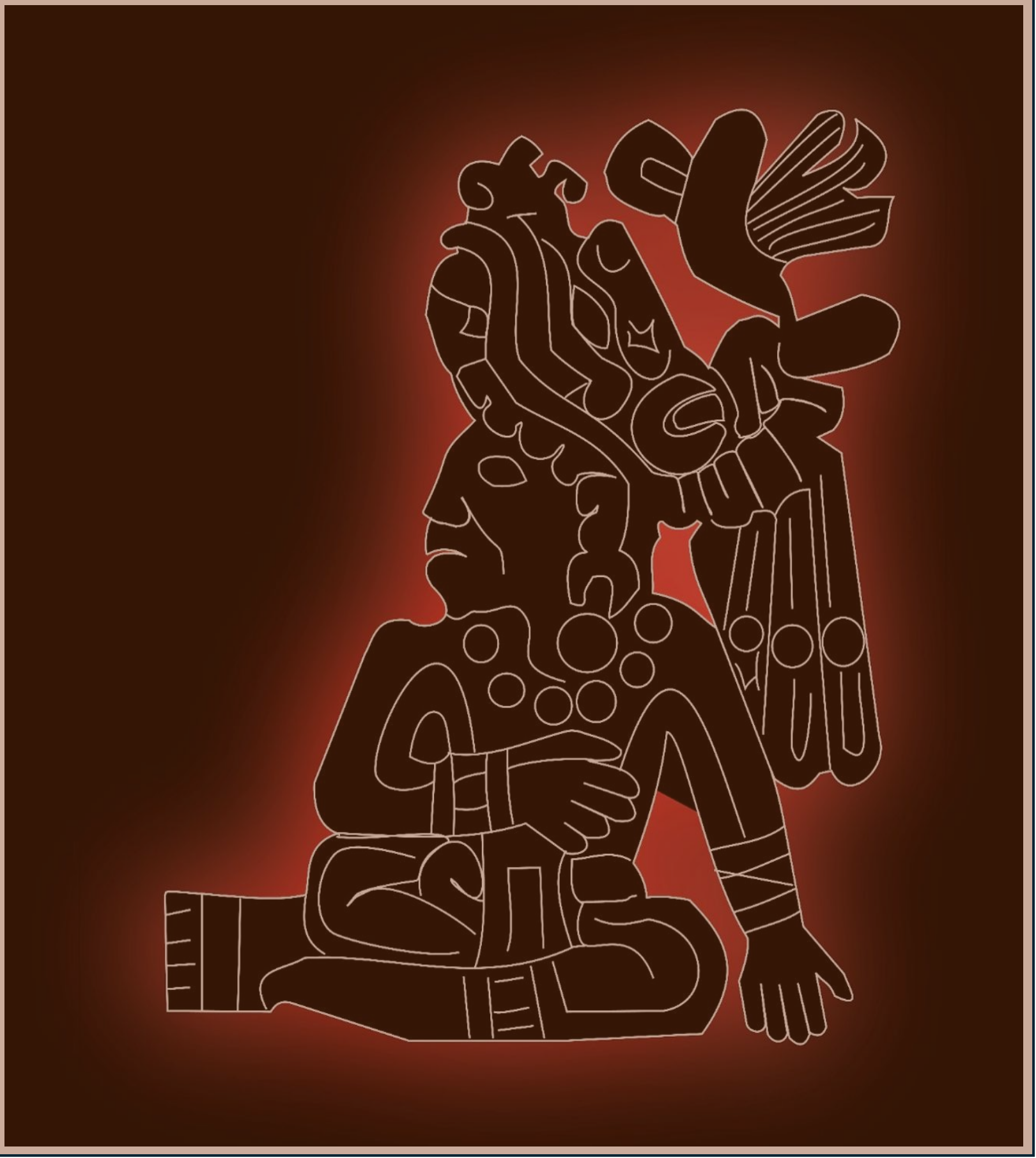
MITO CRÍTICA

Universi Contemplator
CIENCIAS HUMANAS

Volumen 1 Número 2



Universi Contemplator
es la Revista del departamento de Humanidades,
Universidad de Puerto Rico en Bayamón.
Volumen 1, Nº 2: marzo de 2026
ISSN: 2998-7385
© Del texto: Universi Contemplator,
revista Ciencias Humanas
www.universicontemplator.com
universi.contemplator@upr.edu

Universi Contemplator CIENCIAS HUMANAS

apoya la protección de los derechos de autor. El copyright estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por respetar las leyes del copyright, al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta revista por ningún medio sin permiso expreso del editor. Al hacerlo, está protegiendo a sus autores.

Sobre la portada: Pakal el Grande, soberano de Palenque, encarnó el poder político y divino luciendo orejeras de jade, collares y elaborados tocados reales que marcaban su estatus de señor maya. Ligado intrínsecamente al mito del Dios del Maíz, funcionaba como el eje cósmico (*axis mundi*) que unía los cielos, la tierra y el inframundo. Su perspectiva salvífica concebía la muerte no como una extinción, sino como un proceso de siembra ritual en *Xibalbá* destinado a germinar en trascendencia espiritual. De este modo, tras superar las pruebas del inframundo, ascendía inmortal a los cielos, asegurando la regeneración continua del universo y la salvación de su pueblo.

Universi Contemplator
CIENCIAS HUMANAS

Junta Editorial

Director

Dr. Luis H. Pabón Batlle, Humanidades

Coordinadora

Dra. Nieve de los Ángeles Vázquez, Humanidades

Miembros

Dr. Mario Arril Vizcarrondo, Ciencias Sociales

Dr. Luis Canting Placa, Humanidades

Dra. Aleida C. Gelpí Acosta, Humanidades

Dr. Edil González Carmona, Humanidades

Dr. Raúl Guadalupe de Jesús, Español

Universi Contemplator
CIENCIAS HUMANAS

Nuestro logo

La imagen principal del logo de Universi Contemplator es la alegoría a la DIGNIDAD. El cofre que carga es la responsabilidad que conlleva tener libertad y ser digno de ello.

Índice

Mitocrítica en América Latina: Aperturas epistémicas del mito vivo 1

Teaching the *Popol Vuh* in a Comparative Mythology Course 12

Tiempo y espacio míticos en "La gata de mi madre" de Carlos Fuentes 19

Clementina de Jesus: aspectos míticos em narrativas contemporâneas 29

El Depositário de las Lágrimas de Pachamama:
uma proposta artística que reúne lugar, paisagem e memória viva 41

Retomando el mito de la Llorona:
de relato identitario a narrativa global en el cine mexicano fantástico 56

In Silico: inmortalidad y trascendencia en Cyberpunk 2077 71

Mito y narrativa iberoamericana del siglo XX:
procesos de mitificación y desmitificación 84

The Tree Motif: a Myth Textual Reading of *Desolación* (1922) by Gabriela Mistral 101

Ensaio sobre ritos e encruzilhadas do cinema brasileiro: a hipótese do corpo-câmera no
documentário Uma ciência encantada (2010) 114

Por una reapropiación caribeña de los mitos góticos:
vampiros, gárgolas y mujeres-lobo en *Extraños testimonios* (2023) de Daína Chaviano 128

El grito de la selva: el mito en las imágenes de Netflix
y su significación en nuestro tiempo 141

Mensaje
DEL DIRECTOR

Con enorme satisfacción presentamos este segundo tomo especial de la revista Universi Contemplator, dedicado íntegramente a las ponencias y conferencias magistrales del **VIII Congreso Internacional de Mitocrítica y del I Coloquio de la Red Latinoamericana de Mitocrítica**, celebrados en la Universidad de Puerto Rico en Bayamón del 26 al 31 de octubre de 2024. Este volumen es testimonio vivo de una semana de diálogo intelectual intenso, plural y creativo, donde convergieron investigadores de diversos países para repensar, desde nuevas perspectivas y comparaciones, la presencia del mito en las culturas contemporáneas. El espíritu que animó este encuentro —y que ahora se refleja en estas páginas— es el de una comunidad académica en movimiento, capaz de examinar rigurosamente los mitos que atraviesan nuestras sociedades al tiempo que reconoce su vitalidad, sus transformaciones y su potencia simbólica. Tanto las ponencias como las conferencias magistrales aquí reunidas revelan la riqueza de enfoques que caracterizan el campo de los estudios mitocríticos en el ámbito iberoamericano y latinoamericano: desde la literatura, el cine y los medios digitales hasta los imaginarios colectivos, las cosmovisiones indígenas y las reescrituras contemporáneas de arquetipos ancestrales.

