

Mito y narrativa iberoamericana del siglo XX: procesos de mitificación y desmitificación

CONFERENCIA CENTRAL- VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE MITOCRÍTICA Y I COLOQUIO INTERNACIONAL DE LA RED LATINOAMERICANA DE MITOCRÍTICA PACHAMAMA

José Manuel Losada

Catedrático universitario, Universidad Complutense de Madrid
jlosada@ucm.es
0000-0001-8985-7999

Resumen

El artículo analiza tres procesos operados en los mitos a lo largo de la narrativa iberoamericana del siglo XX. En el proceso de mitificación, las narraciones reconfiguran personajes clásicos y folclóricos (sátiros, duendes) de acuerdo con el contexto local. En el proceso de remitificación, el mito conserva su trascendencia, pero es interpretado en clave existencial o fantástica. En el proceso de desmitificación, el mito es vaciado de su trascendencia sagrada en aras de la reflexión social. Entre las obras tratadas se encuentran “La casa de Asterión” (Jorge Luis Borges), Hombres de maíz (Miguel Ángel Asturias), “Chac Mool” (Carlos Fuentes), Ifigenia (Teresa de la Parra), Rayuela (Cortázar), Cien años de soledad (Gabriel García Márquez) y Macunaíma (Mário de Andrade).

Palabras clave: mito, mitocrítica cultural, narrativa, mitificación, desmitificación

En los años setenta del pasado siglo Arturo Uslar Pietri titulaba un pequeño artículo con estas sorprendentes palabras: «¿Qué nos importa la guerra de Troya?» De entrada, el escritor venezolano asumía la indiferencia del lector o espectador iberoamericano ante los textos mitológicos de origen griego.

El carácter sorpresivo del título respondía a una voluntad retórica incuestionable: el autor de *Las lanzas coloradas* se enfrentaba con armas y bagajes al desdén generalizado y aportaba dos razones sobre el interés de una guerra supuestamente acaecida hace más de tres mil años.

En primer lugar —respondía Uslar Pietri— Homero describe la experiencia de la guerra y la aventura ante el mal que se alza con persistente fatalidad en su camino.

En segundo lugar, el bardo ciego ofrece «presencias humanas en plenitud de misterio».

Las imágenes de divinidades traían ante los ojos de los mortales el poder de lo desconocido. «No aprender a verlo así, remachaba Uslar Pietri, es cegarse ante la larga y maravillosa pasión del hombre sobre la tierra (1970, p. 294).»

Dos reflexiones de gran calado: la primera sobre el ser humano arrojado a la aventura desconocida y la violencia con sus iguales; la segunda, sobre el contacto con la dimensión sobrenatural, indispensable para la existencia del mito.

Estas apreciaciones comulgan con las de un gran filósofo de origen austríaco, primeramente exiliado en La Habana y posteriormente en Puerto Rico, de cuya universidad fue profesor hasta su muerte:

El esplendor y a la vez la fragilidad del pensar mítico de los antiguos griegos ha sido siempre un poderoso acicate para la literatura occidental. [...] Retornar al *mythos* griego quiere decir algo más que sumergirse en un cúmulo de textos antiguos [...], quiere despojarnos primero de toda clase de dogmatismos para poder recuperar el mundo pleno de estímulos creativos de los orígenes de nuestra cultura (Schajowicz, 1962/1990, p. 11).

Ni podemos, ni queremos renunciar a la recuperación de nuestra cultura, esa que no es patrimonio de griegos, romanos, españoles, franceses o británicos, porque pertenece de pleno derecho a toda la humanidad; esa misma que, por ser digna y abierta, acoge otras tantas culturas surgidas en cualquier punto del globo terráqueo para conformar la única cultura humana; esa misma, en fin, que, sin perder su parte de verdad, se amolda a todas las formas para extraer lo mejor, la médula espinal ínsita en cada manifestación cultural.

Porque el mito es proteiforme, se adapta a cada lugar y cada tiempo de acuerdo con unas leyes complejas y aparentemente extrañas. Proteo es el prosopomito de la metamorfosis por antonomasia.

No en vano Homero lo denomina «viejo del mar» (*Odisea*, IV, v. 365): nada hay tan cambiante como las ondas del agua.

Por eso el uruguayo José Enrique Rodó lo elige como símbolo de su libro indefinible e indeterminado:

Forma del mar, numen del mar, de cuyo seno inquieto sacó la antigüedad fecunda generación de mitos, Proteo era quien guardaba los rebaños de focas de Poseidón. [...] Ya se trocaba en fiero león, ya en ondulante y escamosa serpiente; ya, convertido en fuego, se alzaba como trémula llama (Rodó, 1909, p. 3).

El recurso a un venezolano, un puertorriqueño de adopción y un uruguayo no es baladí. Mi intención aquí es mostrar la importancia de examinar el mito y la mitocrítica desde Latinoamérica.

Mi punto de ataque consiste en saber qué respetan del legado clásico europeo, qué poseen como propio y qué aportan al conjunto mitológico no los textos griegos, sino magnos textos narrativos de la literatura hispanoamericana del siglo XX (si bien comenzaré por los últimos años del siglo XIX).

El objetivo es comprender mejor, a través del mito, la cultura «de aquellas y estas tierras». Hablaré, en suma, de los procesos de mitificación, remitificación y desmitificación.

1. Proceso de mitificación

Vaya por delante que en este apartado solo daré cuenta de relatos míticos, es decir, aquellos en los que el personaje (y el lector con él) experimenta un impacto entre dos mundos. El mito exige una confluencia de dos realidades heterogéneas dentro del universo de la ficción. De esa embestida instantánea, imprevista, brutal, nace la tensión mítica que atenaza al personaje y lo suelta, entumecido y agarrotado, una vez ha desaparecido el mundo sobrenatural. No lo olvidemos: el mito surge de la colisión entre dos mundos irreducibles, uno de los cuales es absoluto en su espacialidad y temporalidad y, además, sagrado en su trascendencia.¹

Sin duda, el término «mitificación» es confuso. Aun cuando pertenecen al ámbito de la ficción, habitual y generalmente los mitos no son hechos por una voluntad personal fácilmente identificable, sino que surgen del acervo popular, que los acoge y los distribuye de mil maneras. Cuando hablo de «proceso de mitificación», me refiero a la adaptación de tal o cual mito a circunstancias de índole espacial o cronológica.

