeta. Para André Breton un escritor siempre recuerda la niñez y no ha olvidado los universos de discursos primitivos. No conforme con los estereotipos explicativos de las artes, el llamado papa del surrealismo se abocó a sondear en los mitos y la magia, su conclusión es que el poeta contempla con ojos inocentes y así alcanza encuentros que tienen un dejo nostálgico.³⁵

En efecto, los discursos infantiles, mitológicos y poéticos se caracterizan por un magnetismo que nos envía de una cosa a otra, de una situación a otra —“espasmo cosido con hilo simpático”³⁶—. Los escritores reproducen estas elaboraciones sónicas propias de los mitos, las bizarras asociaciones animistas que vibran por su “sentimiento oceánico”: son presa de la verdad infantil y del pensamiento “prelógico”, y tal es la “verdad natural” de sus orígenes personales e históricos de la humanidad.

Frazer ya notaba que existen dos caminos asociativos básicos, a saber, la semejanza y la contigüidad:

[...] leyes fundamentales del pensamiento, a saber, la asociación de ideas por semejanza y la asociación de ideas por contigüidad en el tiempo o en el espacio[...] Los principios de asociación son excelentes por sí mismos, y de hecho esenciales en absoluto al trabajo de la mente humana: correctamente aplicados producen la magia [...] Es por esto una perogrullada [...] decir que la magia es necesariamente falsa y estéril, pues si llegase alguna vez a ser verdadera y fructífera, ya no sería magia, sino ciencia.³⁷

De lo anterior se concluye que contamos con dos asociaciones que la Literatura, deudora de los mitos, ha adoptado. En “Deux aspects du

³⁵ Breton, “Préface” a *La parole est à Péret*, New York: Éditions Surrealistes, 1943.

³⁶ Breton et al., *Léxico sucinto del erotismo*, prólogo de Román Gubern, trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1970. *Cfr. Magia y mito*.

³⁷ *Op. cit.*, p. 73.

langage et deux types d'aphasie",³⁸ Roman Jakobson sintetiza, llamando metáfora al método analogizador o que sustituye un significante por otro debido a que hay una relaciones de semejanza entre ambos en su significado o sonido. Este tropo comprende los símiles, y es el equivalente lejano de algunas condensaciones que realiza el inconsciente o aparece en las analogizaciones mágico-míticas y literarias.

Para Jakobson la metonimia es un desplazamiento: sustituye un término por otro debido a una relación de contigüidad causal, espacial, temporal, de contraste, o aludiendo a la parte por el todo, al continente por el contenido, al signo por la cosa referida... Y esta figura retórica es, por un lado, el equivalente lejano de los desplazamientos inconscientes y de los mágico-míticos.

Metáfora y metonimia, semejanza y contigüidad son las asociaciones básicas de la mente y de los animistas discursos cotidiano y literario que recuperan ese algo expresivo que nunca se pierde. Luego, la Literatura obedece a sus condicionamientos históricos, pero no obedece ciegamente al reloj que marca la evolución de ciertos conceptos, frases y discursos completos: a trasmano, el escritor dispara el plano expresivo hasta eras en que las semejanzas y los desplazamientos fueron aún más comunes en el lenguaje.

Si las artes verbales conservan residuos del pensamiento mítico, no es de extrañar, por lo mismo, que Marx apreciara que los mitos son inconscientemente artísticos. En coincidencia, los estetas han registrado que los miembros de culturas marginadas, cuando traducen su lengua abundan en tropos poéticos, lo cual da razón de por qué *Juan Pérez Jolote*, testimonio de un chamula que recogió Ricardo Pozas, sea apreciado como una novela. También, como escribí antes, los especialistas en los discursos míticos los ligan con la poesía, destacan su valor artístico y fundamentan su juicio en que los mitos abundan en metáforas y metonimias.

³⁸ *Essais de Linguistique General*, trad. y prefacio de Nicolas Puwet, París: Les Éditions de Minuit, 1963 (*Argumentos*, 14).

No cabe duda, además, de que los relatos míticos y la Literatura cumplen la función de entretener, de prestarse a disfrutar el rato, a gozar la oferta que siempre conserva un dejo lúdico.

Si la Literatura conserva funciones semióticas parecidas a las de antaño, es porque éstas todavía están, indirectamente, aquí y ahora. Tanto el escritor actual como sus lectores aspiran a revivir y reviven la “verdad natural” de cada época, o sea la que guarda algún parecido con las verdades de la infancia. Y esto se explica dialécticamente: el pasado vive y se re-vive en el presente. Lo ancestral, ese tesoro mítico que la Literatura heredó, está en lo contemporáneo porque nunca nos renovamos totalmente, sino que remendamos, parchamos, guisamos lo nuevo en la salsa del pasado. Cortar de tajo el decurso histórico de la humanidad es miopía.

La mitología ha reforzado la tradición y permitido la continuidad de las culturas. Cómo enterrar esta clase de relatos que se permitió toda clase de invenciones si vehicula las aspiraciones de la humanidad. Sí, Marx atina en el centro de la diana: en las artes verbales la humanidad reproduce su verdad natural. ¿Cómo no habría de gustarnos aún la *Iliada*?

Si hemos afirmado que el pensamiento mitológico ha sido negado y, también, que se recupera o mantiene, ¿hemos sido *equalitarians to a degree* que estremecería a Proudhon? No hay tal: ni el escritor ni sus lectores pueden borrar los cambios: no pueden cegarse frente a lo que pretende decir un texto en una situación dada, ni a las funciones de un producto (materia de fe o discurso que ostenta su capacidad de usar fantasías y que aspira a darnos placer).

El hablar animista recuerda etapas de la antigüedad, pero el discurso es filiable históricamente. El escritor o el narrador contemporáneos reconstruye las transferencias animistas, manejando usos simbólicos y habiéndose reservado el derecho de la duda ilustrada: asemeja y desplaza llevando en mente un hartero de conocimientos; nunca trabaja con la ignorancia de antaño (tampoco con la sabiduría o la práctica que se tuvo).

El hecho de que la Literatura se emparente con lo atávico (este parentesco tiene grados según el caso), no equivale a que las obras de hoy son las mismas de antes. Así, los elementos que se han analogado en las metáforas varían. El escritor reconstruye el pensamiento mítico desde la perspectiva que ha dejado atrás un principio de realidad originario y lo lleva a un “nivel superior”. Brecht no es Homero. Y esto dice que el pasado se guisa en la salsa del presente: la Literatura retiene su especificidad sin que se perfile como una tarea autárquica, encerrada en sí misma, fuera del espacio-tiempo social.

Marx se equivoca, sin embargo, cuando enjuicia que hubo niños históricos que se expresaron como adultos: todos han tenido su mitología (falta por descifrar cuál ha sido favorable a la Literatura y cuál no, según lo pide el planteamiento marxiano).

En resumen, las insinuaciones de la “Introducción” a la *Crítica de la economía política*, que nunca fueron desarrolladas, abren la reflexión a temas como: las relaciones de la base económica y las artes; entre lo nuevo y lo viejo; entre la imaginación y sus alcances, y entre los discursos míticos y literarios. Hay que regresar a la discusión estas palabras, no sea que un prurito de sabihondez y contemporaneidad nos haga olvidar las grandes intuiciones de Carlos Marx. Termino: después de la desmitologización, que hizo nacer a la Historia y, después, a la Literatura, ha renacido el mito como un rico fondo de simbolizaciones que está en nuestro horizonte, llamándonos al diálogo: en tanto relato liberado de la fe, el mito se ha convertido en una revelación.



 **AZCAPOTZALCO**
CDBI BIBLIOTECA