La Universidad de Puerto Rico en Bayamón se convirtió, durante esos días, en un espacio privilegiado para el intercambio entre generaciones y tradiciones intelectuales. Agradecemos profundamente a todos los participantes, a la Red Latinoamericana de Mitocrítica por su entusiasmo fundacional, y al equipo organizador que hizo posible este acontecimiento académico de alcance internacional.

Con este segundo tomo, Universi Contemplator reafirma su compromiso de servir como plataforma para la investigación crítica, el diálogo interdisciplinario y la difusión del pensamiento humanístico en sus diversas manifestaciones. Confiamos en que estas contribuciones, nacidas de un encuentro tan significativo, inspiren nuevas rutas de estudio y promuevan futuras colaboraciones entre las comunidades de mitocrítica del mundo hispánico y global.

A todos los lectores, investigadores y estudiantes: que este volumen sea una invitación a seguir contemplando, cuestionando y recreando los mitos que nos definen.

ISSN: 2998-7385

Mitocrítica en América Latina: Aperturas epistémicas del mito vivo

CONFERENCIA DE APERTUA– VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE MITOCRÍTICA Y I COLOQUIO INTERNACIONAL DE LA RED LATINOAMERICANA DE MITOCRÍTICA PACHAMAMA

Florence Dravet

Es doctora en Didáctica de la Lengua y la Cultura por la Universidad París 3 - Sorbonne Nouvelle (Francia). Es profesora de la Universidad Católica de Brasilia en el Programa de Posgrado en Innovación en Comunicación y Economía Creativa. Es investigadora de nivel B en el CNPq. Estudia la crítica del mito, el imaginario y la poesía en diálogo con las nuevas tecnologías de la comunicación.
ORCID: 0000-0002-3822-3527

Introducción

Inicialmente, es importante decir –ya que la gran mayoría de ustedes no me conoce– que mi método de trabajo parte de la teoría de la complejidad y la transdisciplinariedad. Por esta razón, mi discurso será probablemente de idas y venidas entre datos de mi experiencia personal, mis investigaciones, mis observaciones y mis referencias teóricas y conceptuales. Pero también es un reflejo de los intercambios que he tenido en los dos años y medio de existencia de la Red Pachamama con amigos miembros de la red durante nuestros seminarios mensuales. Y espero que también haya aquí una dosis de poesía.

He organizado mi intervención en cuatro partes que corresponden a mi itinerario reflexivo y que también, al mismo tiempo –espero– puedan despertar en ustedes asistentes, diversas preguntas para nuestras reflexiones durante el congreso.

En 1989, a los 18 años, dejé mi país natal, Francia, para irme a vivir a Brasil, donde vivo hasta hoy. Sólo en 2004, conocí la Umbanda, una práctica espiritual basada en gran medida en los mitos afrobrasileños. Trataré este tema en la primera parte. Después, repasaré algunas teorías del mito, con las cuales tuve que dialogar para entender mi experiencia y señalar sus límites. En la tercera parte, llegaré al lugar en que estoy hoy, es decir, encontrándome con pensamientos indígenas y discursos decoloniales, e intentando practicar una cierta "apertura epistémica," como se menciona en el título de esta conferencia. Por último, abordaré el mito como forma narrativa de crear realidades, y la relación del mito con la ética y la política.

1. El mito afrobrasileño y el conocimiento de la experiencia

Toda la mitología afrobrasileña se sustenta en una figura que en África y también en Brasil recibe distintos nombres, pero que puede resumirse como Exu, una entidad espiritual, fuerza divina del movimiento y de la creatividad, una entidad que también es mensajera entre el mundo divino y el mundo humano. Exu, en África aparece representado en esculturas siempre con elementos fálicos. En sus manifestaciones rituales, llega vestido con los colores rojo y negro, como el diablo cristiano.

ISSN: 2998-7385

Su risa sarcástica, su costumbre de bailar y dar vueltas, sus palabras irreverentes hacen de él un ser históricamente asociado por los colonizadores de África con el diablo y el mal, aunque no tenga nada que ver con esos conceptos.

Los mitos de Exu, como todos los demás mitos de la cultura afrobrasileña, adoptan diversas formas: imágenes, frases, canciones, narraciones. Una de las frases más populares del mito de Exu, repetida en todos los "terreros" afrobrasileños, es ésta, que tiene una contradicción evidente: "Exu mató ayer a un pájaro, con la piedra que tiró hoy". Como todos los textos míticos, la frase tiene variantes. En todas ellas, hay una incoherencia en relación con la lógica temporal cronológica que ritma nuestro día a día. Hay otra lógica temporal en esta frase. Un misterio relacionado con el tiempo. No en vano, en la sociedad brasileña actual, ésta es una de las frases más populares, más repetidas, más emblemáticas de la experiencia de vivir el día a día del "terrero"; un lugar donde el tiempo vivido es el mítico y no el lógico-productivo-cotidiano. Hay una contradicción en la frase mítica, una aparente incoherencia, un misterio ante el cual hay que detenerse, meditar, profundizar, cuestionar, detener el curso del tiempo y ahondar.

Otro mito de Exu cuenta de una pelea entre dos campesinos. Uno vio a Exu con un sombrero rojo y el otro con uno azul. La verdad es que Exu usaba un sombrero con un color de cada lado. Los campesinos lucharon hasta la muerte por el color del sombrero de Exu y él se rio durante mucho tiempo de lo que había hecho a los campesinos.

Por último, el mito del nacimiento de Exu cuenta que nació hablando y hambriento, y su hambre era tan grande que se comió todo lo que había en el mundo, incluidos su padre y su madre. Al final, Exu lo regurgitó todo y todas las cosas quedaron impregnadas del poder de Exu. Por eso se dice que Exu lo es todo, vive en todo y que todos deben reverenciar siempre a Exu antes que a cualquier otra fuerza.

Llevo años estudiando y escribiendo sobre los mitos de Exu y sobre su manifestación femenina, la Pomba Gira. Los mitos de Exu que aquí relaté nos permiten observar al menos tres elementos de la cosmovisión que por ahora llamo afrobrasileña:

-El movimiento constante, la impermanencia y la trayectoria en espiral de todas las cosas (el torbellino).

-El "tercero incluido" como término para la coincidencia de los opuestos (coincidentia oppositorum, enantiodromía)

- La poesía –y la metáfora– como expresión del tercero incluido, más allá de las contradicciones.

Estos tres elementos, que corresponden a una cosmovisión afrobrasileña, chocan enormemente con la filosofía aristotélica, que claramente ha declarado la guerra a los mitos, con el materialismo científico y con las categorías de la razón ilustrada, tal como fueron interpretadas. Ciertamente, van en contra del principio lógico de no contradicción. Para mí, suenan liberadoras, sobre todo, en relación con el sentimiento poético. Entiendo a Exu como el principio de la transdisciplinariedad.

ISSN: 2998-7385

Recuerdo aquí la discusión de Nietzsche, en el ensayo "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral," acerca de la oposición entre metáfora y concepto, que parece apropiada para pensar la mitocrítica en términos epistemológicos y teóricos, especialmente, desde perspectivas latinoamericana y afroamericana, mas también –¿por qué no?– desde la perspectiva europea.

A partir de esta reflexión, iniciada hace tiempo, y que sigue resonando, sobre todo, en forma de preguntas y provocaciones, me planteo las siguientes cuestiones:

-Considerando que el mito vivo de Exu, vivenciado en una comunidad de "terrero", es capaz de suscitar profundas reflexiones epistemológicas y de conducir una comunidad por el camino transdiciplinario de lo "tercero incluido", ¿existe una diferencia entre el mito de las civilizaciones antiguas (o muertas) y el mito vivo?

-¿Está el mito antiguo sujeto a interpretaciones modernas que lo reinventan basándose en nuevos conceptos dominados por una lógica científica materialista y dualista?

-En ese sentido, ¿podemos decir que el mito vivo es contemporáneo porque está adaptado a su contexto y a las cosmovisiones vigentes que lo sustentan, no sólo como narración, sino más bien como episteme?

-Por otra parte, ¿no está el mito –ya sea de culturas contemporáneas o vivas– siempre vivo en la psique colectiva de la humanidad?

Estoy dando vueltas, pero es cierto que el pensamiento quizás debería ser circular o en espiral, como Exu y como la teoría de la complejidad lo reconoce. Así que hagamos ahora un breve recorrido por las teorías europeas del mito antes de volver al pensamiento latinoamericano.