El primer ejemplo es un relato breve: «Los duendes del Cuzco», del peruano Ricardo Palma (1883), cuya historia remonta al siglo XVII.

Movido por su avaricia y antipatía, un almirante apalea a quienes beben agua de su fuente. Entre las víctimas se encuentra una anciana mujer; también su hijo, clérigo, que expone sus quejas ante la imagen de Cristo en la catedral basílica de la Virgen de la Asunción. Tres meses después, el cuerpo del almirante aparece ahorcado.

¿Quién cometió el ajusticiamiento? «Dos mujeres de la vecindad [...] habían visto un grupo de hombres *cabezones* y *chiquirriticos*, vulgo duendes, preparando la horca (Palma, 1969, p. 78).» Malas voces también achacaban a los jesuitas el fin del malhadado almirante. El mito gusta de cierta indefinición: deja la exactitud a las ciencias empíricas. Cabría incluir el relato en el ámbito de los cuentos de hadas, mixtura de tradición cristiana y mitología del norte europeo.

Pasemos al segundo relato, «El sátiro sordo», de Rubén Darío (1888), sin duda más enjundioso y alineado con nuestra investigación mitológica.

Un sátiro sorprende en el Olimpo al dios Apolo tocando la lira. Castigado con la sordera, este pata de cabra no parece sufrir mucho por su inesperada carencia; hasta que un día, huyendo de la miseria de los hombres, Orfeo llega y le pide asilo. Para lograr hospedaje, el poeta de Tracia toca la lira y canta; la naturaleza, emocionada, adquiere sus mejores colores mientras los animales y otras divinidades se entregan ciegamente al amor. El sátiro no oye nada. Extrañado por cuanto ve a su alrededor, pregunta por la causa a una alondra, portavoz de los seres aéreos, que hace un elogio entusiasta, pero inútil, del artista. El sátiro pregunta entonces al burro, representante de las

¹ «El mito es un relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes, en principio, de testimonio histórico, y remitentes a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas», José Manuel Losada, *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Akal, 2022, p. 193.

bestias de la tierra, que, azarosamente, mueve la cabeza, signo negativamente interpretado por el sátiro. Rechazado y desolado, Orfeo abandona el lugar y se casa con Eurídice.²

El texto requiere una hermenéutica. Conocemos los rasgos animales y grotescos de los sátiros, asociados con Dionisio, la diversión, la lujuria y la desmesura. Pero esta consideración no permite avanzar mucho. Cabe entonces recurrir a una de las fuentes de Darío, el poema «*Le Satyre*», de Víctor Hugo (1859/1950).

Ligar al Poeta Niño con el Poeta de los Miserables no es una novedad. Baste recordar, como botón de muestra, a Juan Ramón Jiménez, que impartió durante los dos semestres de 1953 un seminario de doctorado sobre el modernismo en la Universidad de Puerto Rico (recinto de Río Piedras). En un lugar de los apuntes del 28 de enero de ese año, tomados por su mujer, Zenobia Camprubí, y otra estudiante, Gloria Arjona de Muñoz, aparecen enlazados ambos poetas:

(Lectura: «[La] Dulzura del Ángelus», de Rubén Darío). Precursores del modernismo en Hispanoamérica. Todos impregnados de los franceses. Musset, Vigny. Víctor Hugo, al final [es] parnasiano. *La leyenda de los siglos*, [de Víctor Hugo] es superior [a] *Trofeos*, de José María Heredia (Jiménez, 1999, pp. 26-27).

El sátiro de Víctor Hugo, célebre por su vitalidad lujuriosa, comparece ante el tribunal de los dioses olímpicos. Lejos de arredrarse, toma su lira y les anuncia su final ineluctable gracias al advenimiento de una humanidad liberada de la tiranía y las falsas creencias.³ Pero las divergencias con el cuento del panida nicaragüense también pueden desencaminar, pues el talante del poema hugoliano es eminentemente social y religioso.

Según me parece, la mejor exégesis del cuento nicaragüense la encontramos en un extenso artículo de María Teresa Maiorana. Esta gran comparatista argentina emplea el modernismo como clave interpretativa. Según ella, el Príncipe de las Letras Castellanas invierte el procedimiento de Víctor Hugo. Mientras el autor francés aplica las aptitudes de Orfeo a su sátiro, sobremanera magnificado, Rubén Darío restituye al suyo su bajeza original y lo confronta al músico divino. Además, el recurso al canto persigue fines distintos, ora la obtención de la gracia de los dioses, ora la hospitalidad del sátiro. En fin y sobre todo, cabe reseñar el diverso cariz de la libertad: el sátiro hugoliano, encarnado en Pan, se exalta y libera de su condición primera hasta convertirse en rey y juez de los dioses; no así el sátiro dariano, que adquiere lastre mental, se vuelve estúpido y profiere una sentencia nefasta para Orfeo: «la sordera representa la insensibilidad espiritual de los poderosos (Maiorana, 1970, p. 317).»

Que el poema aparezca en el volumen *Azul* corrobora estas razones: rozado con el filisteísmo circundante, el poeta acepta las frustraciones de todo buscador de ideal. Frente a la proclama social del francés, la estética del nicaragüense. Ya lo había dicho Juan Ramón Jiménez en el seminario

² Rubén Darío, «El sátiro sordo», en *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 75-80. Este «cuento griego» (así reza el subtítulo) apareció publicado por vez primera en *Libertad Electoral* (Santiago de Chile), 15 de octubre de 1888.

³ Víctor Hugo, *La Légende des Siècles*, París, Gallimard, Jacques Truchet (ed.), 1950, pp. 411-30.

sobre el modernismo: «Manuel Gutiérrez Nájera [...] funda la revista *Azul. Anticipa a Darío, sigue a Hugo*: “el arte es lo azul”, y a Mallarmé: “l’azur, l’azur, l’azur” (Jiménez, 1999, p. 27)».

He puesto sobre el tapete testimonios de filósofos y poetas europeos afincados en Puerto Rico. Faltaba un ejemplo de escritor boricua: la «Leyenda» de Emilio Belaval (1969).