2. Teorías del mito: Búsquedas y caminos del relativismo y el perspectivismo

Aunque su obra responde a una perspectiva primitivista que para mí no es aceptable, Mircea Eliade planteó las ideas más pertinentes que he leído sobre el pensamiento mítico, como la relación con el tiempo (in illo tempore), los ciclos y el eterno retorno, la coincidentia oppositorum y el ámbito de lo real que recorre los mitos. Es lo que yo llamo poético, pero que él definió como arquetípico, según el pensamiento de Carl Gustav Jung, con quién sabemos que Eliade dialogó en el Círculo de Eranos.

Lévi-Strauss –a menudo incomprendido por su lenguaje matemático– tuvo el mérito de sustituir la distinción entre primitivos y civilizados por la diferenciación entre pueblos con escritura y pueblos sin escritura (la cual hoy ya se cuestiona en ciertos casos). Éste planteó la siguiente pregunta: "¿Dónde acaba la mitología y empieza la historia? Cito al antropólogo: "En el caso completamente nuevo para nosotros de una Historia sin archivos, sin documentos escritos, sólo existe una tradición oral, que aparece al mismo tiempo como historia." (Mythes et signification). Volveré sobre esta

ISSN: 2998-7385

cuestión de la relación entre mito e historia al abordar mi confrontación con el concepto de mito en el pensamiento indígena actual.

En su obra Mitológicas, Lévi-Strauss también plantea la idea de que el mito debe leerse como una partitura musical, no lineal, sino como grupos de significados. Cito: "En otras palabras, no sólo tenemos que leer de izquierda a derecha, sino también verticalmente, de arriba abajo. Tenemos que darnos cuenta de que cada página es un todo. Y sólo si consideramos el mito como si fuera una partitura de orquestra, escrita frase a frase, podremos entenderlo como un todo y extraer su significado". El antropólogo francés no sólo se quedó con la música, sino con la pintura y la poesía, como formas de acercarse a lo que es el mito como un tipo de lenguaje. arriba abajo. Tenemos que darnos cuenta de que cada página es un todo. Y sólo si consideramos el mito como si fuera una partitura de orquestra, escrita frase a frase, podremos entenderlo como un todo y extraer su significado". El antropólogo francés no sólo se quedó con la música, sino con la pintura y la poesía, como formas de acercarse a lo que es el mito como un tipo de lenguaje.

Tanto Eliade como Lévi-Strauss reconocen que el mito es mucho más que una forma narrativa, es una manera de pensar con una sensibilidad que está más allá de lo únicamente racional, una manera de expresar una relación con la realidad y su dimensión sagrada que se da en ese lenguaje, cuya unidad de significado es el mitologema. Estas ideas son innovadoras y revolucionarias para el pensamiento científico europeo. Y de ninguna manera deberían ser relegadas al mote de "pensamiento colonizador". Se trata de un enorme esfuerzo de alteridad u otredad por parte del investigador europeo, admirable y respetable, aunque también me interesan las categorías del pensamiento africano e indígena, y la necesaria idea de lo decolonial. De hecho, creo que gente como Eliade y Lévi-Strauss son los iniciadores de una revolución científica que tiene su continuidad en las provocaciones –legítimas y necesarias, insisto– del pensamiento decolonial.

Dicho eso, continúo mi búsqueda de respuestas teóricas a los problemas planteados por la experiencia epistemológica del mito vivo afrobrasileño.

Gilbert Durand, cuyo enfoque del mito se basa en su valor simbólico, fue de gran importancia para mi comprensión de los mitos vividos en los rituales de Umbanda. Su afán por estructurarlo todo según grandes categorías funciona dentro de un sistema que parece querer que todo encaje en una estructura motivada por los gestos arquetípicos que él clasifica en tres *schèmes*: el gesto del camino digestivo, el gesto ascendente de levantarse y el gesto rítmico de la repetición. De un modo parecido, Jung y su psicología del mito abrieron grandes perspectivas para comprender el mito que está vivo y activo en la psique. Pero la teoría de Jung es tributaria de la noción de inconsciente colectivo, y esto, si por un lado es muy fascinante, por otro, me parece demasiado antropocéntrico.

El perspectivismo amerindio y la idea de multinaturalismo planteados por Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo brasileño formado por Lévi-Strauss, abren un camino prometedor para una aproximación latinoamericana al mito. Las ideas de Ailton Krenak, a las que volveré más adelante,

ISSN: 2998-7385

que sitúan en la naturaleza lo que me parece corresponder al inconsciente colectivo de Jung, presentan también una apertura epistémica.

Por último, debo mencionar a Edgar Morin y su perspectiva abierta y compleja. Aunque su explicación del mythos y el logos en el capítulo 8 de El Método 3: El conocimiento del Conocimiento –"el doble pensamiento"– no nos libera de la lógica de los dualismos y las oposiciones, esas se sitúan en una relación de complementariedad necesaria y apuntan a un probable "tercer término" situado una vez más en el ámbito del lenguaje: la poesía. La obra de Edgar Morin tiene la gran ventaja de hacernos comprender que el ser humano está construido de manera imaginaria e impregnado de mitos cuyos significados suceden dentro de él y no fuera. El mito, si es lenguaje, no es lenguaje de un sujeto (esto ya lo había dicho Lévi-Strauss), sucede más allá de los sujetos y circula entre ellos. Los humanos son poseídos, individual y colectivamente, por los mitos. En este sentido, la relación con el mito es fenomenológica, parte integrante del humano y de sus dobles. Quizá sea ésta la idea más poderosa del pensamiento de Morin para entender el mito desde una perspectiva latinoamericana, que yo veo más antropofágica, en el sentido modernista, que ilustrada. No tendré tiempo de desarrollar la idea de una cultura latinoamericana antropofágica –puesto que mi colega Miriam Silva aquí presente tiene mucha más propiedad de hacerlo que yo– pero creo que es prometedora para pensar el mito en América Latina con todas sus variaciones, incluyendo su relación con la política –que discutiré al final– y con la teoría decolonial.

Con Edgar Morin y todas las lecturas teóricas que he hecho de Lévi-Strauss, Eliade, Durand, Jung y otros, me di cuenta de que ninguna teoría del mito –las que toman el mito como objeto científico– podría responder al relativismo que constituye mi mirada marcada por la interculturalidad. Me explico: es muy común en el pensamiento académico criticar el relativismo como un despreciable "todo vale"; en este sentido, estoy de acuerdo con Michel Maffesoli cuando explica muy bien que el relativismo va mucho más allá del "todo vale". Se trata de relativizar las verdades únicas o fragmentarias y situar verdades plurales, perspectivas múltiples, tal vez "pluriversos", según el concepto latinoamericano en boga propuesto por Arturo Escobar. El movimiento del pensamiento mítico es inclusivo, nunca excluyente. Es también, sobre todo, propositivo y relacional, nunca absoluto.

Tal vez, como dije, el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, con sus ideas de perspectivismo amerindio y multinaturalismo, haya dado un paso adelante en la dirección de una apertura epistémica posibilitada por el mito indígena que, como sabemos, sigue vigente en Latinoamérica y es en ese sentido que lo llamamos "mito vivo". El perspectivismo para él es "la concepción, común a muchos pueblos del continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes tipos de sujetos o personas, humanas y no humanas, que lo aprehenden según diferentes puntos de vista. (Viveiros de Castro, 2002, p. 347). Y más adelante dice: "El perspectivismo amerindio procede según el principio de que el punto de vista crea al sujeto." (ídem, p. 373) El perspectivismo implica un multinaturalismo (diferente del multiculturalismo en el que todo se presenta según una cultura):

ISSN: 2998-7385

"Una sola 'cultura', múltiples 'naturalezas', epistemología constante, ontologías variables, el perspectivismo es un multinaturalismo, porque una perspectiva no es una representación." (ídem, p. 379)

Si consideramos la hipótesis de Viveiros de Castro, tendría sentido pensar en lo que Jung llamó el inconsciente colectivo como naturaleza; ¿pero una naturaleza despojada de perspectiva? Vale decir que pensar de esa manera supone mucho más que un discurso decolonial. Es otra posibilidad de pensamiento puesto en diálogo con el conocimiento previo. De hecho, pensadores del Norte, como Donna Haraway, por ejemplo, y David Gunkel, dialogan con el pensamiento amerindio explicado y teorizado por Viveiros de Castro, desde una perspectiva que es ciertamente contemporánea y abierta a lo nuevo. La cuestión es que no están pensando específicamente en las culturas amerindias, sino que están utilizando la idea de perspectivismo y multinaturalismo para pensar la relación entre humano, animal, planta y robot, en el caso de Gunkel, y humano, animal y cíborg, en el caso de Haraway. Con el cíborg y el robot nos encontramos en una relación diferente con el mito, pero seguimos tratando con diferentes cualidades de seres portadores de sus mitos. Quizá se trate – como ya dije – de una revolución científica en curso, capaz de cambiar el paradigma científico actual. Aquí los mitos serían sagrados porque aportan las múltiples perspectivas de lo vivo, de la naturaleza: la palabra del jaguar, del árbol, del río que, desde una perspectiva humana, se convierten en personas. El mito se convierte en una metáfora de la multiplicidad viva.

Sin embargo, a los pensadores indígenas no les gusta llamarlo mito. Para ellos, especialmente para Ailton Krenak, la palabra mito está cargada de pensamiento colonial que hiere la cosmovisión indígena. Él prefiere evitarla. Lo llama "narrativa de la tradición".

3. Pensamiento indígena y decolonial en América Latina: Avances y desafíos

Empezaré con una pequeña historia. Coordino un proyecto de investigación en Brasil en el que pueblos indígenas de tres etnias diferentes están narrando sus mundos y colaborando con nosotros para construir un metaverso que pretende ser un entorno de conocimiento ancestral para el futuro. Así es. Durante uno de los talleres celebrados en la Universidad Católica de Brasilia, uno de los representantes indígenas allí presentes planteó la cuestión de la nomenclatura "mito" y señaló que, al llamar mitos a las narraciones indígenas, estábamos pervirtiendo el valor de verdad y realidad que estas narraciones tienen para sus pueblos. Inmediatamente, recordé el libro de Paul Veyne, *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Escuchamos. Debatimos. Hicimos distinciones entre lo que sería el sentido común –que, de hecho, suele oponer el término mito a los términos realidad y verdad– y nuestro trabajo académico, que se basa en una larga tradición teórica del mito como la que acabo de exponer aquí. Planteamos, evocando a Lévi-Strauss, que había que relativizar la noción misma de verdad, que la escisión entre mito e historia ya no tenía sentido. Un alumno preocupado preguntó entonces cuál sería la terminología correcta y hubo un largo debate. Tradición y cosmovisión aparecieron como alternativas que, sin embargo, también remiten a terminologías de la lengua portuguesa, por lo tanto, originarias del universo cultural del colonizador y cargada de

ISSN: 2998-7385

significados históricamente determinados. En cualquier caso, al final, el representante indígena señaló que la palabra mito no debería utilizarse.

Al día siguiente, apareció una noticia sobre nuestra investigación en el *Correio Braziliense*, un periódico de la ciudad de Brasilia, y no tardé en recibir un mensaje por What'sApp que reclamaba a la oficina de prensa del proyecto, al periodista y a quien fuera responsable por haber utilizado la palabra mito en el título del artículo. Se avecinaban problemas en la relación entre académicos y representantes indígenas....

Creo que aquí estamos tocando un problema mucho más relacionado con el modo en que en nuestros campos científicos comunicamos nuestras investigaciones y cómo podemos hacernos entender cuando tratamos conceptos y teorías tan rebuscadas como los que nos ocupan. Nuestro colega indígena no se equivocaba y es nuestro deber como investigadores acoger y reflexionar sobre el problema que planteaba. No obstante, para el lector del periódico, la investigación trata realmente del mito indígena, ya sea interpretado por el sentido común o por su significado científico.

Ailton Krenak es hoy uno de los mayores representantes de la vida indígena en Brasil. En sus textos y sus numerosas apariciones en videos, documentales y programas de los medios de comunicación, este escritor actúa como intérprete entre la cosmovisión de los pueblos indígenas de Brasil y la civilización que él denomina “blanca”. Por este motivo y porque preveo un posible enriquecimiento intercultural de los estudios sobre el imaginario desde América Latina, he buscado elementos en la obra de Ailton Krenak que puedan contribuir a una teoría o una crítica del mito y de las mitologías que están vivas en las culturas indígenas.

Junto con mi colega de la Red Pachamama, Miriam Silva, a quien ya mencioné y a la que quiero agradecer por autorizarme a utilizar extractos de nuestro trabajo conjunto, escribí un artículo, titulado “Mito e imaginário na obra de Ailton Krenak” que voy a citar aquí. En su obra publicada, Krenak pocas veces se refiere a las narrativas de los pueblos indígenas como mitos. La mayoría de las veces utiliza expresiones como “narración de la tradición” o incluso “historia” para referirse a lo que convencionalmente llamamos mito. En el texto “O silêncio do mundo”, Ailton Krenak hace una crítica explícita que deja claro por qué se resiste a utilizar el término mito. Cito mi traducción: “Esta creciente toma de consciencia de que el mito es una categoría de conocimiento para la gente que no tiene historia, que no tiene polis, que no tiene política, que no piensa en la complejidad de las relaciones del mundo que compartimos, es una grave herencia segregacionista de ese pensamiento que se originó allá por los griegos”.

Krenak se refiere aquí a la distinción entre *mythos* y *logos*, originaria del pensamiento filosófico griego. Ahora bien, para Ailton Krenak, esta distinción no sólo carece de sentido y no corresponde a la realidad de los pueblos indígenas, sino que es peligrosamente excluyente, “segregacionista”.

Aunque no los llama mitos, Ailton Krenak evoca con frecuencia las narraciones de las tradiciones de los pueblos indígenas para respaldar su discurso sobre la cosmovisión indígena. Demuestra el profundo valor de estas narraciones para la elaboración de un pensamiento social, cultural y

ISSN: 2998-7385

político integrador y respetuoso con la diversidad del mundo. Esas narraciones permean sus textos, introducen sus argumentos e ilustran sus afirmaciones. En definitiva, parecen ser el pilar de una cosmovisión que viene del pasado, alimenta y justifica el presente y proporciona esperanza y motivación para el futuro. Ailton Krenak atribuye un gran valor a este conjunto de narraciones ya que lo considera el vector de lo que llama una "memoria continuada" o un "río de memoria", que garantiza la continuidad de la identidad indígena y cuenta su historia.

Para Krenak, el conocimiento de la tradición se transmite en la vida cotidiana, en contacto con la naturaleza y socializando con la comunidad, con los ancianos, en el disfrute de los ritos, cantando y bailando junto a familiares y antepasados. No se trata de una tradición anclada en el pasado que hay que recordar, aunque su contenido ya no tenga sentido para el presente. Se trata de la tradición como vida y experiencia. Cito de nuevo a Krenak: "No se trata de un manual de vida, sino de una relación inseparable con el origen, con la memoria de la creación del mundo y con las historias más reconfortantes que cada cultura es capaz de producir, que se llaman, en cierta literatura, mitos".

Krenak invita a quienes tengan oídos para escucharle a percibir lo sagrado vivo aquí y ahora, a reforestar su imaginario y acercarse a una poética capaz de devolverles la fuerza de la vida que existe en la naturaleza y recorre la humanidad. Cito una vez más al autor: "Si no tienes un imaginario, si tu colectivo no comparte un espacio que es recreado todo el tiempo por el alma, por el espíritu, por la cultura, estás apuntando hacia algo totalmente miserable, que no tiene ningún sentido".

Es una visión del mito que nos exige alejarnos de la premisa griega ampliamente desarrollada por la filosofía y el pensamiento occidental, de la separación entre *mythos* y *logos*, entre los pueblos que viven el tiempo mítico -la subhumanidad excluida de la sociedad moderna- y los pueblos que tienen historia. En este sentido, confirma lo que Lévi-Strauss había comprendido. Esto nos obliga a explorar la posibilidad de un mito integrado en el pensamiento, que a su vez está integrado en la naturaleza y en la danza de la vida. El mito para Ailton Krenak parece ser la expresión narrativa misma de la naturaleza y de sus relaciones. Tal vez sea una visión idealista, transmitida por un defensor activista implicado en la lucha indígena desde los veinte años. O la visión necesaria de un portavoz de un pueblo que resiste desde hace cinco siglos para evitar que su cultura sea completamente aniquilada en nombre del orden y del progreso de la civilización "blanca". Una visión real, en cualquier caso, de un pensador indígena que vive en su cuerpo la narrativa de su tradición y que dedica su tiempo y su trabajo a transmitir su cosmovisión.