El capitán Niño Calixto Solana, tras numerosas conquistas y aventuras en Chile, Perú y Amazonas, regresa a la casa solariega de la calle del Sol de San Juan de Puerto Rico. Allí encuentra una enorme escultura de un personaje de incierta procedencia. El indio que lo acompaña avisa: «Muñeco mágico tiene su secreto dentro». Fascinado y descreído, el capitán introduce su espada por la boca, de donde sale una pasta blanda, que el indio identifica con sangre humana y el español con sangre de murciélago. Una noche, para acallar el «lamento horripilante» que surge del muñeco, el capitán mete en la boca de la escultura sus manos, que salen cubiertas de una resina untuosa y fétida. Al día siguiente, a pesar de los auxilios médicos, Niño Calixto fallece.

De nuevo nos topamos con una figura mitológica dotada de poderes mágicos malignos empleados contra los transgresores: la hbris no es exclusiva del espíritu helénico. El texto puntualiza: «los Solana eran gente religiosa». Precisamente aquí reposa, a mi entender, una clave interpretativa. Confiado en sus creencias, el capitán menosprecia las demás; se clausura a sí mismo y se incapacita para distinguir relieves y tonalidades del mundo:

El indio se siente hilado a un mundo cromático, y como un cuerpo mágico más, ondula entre los luceros, las aguas, los metales, las bestias. Hasta en el lomo rayado de sus alimañas encuentra señales de su destino. El silencio del hombre blanco está poblado por estatuas de cal con los labios sellados por la muerte. El hombre blanco vaga por un universo descolorido. [...] Frente a lo inverosímil, el indio se conmueve, el hombre blanco se confunde (Belaval, 1969, pp. 50-61).⁴

El irrespeto hacia el muñeco resultó fatal para el Niño Calixto. Los mitos encierran una pedagogía sobre la consideración que merecen todas las culturas y creencias del mundo.

2. Proceso de remitificación

Los tres textos siguientes introducen una modificación de talla: adoptan un tono marcadamente existencial. No estamos ante un proceso de mitificación típico, sino, más bien, ante una «remitificación» de amplias consecuencias. Defino remitificación como preservación de la valencia sobrenatural del mito adaptado a la mentalidad moderna.

«La casa de Asterión», del argentino Jorge Luis Borges (1947), narra el drama existencial de una criatura solitaria que deambula por un intrincado laberinto, anhelando la liberación. Asterión describe su rutina diaria, su soledad y su deseo de un redentor que lo libere de su encierro. Súbitamente, se revela que Asterión es el Minotauro de Creta y que su esperado salvador es Teseo, quien finalmente lo mata, cumpliendo así su destino.

⁴ Texto publicado originariamente en *Cuentos de la plaza fuerte*, Barcelona, Editorial Rumbos, 1963.

Hesíodo, y con él Ovidio y Apolodoro, nos han transmitido esta figura mitológica. El monstruo, nacido de la unión entre Pasífae, esposa del rey Minos de Creta, y un toro enviado por Poseidón, había sido recluido en el intrincado laberinto construido por Dédalo: allí se alimentaba de sacrificios humanos enviados desde Atenas como castigo por la muerte del hijo de Minos; hasta que llegó Teseo, que se ofreció voluntariamente para acabar con el terror.

En el cuento borgiano asistimos a una inversión significativa: Teseo se introduce en el laberinto para liberar a su patria del humillante y horrendo tributo; pero su hazaña obtiene, inesperadamente, otra libertad, la de un híbrido de humano y toro. Borges asume la perspectiva del Minotauro, explora su conciencia y su voz. Plenamente humanizado, Asterión vive la tragedia de su existencia, estigmatizada por la muerte ajena. Teseo no es solo el héroe de los atenienses, sino también su propio héroe.

Pero el cuento adquiere aún mayor relieve si sacamos a relucir el trasfondo bíblico del relato. En efecto, hastiado de ver en derredor tantas víctimas, Asterión anuncia con estas palabras la llegada de su salvador: «sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo (Borges, 2006, p. 98)».⁵ La frase es una cita exacta del libro de Job 19:25. El paciente judío ha perdido todo (familia, salud, bienes) y se enfrenta a un dolor físico y espiritual intensos, acuciado por las acusaciones de sus amigos, quienes sostienen que sus desgracias son un castigo divino por algún pecado oculto. Sin embargo, Job mantiene su inocencia ante Dios y los hombres. Aplicada al Minotauro, la frase veterotestamentaria es un canto de esperanza en la llegada de un redentor, Teseo, que defenderá su causa y lo libere de una vida desgraciada. La muerte como don.

Dos años más tarde, Julio Cortázar publica *Los reyes* (1949). En esta pieza teatral, el Minotauro no es un monstruo cruel, sino una víctima atrapada en su propio laberinto y peligrosa para el orden establecido. Solo Ariadna ama a esta criatura incomprendida. Matar al héroe ateniense y salir del laberinto significaría morir de veras, renunciar a su libertad e identidad; por eso el Minotauro extiende, sumiso, el cuello e impetra la muerte a manos de Teseo.

También en 1949 publica Miguel Ángel Asturias *Hombres de maíz*. La extensa novela explora la vida de los indígenas guatemaltecos y su relación con la tierra y el maíz, considerado sagrado en la mitología maya. La narrativa se divide en varias historias interconectadas que abordan conflictos entre campesinos y terratenientes, la lucha por preservar las tradiciones frente al impacto de la modernización. Los desmanes cometidos contra el maíz desencadenan las iras del Gaspar Ilom, que, siguiendo los pasos de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué en el *Popol Vuh*, emprende una guerrilla impenitente contra los maiceros. Solo la astucia del coronel Gonzalo Godoy puede con él: el farmacéutico Zacatón confecciona un veneno que el indio Tomás Machojón ofrecerá al cacique durante una celebración. El resto de la historia se resume en la venganza que la tierra toma contra los asesinos del Gaspar. Uno a uno, todos van a morir bajo la maldición de los brujos de conejos amarillos: Machojón y su mujer (la Vaca Manuela) en el incendio de sus maizales; su hijo Tomás, en una nube incandescente de luciérnagas; el boticario Zacatón y sus cinco hijos,