Con Krenak, estamos lejos de las teorizaciones abstractas, así como de cualquier tipo de identitarismo y autoritarismo. El pensamiento mítico toma la forma del conocimiento de la experiencia de la vida indígena en diálogo con el pensamiento académico. Llamo identitarismo a ese riesgo de deslizarse en la lógica de las diferencias, no como multiplicidad inclusiva, sino como efecto de una lógica de exclusión. Prohibir las palabras no puede ser una buena manera de hacer

ISSN: 2998-7385

fluir el río de la memoria porque es una nueva expresión de impedimento. Lo que hay que fomentar, me parece, es la palabra mítica en su sentido de expresión creativa de mundos y realidades; no la posesión inconsciente de mitos que nos dominan, sino el manejo ético de las metáforas vivas que los mitos transmiten.

4. La visión política, ética y creativa del mundo: Imaginar mundos, crear un pluriverso

Me gustaría abordar el mito ahora como una necesidad sensible y como un objetivo ético y político, frente al empobrecimiento resultante de cualquier forma de autoritarismo. La interpretación equivocada y reduccionista producida por la filosofía de la Ilustración ha pretendido –es cierto– extirpar el mito del pensamiento. Y es precisamente contra esta errónea interpretación –entre otras cosas– que se alzan los discursos decoloniales, aportando propuestas inclusivas en las que el mito participa como categoría sensible del pensamiento.

Como dijo Danielle Naves de Oliveira en entrevista para el periódico *Esferas*: "el pensamiento complejo ha venido a enseñarnos que, por desgracia, entendimos mal a la Ilustración. Si hubiéramos entendido la lección, habríamos visto que lo primero que hay que extirpar en un momento de crisis es la cabeza del rey. No cualquier cabeza, sino una coronada con la arrogancia de una verdad absolutista. En su lugar, podría nacer un pensamiento verdadero, afectivo y fiel a la vida". Aunque el hecho es histórico, el rey es aquí una figura cuyo significado simbólico explica muy bien lo que significó guillotinarlo, una metáfora diairética arquetípica. Lo que se suponía tan claro como la luz del día no se realizó porque la razón ilustrada olvidó que dentro de todo texto racional hay un texto mítico.

Nuestra civilización ya no se sustenta en una mitología narrada en torno a hogueras en la oscuridad de la noche. Las hogueras han sido sustituidas por una miríada de pantallas de aparatos absolutamente lisos. Tal vez, el camino de regreso a una nueva sabiduría más porosa pase por la toma de conciencia del texto mítico y de que, si ya no sabemos encender hogueras, ni conocemos las oraciones, danzas y canciones adecuadas, no lograremos hacer realidad nuestros deseos de un mundo mejor.

Lamentablemente, en América Latina, tenemos muchos ejemplos de países en que las personas viven a diario en sus cuerpos las consecuencias de la polarización de la política. Esto se manifiesta en discursos simplistas que aniquilan la complejidad de la vida y reducen la realidad a las categorías de verdad y mentira. El poder está del lado de quienes mejor saben empaquetar sus discursos simplistas con una falsa mitificación: el sensacionalismo, los memes y otros discursos falsos se construyen con maestría y conquistan audiencias fáciles. Recuerdo que, en Brasil, el expresidente Jair Bolsonaro era vitoreado como un mito por sus fanáticos. El problema es que, al no reconocer el lugar del mito en la compleja realidad, acabamos siendo poseídos por ellos.

ISSN: 2998-7385

En lugar de una búsqueda obsesiva de una verdad única, absoluta y autoritaria, la complejidad nos lleva a pensar que tenemos la opción de adoptar la actitud de una vida verdadera, que va mucho más allá de una serie de actos y hechos verificables. Una vida verdadera se teje a partir de los hilos míticos que rodean los actos y los hechos, hilos míticos que construyen nuestras subjetividades y nuestras colectividades de seres corrientes, también permeados de sombras.

Afortunadamente, también en América Latina, hay propuestas de pueblos que están tejiendo los hilos míticos de sus orígenes y pensando la política, la economía, el futuro y las formas de vida de una manera más acorde con sus "ríos de memoria" ancestral. Tomemos como ejemplo el buen vivir, presentado por Alberto Acosta en su libro homónimo. Buen-vivir es una expresión traducida de la palabra *Sumak Kawsai* en lengua quechua, *Sumak Qamaña* en lengua aymara o incluso *nhanderekô* en guaraní. Esta propuesta reivindica el pasado y el presente de los pueblos y naciones indígenas andinas, sus diferentes formas de ver la vida (cosmovisiones) y su relación con la Pachamama.

Pongamos también el ejemplo del pluriverso, idea planteada por Arturo Escobar que propone diseñar otros mundos desde movimientos heterogéneos, plurales, pero aglutinados en torno a un modelo de civilización diferente: ecológico, no capitalista, no patriarcal, no racista y pluriversal. La referencia aquí es al libro *Otro mundo es posible: Caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latinoamérica*, de 2018.

Hablemos, sobre todo, de las comunidades de mujeres, como el movimiento liderado por Julieta Paredes en Bolivia, "Mujeres creando comunidades", o el de las mujeres de Chiapas en México, introducido en el movimiento más amplio de lo que me gusta llamar "ecofeminismo", aunque el término no esté consensuado. Estas reflexiones no están aisladas. Forman ya una red que dialoga con propuestas basadas también en las tradiciones míticas de pueblos africanos, indios, chinos y amerindios. Lo que tienen en común es que toman en serio sus bases míticas, sus lenguas y las experiencias de sus tradiciones. Consideran, por ejemplo, que ser mujer es inseparable de la defensa del territorio. Esos feminismos, según Betty Lozano, proponen la despatriarcalización de legados ancestrales y cosmovisiones que subordinan la Pachamama, femenina, a los cuerpos celestes del universo masculino. Como bien dijo Françoise D'Eaubonne, ¡hay que reinventar los mitos! Yo añado que ésta es una gran tarea para la mitocrítica.

Al igual que Ailton Krenak y otros pensadores indígenas, las mujeres de estos movimientos saben que, si han sobrevivido hasta ahora en este entorno globalizado y hostil, se lo deben a la fuerza de su conexión ancestral a la vida y la naturaleza.

Conclusión

Creo que abordar la mitocrítica desde América Latina requiere que pasemos por la realidad viva del mito, en el sentido de que, en estas tierras, el mito no sólo existe en la psique, no es un subtexto o una constante subrepticia relegada al nivel oscuro y subterráneo del lenguaje o de la mente. Y, aunque es *arqué*, no es cosa del pasado.

ISSN: 2998-7385

No sé muy bien qué es ese mito que llamamos vivo, pero percibo que vive en el cuerpo de la gente. Esta actualización del poder mítico en el cuerpo me parece un hecho fundamental a tener en cuenta a la hora de pensar la mitocrítica en Latinoamérica. El mito vivo atraviesa los cuerpos, circula de boca en boca, de canto en canto, de oración en oración. Impregna la literatura, la poesía, el arte, la artesanía, la cocina, la danza, la música. Está presente en las fiestas. Es sagrado y trascendente, pero también es cotidiano e inmanente.

Tal vez el mito en América Latina nos permita retornar al mito antiguo, que, según la Europa de la Ilustración, permanecía en el pasado o en el subtexto de la conciencia, un poco como los sueños que ya no se valoran. En América Latina, mito y sueño son, realmente, hermanos.

Creo que pensar el mito requiere la lógica transdisciplinaria que Basarab Nicolescu plantea en términos de potencialidad y actualización. El mito es la expresión misma –poética– del "tercero incluido" que nos permite decir que el sombrero es rojo, pero que también es azul, y esto sólo es posible porque la cabeza que lleva el sombrero no es la cabeza del rey, sino la de Exu. ¿Lo veis? El mito es una forma de lenguaje que nos permite hablar de lo que es y de lo que no es, al mismo tiempo. Se expresa a través de saltos como la metáfora, a través de formas inesperadas e improbables, como la poesía. Como potencialidad, contiene en sí todos los mundos; como actualización, es el creador de un mundo que tiene nombre y está situado en un espacio geográfico y cultural, y en un tiempo histórico.

Por último, creo que podemos esforzarnos por desvelar y revelar todo tipo de narraciones míticas, desplegar sin cesar su potencial, actualizarlas en manifestaciones literarias, artísticas, políticas, sociales y mediáticas. En ese sentido, la mitocrítica cultural que practica el profesor José Manuel Losada y muchos de los investigadores que toman parte en este congreso es fructífera y prometedora. Aprovecho para expresar la profunda admiración y el reconocimiento de la importancia que los miembros fundadores de la Red Pachamama atribuimos al trabajo minucioso y competentísimo de José Manuel Losada, quien, de hecho, es el gran responsable de la creación de nuestra red. Nuestro agradecimiento también por aceptar unirse a este evento, nuestra primera propuesta de coloquio que no habíamos imaginado tan grandiosa. Gracias por su generosidad.

Mis últimas palabras van dirigidas al mito que, como una máscara, ama el ocultar. Al tomarlo como objeto teórico, me parece que lo mejor que podemos hacer es subrayar su carácter transitorio y móvil, pero también conmovedor, su vocación de ocuparse de asuntos simultáneamente liminales y ambiguos, que pueden ser tan mágicos y encantadores, como inquietantes y terroríficos. La verdad es que, al mito, cuanto más lo busco, más se me escapa.

Muchas gracias por su atención.

ISSN: 2998-7385

Teaching the *Popol Vuh* in a Comparative Mythology Course

Albert T. Watanabe

Louisiana State University Distinguished Instructor of Classics

Department of World Languages, Literatures and Cultures, Louisiana State University, Hodges 316, Baton Rouge, LA 70806, USA.

awatan@lsu.edu

Abstract

In this paper, I discuss how I have incorporated the Popol Vuh into a comparative mythology course at an American university. I describe the considerations and challenges in reading this text of the Maya with undergraduates. I also offer two comparisons with Greek mythology in relation to cunning intelligence and gender. These topics were a couple of the topics on which the students in the class wrote.

Keywords:Comparative Mythology, Hesiod, Popol Vuh, cunning intelligence, gender

Teaching the Popol Vuh in a comparative mythology course to undergraduates has proved challenging but also rewarding. Being a Classicist and not a specialist in Mesoamerican studies makes teaching this text even more challenging. In this paper, I wish to discuss what considerations went into incorporating the Popol Vuh into such a course, the challenges in teaching the text and some of the rewards in cross-cultural comparison. Along the way, I also offer some considerations on the state of teaching comparative mythology in relation to Mesoamerican myth, i.e. how well the Popol Vuh is represented in comparative mythology textbooks and the corresponding analyses of said texts.

In setting up the course, I adhered to two major considerations: (1) primary texts (albeit in translation) and (2) a holistic approach to a culture (historical and cultural background, myth, etc.). On the former point, I have not split up the text into topics (creation, flood story, hero patterns, etc.). A colleague in Religious Studies suggested the Popol Vuh to me and I have taught the text in Dennis Tedlock's translation (first published in 1985; revised ed. 1996) almost every year since 2004. I ask students to read Part 1 to the beginning of Part 4, the creation of men and women, the end of the «mythical» section leading to the «historical» section. As for the second point, I invite my colleague from Anthropology, Mary Jill Brody, to help students with the pronunciation of the language, especially names, such as Xbalanque, and to give historical and cultural background for reading the Popol Vuh. Tedlock's introduction and voluminous notes also helps.

For me, then, choosing primary texts, in this case Tedlock's translation, was a given. Nor at the time (2004) was there much choice in the various comparative mythology textbooks in English.

ISSN: 2998-7385

Even today, a quick survey (by no means complete) of comparative myth textbooks shows that the Popol Vuh has been slow to work its way into these textbooks. Of these, the Introduction to Mythology by Eva Thury and Margaret Devinney (first published in 2005) offers more of the Popol Vuh and background material than other texts.[1] This section on the Maya was added in the 3rd edition of 2013. But using a topical approach (in this case, creation), Thury and Devinney only cite Part 1 and the beginning of Part 4. The rest of the Popol Vuh is given in summary. Most of the other textbooks only offer summaries or brief snippets from the Popol Vuh.[2]

One further consideration was the order in which the texts from the various traditions are read. As a Classicist, I start with Greek mythology and the universalist theories proposed by European and American scholars, since the students are most familiar with Greek mythology and are comfortable in applying these theories to the myths. But I remain conscious of not imposing such views on non-European myths and continually ask students to critically reevaluate these ideas in progressing to myths in Asia, Africa and the Americas. That said, I have the students read the Popol Vuh towards the end of the course, after they have seen examples of non-linearity and associative thinking (non-causal) typical of myths. The Popol Vuh offers challenges in its non-linearity. In Part I, the world is created and several attempts are made to create man. Only at the beginning of Part IV is man created. Parts II and III seem a huge digression. But by the end of the semester, students hopefully have learned that seeming digressions are relevant, that the Hero Twins are putting conditions in place for the creation of man. Associative thinking at this point will not surprise students: when One Hunahpu spits into the hand of Blood Moon and she becomes pregnant, students will follow the idea that spit and semen are equivalent. Furthermore, calendar and astronomical connections with harvest pose another challenge.[3]

Finally, I offer a few examples of the fruits of cross-cultural comparisons, which students have taken as topics for their papers. These topics include creation (by thought and word), the multiple attempts to create man (parallel to the multiple suns and worlds in Mesoamerican and SW native American myths), flood story, hero patterns, twins, tricksters (cunning) and gender. Recently, I have also been proposing the concept of play (after all they play the ballgame) but have not had any takers. I will not be able to cover all of these in the scope of this paper but will focus on the last two – cunning and gender.

In reading Hesiod's Theogony, the Greek account of creation, I introduce the concept of «cunning intelligence» (Greek metis) developed by Classicists Jean-Pierre Vernant and Marcel Detienne. In their introduction, Vernant and Detienne speak of the difficulty in defining cunning intelligence but give the following characteristics: «a complex but very coherent body of mental attitudes and intellectual behaviour which combine flair, wisdom, forethought, subtlety of mind,

[1] Thury and Devinney (2017) 158-79.
[2] The textbooks include: Bierlein 68-69 (creation), Eliade 92-94 (creation), Leeming 60 (flood) and Rosenberg 595-99 (creation).
[3] The notes in Tedlock and discussion of the *Popol Vuh* in McKillop pp. 204-21 are excellent in this respect.

ISSN: 2998-7385

deception, resourcefulness, [and] opportunism.»[4] This resourcefulness will take different forms under different circumstances. In their reading of the Theogony's cosmogony and myths of sovereignty, cunning intelligence is gendered; it is connected to the feminine, while force is a masculine quality.[5] Goddesses supply the plan in the overthrows of the gods, while the gods furnish the strength. Zeus puts an end to this cycle by literally swallowing Metis (a name of a goddess but also one of the words for cunning intelligence), thus incorporating cunning intelligence into himself and securing his sovereignty from overthrow. Zeus swallow Metis by using haimulioi logoi, cunning words. In contrast to later usage, logoi in early Greek literature are always cunning, whereas mythoi are «authoritative statements.»[6] There are exceptions, though, to this association of cunning with females; Prometheus, for example, tries to outwit Zeus and Zeus struggles to put him in his place.

While cunning plays an important role in the Popol Vuh, it does not seem to relate to gender. The Hero Twins, Hunahpu and Xbalanque, and the underworld gods of Xibalba each try to outwit each other, more along the lines of Zeus and Prometheus. The Hero Twins overcome the Underworld god of Xibalba, first in having the mosquito bite these gods so that they call out their names, in the way that they survive the various Houses (except for the House of Bats), in substituting a gourd for the head of Hunahpu until it can be put back and finally in tricking One and Seven Death to allow themselves to be killed (sacrificed) and not bringing them back to life. In defeating the Underworld gods, the Hero Twins control death and learn the secret of death and rebirth, thereby setting the stage for the creation of man. Blood Moon, the mother of Hunahpu and Xbalanque, offers a feminine example. Upon her pregnancy, her father orders her to be sacrificed and her heart brought to him. She deceives him by sending a «substitute heart» (made from the congealed sap of the croton) and escaping to the upper world.

That cunning intelligence is not gendered in the Popol Vuh causes one to wonder whether there is a very different conception of gender between the Greek and Mayan worlds. And this has been a topic in which students have been interested, especially in recent years. The topic of gender in both cultures is too broad to take up in this paper but let me restrict the topic to what we find in Hesiod and the Popol Vuh. Hesiod's misogynism is particularly virulent in the stories of the creation of women.[7] Both accounts in the Theogony and Work and Days place the creation of women within the context of the conflict of Zeus and Prometheus. After Prometheus' theft of fire, women are created as a punishment for men, «a dangerous (dire) trap» (aipus dolos), «a great bane to mortals» (pēma mega thnētoisi). She is a «wonder to behold» (thauma idesthai) and a «beautiful evil» (kalon kakon).[8] Thus, we find an external attractiveness concealing an evil interior just like

[4] Detienne and Vernant 3. Raphals and Wanner have applied Detienne and Vernant's analysis to Chinese and Norse myth respectively.
[5] Detienne and Vernant, especially chapter 3: The Combats of Zeus.
[6] On this distinction, see Lincoln, especially chapter 1: The Prehistory of Mythos and Logos.
[7] This section on Hesiod's misogyny is based on Zeitlin, especially chapter 2: Signifying Difference: The Case of Hesiod's Pandora.
[8] These descriptions appear in Hesiod, *Theogony* 581-93.