⁵ Texto originalmente publicado en la revista *Los Anales de Buenos Aires* (1947).

decapitados por los Tecún; el coronel Godoy y sus soldados, calcinados por llamas en forma de manos ensangrentadas.⁶

La articulación de toda la trama en torno a las tropelías de los maiceros denota la importancia del maíz: cortarlo solo para amasar mayor fortuna implica someter la naturaleza a fines espurios y desvela una arrogancia frente a los dioses, que del maíz formaron a los hombres. Pero esta articulación también traduce una connotación propia de la conciencia ecológica y la sostenibilidad. El ser humano que esquilma sus raíces busca un lucro desordenado. Se establece así una íntima conexión entre ecología, cosmogonía y antropogonía. El maíz no es solo una representación acertada de la naturaleza, sino también del hombre, que lleva en su cuerpo mismo la marca de un origen sobrenatural. Cuando los hombres disponen de la naturaleza con arrogancia retan a la divinidad y ponen en riesgo su propia subsistencia. De tal modo, *Hombres de maíz* resalta el vínculo profundo de la cosmovisión indígena con la naturaleza y las tradiciones ancestrales. El mito —la divinidad— no entiende de codicias comerciales.

Carlos Fuentes es conocido por la adopción de argumentos de profunda densidad, a la manera de los estratos arqueológicos discernibles en las ciudades mexicanas. Tal es el caso del cuento «Chac Mool» (1954).

Filiberto adquiere un Chac Mool, tipo de escultura precolombina mesoamericana que, al contacto con el agua, toma vida y se apodera de él. Tras numerosos desasosiegos, Filiberto logra, por fin, huir a Acapulco, con la esperanza de que el Chac Mool, depositado en el sótano, envejezca o muera. Pero es él mismo, Filiberto, quien muere ahogado en una laguna. Cuando el narrador traslada el cuerpo de su amigo Filiberto desde Acapulco a la antigua casa de Filiberto, lo recibe un indio, de fisonomía similar a la de la estatua, que pronuncia estas reveladoras palabras: «lo sé todo. Dígle a los hombres que lleven el cadáver al sótano (Fuentes, 1954/1982, p. 27).»

El mito subyace aquí en el reclamo de sangre por un ídolo insatisfecho y en el regreso a la vida de un ser muerto. Pero también asistimos a dos acontecimientos fantásticos incuestionables: por un lado, la adopción sucesiva, por una piedra, de diversas formas al margen de las leyes físicas de nuestro mundo; por otro lado, la presencia de un ser divino en diversos tiempos, al margen de las leyes cronológicas de nuestro mundo (el Chac Mool, perteneciente al período postclásico mesoamericano, siglos X-XVI, reaparece en el siglo XX). No extraña que Filiberto pase por loco; tras atravesar una fase de perplejidad, está convencido de la pasmosa realidad que ve y experimenta.

Es imposible saber, al final del relato, si el personaje que recibe al amigo de Filiberto es un indio más o el mismo Chac Mool: ¿cuál es la identidad del cadáver de Filiberto?, ¿cuál, la del mismo Chac Mool, doble de Filiberto que, siempre ávido de agua, se habría ahogado en una laguna de Acapulco? Con destreza inusitada Carlos Fuentes ha combinado la mitología con la fantasía. A diferencia del mito, que explica lo inexplicable, la fantasía del género fantástico provoca la

⁶ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, José Mejía (ed.), Madrid, Cátedra, 2014.

irresolución en la mente del personaje y del lector o del espectador, a menudo mediante una estudiada combinación de la trama con ilusiones sensitivas destinadas a provocar la suspensión del juicio. En este sagaz acoplamiento de elementos mitológicos y fantásticos se apoya, a mi entender, el realismo mágico de un cuento a la par misterioso y desconcertante.

3. Proceso de desmitificación

Nos faltaba un tercer proceso: el vaciamiento del mito. Según la mitocrítica cultural, la trascendencia sagrada constituye la médula ósea del mito, su fuerza vivificante. A continuación querría analizar el descarte de esta valencia mitológica en una serie de relatos de una autora (Teresa de la Parra) y dos autores (Julio Cortázar y Gabriel García Márquez).

Hace un siglo que la venezolana Teresa de la Parra publicó *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924). María Eugenia Alonso relata, en primera persona, su entrada en la madurez. Tras el fallecimiento de su padre, esta joven, que ya era huérfana de madre, regresa a Caracas para verse recluida en casa de una abuela y una tía modeladas a la antigua usanza. Estos años de encerramiento entre cuatro muros y el sometimiento a una estricta etiqueta contrastan fríamente con aquellas infancia y juventud transcurridas en libertad, primero en el sur de Francia y después en París. El lector espera que la alegría de vivir y la libertad conocidas rompan el encorsetamiento irrespirable, que M.^a Eugenia pueda elegir un marido a su gusto y rechazar el designado. No ocurre así: apenas muere su único valedor (tío Pancho), María Eugenia se resigna a las voluntades ajenas. Un breve intento de rebelión parece triunfar cuando la joven decide escaparse con su antiguo novio Gabriel Olmedo, ahora casado; pero esta quimera es rápidamente sofocada por la presión del ambiente: María Eugenia reconoce sus fuerzas exhaustas y se resigna al matrimonio con César Leal.⁷

Poco que ver, cabría decir, con la mitología. La realidad es bien distinta. Una vez hemos asimilado un mito, tenemos derecho para manejarlo a nuestra guisa; otro tanto han hecho los grandes autores de todos los tiempos. Viene pintada para la ocasión una anécdota referida por el mexicano Alfonso Reyes:

Cierto amigo, no ayuno de letras, me dijo cuando leyó la *Ifigenia [cruel]*: «Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno.» «En primer lugar —le contesté—, lo mismo pudo usted decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad (Reyes, 1963, p. 127).»

Resulta que el título propuesto para su novela por Teresa de la Parra (*Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*) pasó a subtítulo, y la novela es hoy conocida como *Ifigenia*, tal y como decidió la autora tras recibir el consejo de Francis de Miomandre.⁸

⁷ Teresa de la Parra, *Ifigenia*, Barcelona, Montesinos, 2024 (1.^a ed.: Francia, 1924).