ISSN: 2998-7385

the bones and fat wrapped to look alluring which Zeus chooses. She is also described as «in recompense for fire» (anti puros) – like fire she consumes the goods that the man has worked so hard to accumulate and drains men of their virility.[9] In Hesiod women contribute nothing to the household. Later in Greek literature, we find that women have their labor in bearing children, while men labor at war. However, in the Theogony, Hesiod is very elliptical in referring to women's reproductive capacity. He says that the man who has a good wife has half evil and half good. The latter case lies in the fact that the man will be taken care of in old age. Is it a much younger wife or a child who does this? For, the adjective for «taking care of someone in his old age» (gērokomos) can be either masculine or feminine.[10] Work is also the context in the Works and Days; Hesiod's brother, Perses, has cheated him out of his half of the land inherited from their father and Hesiod warns Perses to do legitimate work. Why do men have to work? Earlier, one could work a day and store things up for a year. But after Prometheus and Pandora (opening her box/jar), men must work and die among other evils. Again, Pandora contributes nothing but rather brings this state of affairs into existence. Furthermore, the name Pandora is usually an epithet of the Earth, she who gives all gifts, emphasizing fertility. Hesiod though states that Pandora is given this name because she has received all the gifts from the gods, again undermining the connection between women and reproduction.

Whereas, in the Popol Vuh, the story of the creation of the first four women follows closely after and matches the creation of the first four men made from corn (maize). In the creation of the men at the beginning of Part 4, the divine grandmother, Xmucane, plays a major role, grinding the corn and creating human fat when she washes her hands over the mixture. After the several failed attempts to create man in Part I, the gods this time create men with perfect vision and knowledge. Once they realize this, the gods cloud the vision of the humans and this is where the first women are created. The creation of these women conjures a very different atmosphere from the Greek world: «And then their wives and women came into being. Again, the same gods thought of it. It was as if they (the first men) were asleep when they received them . . . With their women there they really came alive. Right away they were happy at heart again, because of their wives.»[11] The women here seem to (re)animate the men and appear to «complete» the men. Complementarity is an essential element in the Popol Vuh, not only in gender relations but also elsewhere (the prevalence of twins, phrases such as Maker Modeler, etc.).[12] Furthermore, the work of Rosemary Joyce has emphasized that men and women play complementary roles in society; men harvest crops and women turn the raw product into meals for feasting; in ritual as well women have their part.[13] Two of the women also contain the element «house,» Prawn House and Macaw House, emphasizing that these women begin the lineages of Quiché. This aspect is also found in the name

[9] Hesiod, *Theogony* 570. See discussion in Zeitlin 54.
[10] Hesiod, *Theogony* 605. See discussion in Zeitlin 58.
[11] Tedlock 148.
[12] See the list of the different types of parallelism in Christenson 44-49.
[13] Joyce 66. However, William Haviland and Leslie Devereaux register dissents from Joyce's views from the archeological perspective and the view of anthropological studies of the modern Maya respectively.

ISSN: 2998-7385

of the mother of the Hero Twins, Blood Moon. As Susan Gillespie and Rosemary Joyce point out, blood is «the source of life.»[14] Thus, we see a major difference from the Greek myth of Pandora where the reproductive role of women's labor is sublimated.

This difference is further supported by the ambiguities surrounding the gender of Xbalanque, one of the hero Twins along with Hunahpu. While the twins are referred as two boys, the «x» at the beginning of a name is either a female marker or a diminutive. But, as Gillespie points out, the situation is more complicated; the divine grandparents, Xpiyacoc and Xmucane, both have the initial «x» and Hunahpu also appears as «Xhunahpu» toward the end of Part III of the Popol Vuh.[15] Gillespie has argued persuasively that this gender fluidity reflects a formative stage leading to the creation of gender when human men and women finally come into existence:

The sequential episodes reveal how gender came into existence integrated with the creation of other constituent parts of sociocosmic order. Taking this into account, one should expect that characters or qualities appearing earlier in the story might be gender-ambiguous, gender neutral, transgendered, or able to change their gender assignments from one episode to the next. It was through these trial-and-error experiments that gendered roles, agencies, relationships, and ideologies appropriate for late prehispanic K'iché society came into being.[16]

Thus, we see the contrasting ways in which the two cultures construct gender. Students can see this construction more clearly when they encounter a less familiar culture, such as the Maya, than Greek culture, which they simply consider to be like our modern culture.

To conclude, I have discussed how I have incorporated the Popol Vuh into a comparative myth course and shown what considerations I used in doing this. I have also described some of the challenges in teaching the Popol Vuh in such a course. Finally, I offered some fruitful comparisons with Greek mythology on cunning and gender. While these comparisons ended up being more contrasts than similarities, these contrasts reveal major differences between the cultures. Similarities may be found if one explored other topics and comparisons with other mythologies.

[14] Gillespie and Joyce 199.
[15] I am dependent for this information on Gillespie 141. She notes that only Tedllock 130ff., alone of the translators in English and Spanish available to her in 2013, translates «Xhunahpu» as «little Hunahpu.» It also is interesting that another Quiché text, *El Título de Totonicapán*, states that Xbalanque is a female (in Carmack and Mondloch 174).
[16] Gillespie 140.

ISSN: 2998-7385

BIBLIOGRAPHY

Bierlein, J.F. Parallel Myths. Ballantine Books, 1994.

Carmack, Robert and James Mondloch. El Título de Totonicapán. Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Christenson, Allen. Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya. University of Oklahoma Press, 2007.

Detienne, Marcel and Jean-Pierre Vernant. Cunning Intelligence in Greek Culture and Society. Translated by Janet Lloyd, University of Chicago Press, 1991.

Devereaux, Leslie. «Gender Difference and Relations of Inequality in Zinacantan.» Dealing with Inequality: Analysing Gender Relations in Melanesia and Beyond, edited by M. Strathern, Cambridge University Press, 1987.

Eliade, Mircea. Essential Sacred Writings from Around the World. Harper San Francisco, 1992.

Gillespie, Susan D. «Gendering the Hero Twins in the Popol Vuh.» Género y Arqueología en Mesoamérica: Homenaje a Rosemary A. Joyce, edited by María J. Rodríguez-Shadow and Susan Kellogg, Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, 2013, pp. 139-151.

Gillespie, Susan D and Rosemary Joyce. «Gendered Goods: The Symbolism of Maya Hierarchical Exchange Relations.» Women in Prehistory: North America and Mesoamerica, edited by Cheryl Claasen and Rosemary Joyce, University of Pennsylvania Press, 1997, pp. 189-207.

Haviland, William. «The Rise and Fall of Sexual Inequality: Death and Gender at Tikal, Guatemala.» Ancient Mesoamerica, vol. 8, no. 1, 1997, pp. 1-12.

Joyce, Rosemary. «Images of Gender and Labor Organization in Classic Maya Society.» Exploring Gender Through Archaeology, edited by Cheryl Claasen, Monographs in World Archaeology no. 11, Prehistory Press, 1992, pp. 63-70.

Leeming David. The World of Myth. Oxford University Press, 1990.

Lincoln, Bruce, Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. University of Chicago Press, 1999.

McKillop, Heather. The Ancient Maya: New Perspectives. ABC Clio, 2004.

Raphals, Lisa. Knowing Words: Wisdom and Cunning in the Classical Tradition of China and Greece. Cornell University Press, 1992.

Rosenberg, Donna. World Mythology: An Anthology of the Great Myths and Epics. NTC Pub. Group, 1999.

ISSN: 2998-7385

Tedlock, Dennis. Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life. Simon and Schuster, 1996.

Thury, Eva and Margaret Devinney. Introduction to Mythology: Contemporary Approaches to Classical and World Myths. Oxford University Press, 2017.

Wanner, Kevin. «Cunning Intelligence in Norse Myth: Loki and Odinn, and the Limits of Sovereignty.» History of Religions, vol. 48, no. 3, 2009, pp. 211-46.

Zeitlin, Froma. Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature. University of Chicago Press, 1996.