⁸ Cristina Martín Puente, «La mitología clásica en la novela *Ifigenia*, de Teresa de la Parra», *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Juan Antonio López Férrez (coord.), 2010, vol. 2, p. 889.

Conocemos el argumento griego. Las naves helenas no pueden zarpar a menos que, según revelación del sacerdote Calcas, Ifigenia sea sacrificada para expiar la arrogancia de Agamenón, cazador en los predios de la diosa Artemisa. Desde Micenas, Ifigenia acude engañada por la promesa de contraer matrimonio con el héroe Aquiles; solo cuando sube al falso altar matrimonial descubre que ella es la víctima propiciatoria. Otras versiones presentan su sustitución en el último momento: Ifigenia aparece en Táuride, como sacerdotisa de la diosa.

El título definitivo y los titulillos de las partes 3.^a y 4.^a de la novela («Hacia el puerto de Áulide» e «Ifigenia», respectivamente) no son simples apósitos de última hora. El relato viene a ser una aplicación moderna del mito de Ifigenia: la temática del martirio y el sacrificio marcan la vida de la narradora y la hija de Agamenón. Como la heroína micénica, la joven María Eugenia ha debido renunciar a sus deseos y sus sueños para acoplarse a una sociedad dominada por intransigencias estamentales, religiosas y económicas. Se entienden así las dos frases de los últimos párrafos donde la heroína mitológica aparece explícitamente mentada: «¡Sí! como en la tragedia antigua soy Ifigenia»; «¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio! (de la Parra, 1924/2024, p. 378)»

Mi comentario a tres relatos del argentino Julio Cortázar será breve. La geometría denomina líneas asíntotas las líneas rectas que se acercan a una curva en un plano de manera infinita, pero sin llegar a cortarla o tocarla, aunque se prolonguen indefinidamente. Creo que otro tanto hacen con el mito estos relatos de este alquimista de las letras.

En el relato breve «Circe» (Cortázar, 1951), Mario comienza una relación con Delia Mañara, joven cuyos dos novios han fallecido sucesivamente: Rolo de un síncope y Héctor suicidado. Hermosa, Delia tiene un trato particular con los animales y confecciona deliciosos bombones al licor, que Mario prueba y aprueba. La pasión de Mario por la joven crece hasta alejarlo de su familia. Un día le propone el matrimonio, pero no obtiene respuesta. Una noche en que se demora su estancia en casa de los Mañara y los padres se han retirado, Delia le ofrece un bombón. Instantes antes de comerlo, Mario descubre que está confeccionado a base de una cucaracha machacada.

En la *Odisea*, la maga provocaba la metamorfosis de cuantos arribaban a su isla. El instrumento era mágico, aquí, un compuesto químico. El escritor argentino procede a una desmitificación consistente en la supresión de la trascendencia. Delia Mañara mata o provoca el suicidio de sus amantes por envenenamiento.

La historia de «La señorita Cora» (Cortázar, 1962) está contada desde múltiples perspectivas, pero sobre todo desde la conciencia del adolescente Pablo, internado después de una operación de apendicitis, y Cora, la enfermera encargada de su cuidado. A medida que la historia avanza, se revela la incompetencia del personal médico, la sobreprotección de la madre de Pablo y la compleja relación entre la enfermera y el paciente. La historia concluye trágicamente con la muerte de Pablo.

Entre Pablo y la enfermera no hay amor, pero sí una íntima conexión emocional. El adolescente se siente vulnerable y desarrolla una especie de fijación hacia Cora, mezclada con sentimientos de atracción y repulsa, dependencia e independencia. Por otro lado, la enfermera Cora combina en su trato profesionalismo y compasión.

En el himno a Deméter, Perséfone (también denominada Cora) es secuestrada por Hades, el dios del inframundo. Deméter sale en su busca, instaura los misterios eleusinos y, una vez la

encuentra, consigue devolverla a tierra, aunque solo durante periodos limitados, dando así origen a las estaciones y el fruto de los campos.

¿Cabría aventurar que la señorita Cora es la psicopompa que acompaña al fallecido Pablo hasta el inframundo, en trabada y misteriosa relación emocional con él? ¿Como la Kore griega, también la señorita Cora sería el símbolo del ciclo de vida, muerte y renacimiento? Explorador de límenes, Cortázar puede haberlo sugerido pero ha preferido no desvelarnos su intención.

Rayuela (Cortázar, 1963) es un juego literario espolvoreado con innovaciones formales y enfoques lúdicos, simbolizados en el juego infantil tradicional que da título a la novela. La primera parte, *Del lado de allá*, describe la vida de Horacio Oliveira y La Maga en París, como parte del Club de la Serpiente. La segunda parte, *Del lado de acá*, transcurre en Buenos Aires, donde Oliveira trabaja en un circo y un manicomio, interactuando con Traveler, su doble, y Talita, una figura similar a La Maga. La tercera parte, *De otros lados*, agrupa materiales opcionales: fragmentos, citas y reflexiones, invitando a abandonar la linealidad narrativa.

No hay mitos ni prosopomitos en *Rayuela*; sí encontramos, en cambio, referencias a mitemas.⁹ Uno de ellos es la catábasis, narración de un viaje al mundo subterráneo de los muertos, protagonizado por un personaje extraordinario y vivo con el propósito de regresar.¹⁰

Son célebres las catábasis de Perséfone, Orfeo, Teseo y Eneas. El viaje al mundo de los muertos puede tener un objetivo concreto (traer a la superficie a un ser o un objeto), o abstracto (obtener un conocimiento, pues hay muertos capaces de reunir grandes saberes sobre el pasado).

Fijaré la atención en un episodio que funciona a modo de pastiche de la catábasis mitológica. Horacio Oliveira, de guardia nocturna en un manicomio parisino, se siente invadido por la idea de que alguien quiere matarlo. Mira al fondo negro del agujero del montacargas, que toma por los Campos Flegreos, y se imagina «al borde del pozo, agujero de Eleusis». Bañado en sudor, avanza por el pasillo y piensa, aparentemente sin motivo, en un viaje: «¿Pasaje a qué? ¿por qué la clínica tenía que servir[me] de pasaje?» Encuentra a su compañera Talita, a la que confía sus miedos, aprensiones y tentaciones suicidas. De pronto, sube desde el sótano por el ascensor don López, uno de los locos; ¡precisamente del sótano, donde se conservan, refrigerados, los cadáveres! Alarmados, devuelven al demente a su cuarto y emprenden el descenso. «En el sótano no había nadie vivo», evidentemente, pero detectan que el loco había visitado a uno de los cadáveres. Mientras Oliveira cierra la puerta de la cámara de refrigeración, invade su mente una deslumbrante analogía entre la conversación del loco con el cadáver y la suya con Talita. «Un vómito de recuerdo empezó a ganarlo» y recapacitó en el cambio operado en su vida: frente a su anterior incapacidad para expresar nada a nadie, ahora había logrado manifestar sus pensamientos. Por supuesto, en ese

⁹ «Un mitema es la unidad temática y mitológica mínima cuya indispensable dimensión trascendente o sobrenatural lo capacita para interactuar con otros mitemas en la formación de un mito. Si los temas tienen razón mítica, es decir, atravesada de trascendencia, son mitemas; de lo contrario, son únicamente temas narrativos», Losada, *Mitocrítica cultural*... p. 536.

¹⁰ Véase Alberto Bernabé, «What is a Katábasis?», *Les Études Classiques*, 83 (2015), pp. 15-34.

«cómodo Hades refrigerado [...] no había ninguna Eurídice que buscar», pero la revelación había sido de entidad:

Eso era como un fin, la apelación a la piedad ajena, el reingreso en la familia humana, la esponja cayendo con un chasquido repugnante en el centro del ring. Sentía como si se estuviera yendo de sí mismo, abandonándose para echarse —hijo (de puta) pródigo— en los brazos de la fácil reconciliación, y de ahí la vuelta todavía más fácil al mundo, a la vida posible, al tiempo de sus años, a la razón que guía las acciones de los argentinos buenos y del bicho humano en general (Cortázar, 1984, p. 479).

Aquí no hay mito. Pero el referente al mitema de la catábasis es piedra de toque para el propio conocimiento. Otro tanto le había ocurrido a Nicho Aquino en la mentada novela *Hombres de maíz* de M. A. Asturias, cuando penetró en la caverna para encontrar a su mujer y se topó con «la luz que rodea al hombre (Asturias, 2014, p. 528).» Mito y autoconocimiento van inseparablemente unidos.

La hojarasca de Gabriel García Márquez (1954) gira en torno a la misericordia. El coronel, su hija y su nieto forman la única comitiva del entierro del doctor, apestado tras su nefando comportamiento: había permanecido aislado, había vivido lujuriosamente y había negado su auxilio a los heridos del pueblo durante la guerra civil. A su muerte, «el pueblo siente llegar la hora de negarle la piedad que él negó al pueblo (García Márquez, 1954/1998, p. 20).» Otro tanto piensa y decide el padre Ángel: «Ni siquiera permitiré que sepulten en tierra sagrada a un hombre que se ahorca después de haber vivido sesenta años fuera de Dios» (García Márquez, 1954/1998, p. 32). El parecido entre el doctor y Antígona es tan evidente como escaso.

Pero el epígrafe de la novela, una cita del texto sofócleo sobre la prohibición de inhumar a Polinices, obliga a profundizar en la conexión con la tragedia griega. De hecho, importa sobremanera la piedad del coronel, decidido a «hacer la obra de misericordia» (García Márquez, 1954/1998, p. 20). Es un misterio que alguien se compadezca de otra persona inasequible a toda compasión. Sin saber por qué, el coronel confiesa su amor por el doctor: su soledad, sus «espantosos disturbios espirituales», su «indiferencia atormentada» ante el espectáculo de la vida y la muerte, lo empujan «a quererlo entrañablemente» (García Márquez, 1954/1998, p. 116). El amor aquí aparece unido a la compasión, máxime cuando el coronel palpa la vida desamorada del doctor: «Yo pensaba: *Es más digno de lástima por esto que por todo lo demás*. Merecía protección, pensaba» (García Márquez, 1954/1998, p. 121). Ante el odio del pueblo, el coronel opta por socorrer al doctor tras su muerte, «como un deber de humanidad, como una obligación cristiana» (García Márquez, 1954/1998, p. 125).

Ni el hábito hace al monje, ni el cristianismo al mito. Repito, con denuedo, la pregunta de marras: «¿Dónde está el mito?» Salvo alguna breve alusión a un mundo sobrenatural («yo estaba convencido de que nuestros actos eran ordenados por una voluntad superior contra la cual no habríamos podido rebelarnos», pp. 156-157), en momento alguno hay impacto entre dos mundos, uno natural y otro sobrenatural.

El mito aludido opera en *La hojarasca* a modo de índice anunciador y cifra por descodificar: así como Antígona se compadece de su hermano Polinices, así el coronel se compadece del doctor.

La historia de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967), se resume en una ilusión de José Arcadio Buendía, inconscientemente materializada hasta su derrumbamiento final. Los hombres de su familia están conectados por las correspondientes mujeres, especialmente Úrsula, auténtico pilar de la familia. La abnegación de otras mujeres, como Amaranta, Rebeca, Santa Sofía de la Piedad y Fernanda, también sostiene a la familia Buendía. Pilar Ternera, como alcahueta y adivinadora, es figura fecunda pero errática, mientras que Fernanda, debido a sus creencias religiosas, queda siempre al margen de la familia. Amaranta Úrsula, con su amor incestuoso hacia su sobrino Aureliano, culmina el destino trágico de la familia al dar a luz a un hijo monstruoso destinado a morir. Los hombres Buendía, por otro lado, son egoístas, desamorados y lúbricos, definidos únicamente por su incapacidad de amar, lo que provoca su soledad y, finalmente, la degeneración y desaparición de Macondo.

El narrador revuelve todo este material en la medida en que ayuda a la organización de su argumento: lo toma y retoma, tuerce y retuerce, siempre con humor hiperbólico, para espolvorear cada suceso con densas capas cultas y vulgares. No le interesan el mito, el esoterismo o la fantasía en sí: solo si puede aplicarlos, en ocasiones con realismo mágico, a un nuevo episodio, con el fin de extraer oro en forma de literatura (porque todo es literatura, «el mejor juguete que se [ha] inventado para burlarse de la gente», (García Márquez, 1967/2018, p. 516)).

Repito con machaconería: ¿dónde está el mito? Ciertamente, abundan las referencias textuales a mitos y tradiciones antiguas. Así, la leyenda bíblica de Moisés, recogido del Nilo en una canastilla, aparece aquí parodiada cuando una monja entrega, envuelto entre pañales dentro de una cesta, al bebé Aureliano: «Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla (García, Márquez, 1967/2018, p. 415)», exclama Fernanda al recogerlo. El niño retoma así el palitroque que antaño entregara su tatarabuelo, cuando «varios amigos de José Arcadio Buendía, jóvenes como él, embullados con la aventura, dismantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido (García, Márquez, 1967/2018, pp. 110-111).» Cada Buendía es un nuevo Moisés, que conduce al pueblo de Macondo hacia la nada prometida.

Querría subrayar otra referencia mitológica de calado. Hesíodo describe el Tártaro con estas palabras:

Allí tienen su casa los hijos de la oscura Noche, Hipnos y Tánatos, terribles dioses; nunca el radiante Helios los alumbra con sus rayos al subir al cielo ni al bajar del cielo. Uno de ellos recorre tranquilamente la tierra y los anchos lomos del mar y es dulce para los hombres; el otro, en cambio, tiene de hierro el corazón y un alma implacable de bronce alberga en su pecho (Hesíodo, trad. en 1978.).

Tánatos es también una divinidad: desciende de una única progenitora, la Noche, a su vez hija de otro único progenitor, el Caos. En la línea que lleva de este hasta Tánatos, no existen apareamientos de divinidades, como ocurre con sus hermanastros (por ejemplo, el Éter y el Día

son hijos de la Noche, «a los que parió preñada en contacto amoroso con Érebo», vv. 124-125). En el nacimiento de la muerte (evento oximorónico por antonomasia) no hay rastro de erotismo original, solo hay soledad.

Sus ascendientes transmiten a Tánatos sus caracteres. Por parte de abuelo, Tánatos hereda y pasa a representar el desorden final en cada ser humano: cuando llega la muerte, el cuerpo se desagrega y se vuelve incapaz de retener el alma; el orden del nacimiento se desvanece. Por parte de madre, Tánatos hereda y pasa a personificar el odio inmisericorde. De ambos, que engendraron sin amor ni compañía, Tánatos recibe y transmite el aislamiento, la soledad. Bécquer tenía razón: «¡qué solos se quedan los muertos!» (rima 73).

A sabiendas o no, García Márquez cristaliza en su novela cien años de soledad, de desamor, de muerte. Más allá de este tipo de referencias, sería vano buscar episodios donde confluyan personajes del mundo natural y sobrenatural.

A título de excepción, quizá podríamos considerar uno: la ascensión al cielo de Remedios, la bella. Esta joven es un personaje etéreo y enigmático; su inocencia y belleza la separan de los demás: siempre aparece desconectada de su entorno, indiferente a los avances amorosos e, incluso, al sufrimiento ajeno. Un día, mientras está doblando sábanas con otras mujeres en el jardín, de repente es levantada hacia el cielo y desaparece en las alturas. El acontecimiento, netamente extraordinario, como exige el mito, es tratado con la naturalidad propia del realismo mágico. Esta ascensión simboliza su pureza y trascendencia: Remedios no está atada a las preocupaciones terrenales que afligen al resto de personajes. El «milagro» significa una liberación del mundo caótico y trágico de su familia. En fin, contrasta con la decadencia de los hombres Buendía, consumidos por la soledad, el deseo y la destrucción.

4. El sincretismo mitológico

Me resisto a dejar en el cajón una obra que, de algún modo, las comprende todas: *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928).

En otros lugares he hablado del sincretismo mitológico.¹¹ El mito no existe en estado puro. A medida que se dilata en el espacio y el tiempo, su relato adquiere complejidad y diversidad en su estructura y sus formas. Nos encontramos ante uno de los ejemplos más notorios de eclecticismo. El brasileño ha comprendido que es preciso salir de la línea divisoria entre culturas, tumbar fronteras. *Macunaíma* sigue las aventuras de un antihéroe que encarna la diversidad cultural brasileña: «Esa circunstancia de que el héroe del libro no sea absolutamente brasileño me alegra un montón» (de Andrade, 1928).

Esta fábula de búsqueda aparece articulada en torno a una serie de mitemas: un lugar paradisíaco (a la orilla del río Uraricoera), un talismán de la felicidad (la “muiraquitán”), un

¹¹ Losada, *Mitocrítica cultural*... pp. 478-84.

gigante hechicero (Venceslao Pietro Pietra), una metamorfosis (de Yigué en sombra leprosa), una protección divina (de Vie, la diosa sol), el catasterismo final (Macunaíma transformado en la constelación de la Osa Mayor).¹²

Salta a la vista la importancia de focalizar el análisis en los mitemas (cifras y faros de todo entramado mitológico) para detectar el proceso sufrido por un mito y su correspondiente prosopomito en cada relato, así en Brasil como en Grecia.

5. Conclusión

Este periplo por Uruguay, Perú, Nicaragua, Puerto Rico, Guatemala, México, Venezuela, Argentina, Colombia y Brasil se me antoja raquítico: habría deseado incluir escritores de toda América; pido perdón por mis limitaciones.

No nos llamemos a engaño: lo nuestro no va de griegos, romanos, germanos, celtas, indígenas o pueblos originarios. Goethe escribió una *Ifigenia en Táuride* (1779/87) que muestra a la heroína tras el trance de Áulide frente a Troya, Chateaubriand se interesó por las ruinas de Grecia y Troya en su *Itinerario de París a Jerusalén* (1811) y Keats compuso una «Oda a una urna griega» (1819). ¿Cuál es el valor histórico de estos textos? Escaso. En cambio, todos ellos nos dicen mucho y todo sobre el romanticismo alemán, francés e inglés. Otro tanto cabría decir de Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Teresa de la Parra, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Mário de Andrade: sus textos nos dicen menos sobre los mitos clásicos, bíblicos, nórdicos y precolombinos que sobre los valores reivindicados por el mito.

Me quedo corto: el modo como tal o cual autor aborda el mito es una manifestación de su pensamiento, una insustituible vía para conocer su conciencia, para sopesar su valía humana y así acceder a la auténtica dimensión de su cultura, de nuestra cultura.¹³ De este modo sentencioso creo responder a la pregunta que Uslar Pietri se hacía («¿Qué nos importa la guerra de Troya?»). El mito es el mayor alegato posible sobre el valor de las humanidades: ahí radica nuestra responsabilidad por conservarlo y respetarlo.

También citaba al principio unas palabras que Ludwig Schajowicz escribió desde la Universidad de Puerto Rico para todo el mundo: el filósofo afirmaba que retornar al *mythos* griego implicaba sumergirse en un cúmulo de textos antiguos y recuperar el mundo pleno de estímulos creativos de los orígenes de nuestra cultura. Los mitos revisitados en estas páginas nos han mostrado algo más: que, para el hombre y la mujer contemporáneos, el mundo mítico es el universo de las ambigüedades (Schajowicz, 1962/1990).

¹² Mário de Andrade, *Macunaíma. (El héroe sin ningún carácter)*, Haroldo de Campos (pref.), Héctor Olea (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 235-236.

¹³ Pietri, *¿Qué nos...* p. 294

Cada poeta y escritor vislumbra en el mito el testimonio de una teofanía fundadora de su ser. Me atrevería incluso a aventurar que cada lector, investigador y profesor puede recurrir al mito para comprender la razón y el fin último de su propia existencia. Sí, la mitocrítica es un compromiso ante el mundo y ante nosotros mismos: el mito no admite medias tintas.

No me he ceñido a una literatura de un país o de un periodo exiguo. Parafraseando un pensamiento del mexicano Alfonso Reyes, yo diría que la mitocrítica no puede ya trazarse como un proceso lineal: hay rayas transversales, arborescencias intrincadas. No cede a las particiones cronológicas, siquiera a las más extensas venidas del otro lugar del Atlántico: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna, etc., periodos exiguos en comparación con el alma humana y con el corazón infinito de Iberoamérica.

El mismo sentido político importa menos que el lingüístico, y este tanto menos que el cultural. Las literaturas nacionales no se explican por sí solas. No bien se exacerban las nacionalidades, el desarrollo planetario de las comunicaciones tiende otra vez a mezclar las aguas.¹⁴ Más allá de compartimentos nacionales y de fronteras artificiales, el mito prefiere el criterio de los géneros, las escuelas, los temas y los mitemas.

Se comprenderá, entonces, que finalice con estas dos preguntas: ¿por una mitocrítica desde Iberoamérica? Sí, por supuesto; pero también, ¿por qué no una mitocrítica internacional, universal, desde Iberoamérica, desde el mundo y para el mundo?

¹⁴ Véase Alfonso Reyes, «Apolo o de la literatura», *Antología, op. cit.*, p. 54.

Bibliografía

1. Asturias, M. A. (2014). *Hombres de maíz*. Cátedra.
2. Belaval, E. S. (1963). Leyenda. En M. Aponte Alsina (Ed.), *Narraciones puertorriqueñas* (pp. 50-61). Fundación Biblioteca Ayacucho.
3. Bernabé, A. (2015). What is a *Katábasis*? *Les Études Classiques*, 83, pp. 15-34.
4. Borges, J. L. (1947/2006). La casa de Asterión. *El Aleph* (p. 98). Destino.
5. Cortázar, J. (1951). Circe. *Bestiario*. Sudamericana.
6. Cortázar, J. (1962/1982). La señorita Cora. *La isla a mediodía y otros relatos*. Salvat.
7. Cortázar, J. (1984). *Rayuela*. Cátedra.
8. Cortázar, J. (1996). *Los Reyes*. Alfaguara.
9. Darío, R. (1888/1995). El sátiro sordo. En A. Salvador (Ed.), *Azul... Cantos de vida y esperanza* (pp. 75-80). Espasa Calpe.
10. de Andrade, M. (prefacio de de Campos, H.) (1928/1977). *Macunaíma. (El héroe sin ningún carácter)* (Trad. H. Olea). Seix Barral.
11. de la Parra, T. (1924/2024). *Ifigenia*. Montesinos.
12. Fuentes, C. (1954/1982). Chac Mool. *Los días enmascarados* (p. 27). Ediciones Era.
13. García Márquez, G. (1998). *La hojarasca*. Random House Mondadori.
14. García Márquez, G. (2018). *Cien años de soledad*. Cátedra.
15. Hesíodo. (1978). Teogonía (Trad. A. Pérez Jiménez). *Obras y fragmentos*. Gredos.
16. Hugo, V. (1949). *La Légende des Siècles*. Gallimard.
17. Jiménez, J. R. (1999). *El modernismo. Apuntes de un curso (1953)*. Visor.
18. Losada, J. M. (2022). *Mitocrítica Cultural. Una definición del mito*. Akal.
19. Maiorana, M. T. (1970). Du *Satyre* de Victor Hugo au *Sátiro sordo* de Rubén Darío. *Revue de Littérature Comparée*, 44(3), p. 317.
20. Martín Puente, C. (2010). La mitología clásica en la novela *Ifigenia*, de Teresa de la Parra. *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. (Vol. 2, p. 889). Ediciones Clásicas.
21. Palma, R. (1882-83/1969). Los duendes del Cuzco. En R. Lazo (Ed.), *Tradiciones peruanas* (p. 78). Porrúa.
22. Reyes, A. (1963). Apolo o de la literatura. *Antología: prosa, teatro, poesía*. (p. 54). FCE.

23. Reyes, A. (1963). Comentario a la *Ifigenia cruel*. *Antología: prosa, teatro, poesía*. (p. 127). FCE.
24. Rodó, J. E. (prólogo de Lazo, R.). (1909). *Motivos de Proteo*.
25. Schajowicz, L. (1990). *Mito y existencia* (2.^a ed.). Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
26. Uslar Pietri, A. (1970). ¿Qué nos importa la guerra de Troya? *Revista de Occidente*, 87, p. 294.