ISSN: 2998-7385

Tiempo y espacio míticos en "La gata de mi madre" de Carlos Fuentes

Cristina Mondragón

La Dra. Cristina Mondragón posee un Doctorado en Literatura iberoamericana por la Universität Bern. Estudió Lengua y Literatura hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde también obtuvo el grado de Maestra en Letras (Literatura Comparada). Amén de la publicación de artículos sobre literatura española e hispanoamericana, es coorganizadora de los Coloquios Internacionales Nuevas Narrativas Mexicanas, de cuyas actas es coeditora. Su línea de investigación aborda las relaciones entre literaturas de irrealidad iberoamericanas, específicamente ante el discurso apocalíptico. Ha publicado la monografía Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana. La poética del Apocalipsis en la ficción literaria y la antología Fin. Antología de relatos escatológicos iberoamericanos. Actualmente dirige la colección Hispanica Helvetica de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Resumen

El tema de los antiguos dioses mexicanos atraviesa buena parte de la obra de Carlos Fuentes: en algunos de sus primeros relatos fantásticos como 'Chac Mool' y 'Por boca de los dioses' esto aparece de manera explícita. Menos claramente se aprecia en 'La gata de mi madre', relato del volumen *Inquieta compañía* aparecido 50 años más tarde. En este relato, donde la crítica a la posmodernidad kitsch de la burguesía mexicana y el ataque frontal del pasado, en forma de los fantasmas de las víctimas de la inquisición virreinal, forman el conflicto principal, la situación de las acciones en pleno cerro del Tepeyac no es gratuita. En el presente artículo analizo la importancia del espacio tiempo representado en el relato y su relación con el mito guadalupano, además de los mecanismos mediante los cuales el escritor hace concurrir en la figura de la diosa madre Virgen de Guadalupe los problemas que más le ocuparon sobre su país.

Palabras clave: Carlos Fuentes, Diosa Madre, Virgen de Guadalupe, Auto de fe, cuento sobrenatural

Pocos escritores han trabajado con el pasado mexicano con la eficacia literaria de Carlos Fuentes. Desde su primera colección de relatos, *Los días enmascarados* (1954), a lo largo de su vastísima obra ensayística y narrativa, sus obras dramáticas y guiones cinematográficos, Fuentes abordó constantemente la coexistencia problemática del pasado y el presente del país, ya fuera mediante el discurso fantástico, lo maravilloso, novela realista experimental, novela histórica o política. Entre sus relatos más famosos y estudiados se encuentran «Chac Mool», donde resucita a un dios prehispánico de la lluvia,

«Tlactocatzine del jardín de Flandes», cuyo protagonista se encuentra con nada menos que la emperatriz Carlota en una antigua casa de Puente de Alvarado o, por supuesto, *Aura*, relato de brujas que sigue los pasos de «La cena» de Alfonso Reyes. Ahora bien, durante muchos años Fuentes se alejó del relato fantástico y de los temas y motivos clásicos que podemos leer en sus primeras obras narrativas, sin que por esto dejara de lado la reflexión sobre México y su pasado,

ISSN: 2998-7385

hasta 2004, cuando volvió a los orígenes con *Inquieta compañía*, un volumen integrado por seis cuentos. Esta publicación tuvo al principio una acogida tibia por parte de la crítica, que lo comparó desfavorablemente con *Los días enmascarados* y otras obras tempranas del escritor. Ninguno de sus cuentos se incluyó en la antología de *Cuentos sobrenaturales* de 2007, por ejemplo, que sí recuperó *Aura* y tres relatos de *Los días*… más tres cuentos originales; sin embargo, con los años se ha ido colocando en el gusto de los lectores de horror y *Vlad* incluso fue publicado de manera independiente en 2010, reivindicado como un magnífico relato de vampiros. «La gata de mi madre» es uno de los cuentos de *Inquieta compañía* y en él Fuentes vuelve sobre el pasado mexicano, específicamente la etapa virreinal.

La historia abre con la presentación de la narradora y protagonista, Leticia Lizardi, quien vive con su madre y la mascota de su madre, una gata blanca de angora, en una vieja casona cerca del santuario de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac. La madre de Leticia, doña Emérita Labraz de Lizardi, es una anciana: «una de esas mujeres que parecen haber nacido viejas. No le quedaba un solo rastro de juventud y como era sumamente blanca, las arrugas se le acentuaban más que a la gente morena»[17]; no guarda nada que recuerde una etapa anterior de su vida:

> Concluí [dice Leticia], resignada, que acaso mi madre no había tenido ni infancia, ni boda, ni juventud. […] Doña Emérita era figura presente, sólo presente, incomparable, arraigada a ese lugar y a esa hora con el gato (la gata) en el regazo y la mirada oculta día y noche por gafas negras.[18]

La narradora es una mujer de 35 años educada bajo los preceptos de un catolicismo tradicional que vive en una lucha constante con su madre, a quien describe perpetuamente enojada (con el mundo, con la vida) y profundamente racista pues, en efecto, Emérita des precia todo lo mexicano en particular a la gente indígena y mestiza. Con ellas vive también Guadalupe, Lupe o «La Chapetes», como la llama la anciana, una joven indígena que trabaja como criada y con quien se completa el juego de palabras del título: es «la gata» de Emérita, pues es así como se conoce despectivamente a las trabajadoras domésticas en México. Pero «la gata de [la] madre» de la protagonista es también Estrellita y, si atendemos a la construcción gramatical deliberadamente ambigua, la gata también puede ser la madre («la gata de mi madre» puede leerse como «mi madre que es una gata»). Hasta cierto punto, coincido con José Álvarez en que son «cuatro personajes femeninos que viven aislados del mundo moderno»,[19] sin embargo me resisto a considerar a la gata «Estrellita» como personaje puesto que en ningún momento se comporta como persona y, más bien, me parece un motivo asociado del personaje Emérita, su doble animal.[20]

[17] Fuentes, Carlos: «La gata de mi madre», en: Fuentes, Carlos: *Inquieta compañía*, Madrid: Alfaguara, 2004, págs. 43-80.
[18] *Ibid*, págs. 46-47.

[19] Álvarez, José: «La modernización y sus fantasmas: violencia, exceso y ritual en 'La gata de mi madre' de Carlos Fuentes», *Latin American Literary Review, 40*, 80 (July-December 2012), pp. 100-122, cito p. 101.
[20] Tampoco coincido con el paralelo que propone entre los personajes de Leticia, Emérita y Florencio con Aura, Consuelo Llorente y Felipe Montero, en primer lugar, porque entre ambos relatos hay cincuenta años

ISSN: 2998-7385

Considerándose ya una solterona, y bajo la amenaza de su madre quien le ordena casarse con su abogado «un sesentón alto, flaco, tieso y más ciego que un murciélago»[21] si quiere recibir su herencia, Leticia se refugia en la cafetería Sanborns[22] donde ha aprendido lo poco que sabe de «la vida»; su cosmovisión está construida con base en lo que escucha en las mesas de la cafetería y lecturas de Elena Poniatowska y *La familia Burrón*,[23] lo que se muestra claramente en el registro con el que Fuentes construye su discurso: artificialmente populachero, cursi y ampuloso, salpicado de expresiones en inglés. Una tarde, mientras bebe un *float*, ve entrar a un joven «moreno, [de] pelo lacio, melena larga muy cuidada y perfil de ensueño»[24] y queda prendada de él. Poco tiempo después vuelve a verlo en la cafetería y luego, sorpresivamente, llega a la casa del Tepeyac acompañando al abogado como su contador, Florencio Corona; comienzan a salir y Leticia termina perdidamente enamorada. Un 12 de diciembre, durante la procesión por el día de la Virgen de Guadalupe, Emérita ve que su criada, Guadalupe, va en andas encarnando la imagen y muere de la impresión. Poco tiempo después, Florencio y Leticia se casan, él va a vivir a la casa del Tepeyac y sobreviene la ruptura espacio-temporal: el joven comienza a escarbar en el suelo para sacar a la luz el pasado de Leticia y, con él, el suyo propio, el de Guadalupe y un terrible episodio del siglo XVII: el Gran Auto de Fe de la Ciudad de México. El relato termina con Leticia prisionera de los fantasmas en su casa, arrojando las hojas donde ha escrito el relato hacia la calle por una rendija del balcón.

El relato puede separarse en dos partes claramente diferenciadas por el registro y tono del discurso de la narradora: en la primera parte, de intención realista con algunas pistas que aluden a la sobrenaturalidad latente, predominan los personajes femeninos y la voz narradora mantiene su registro artificial pretendidamente popular-moderno; en la segunda parte, claramente sobrenatural, cobra importancia el personaje de Florencio como dupla con Lupita. La narradora usa un tono lúgubre menos artificioso que al principio. La construcción del universo diegético necesariamente refiere a un espacio tiempo míticos, combinando un lugar sagrado con el motivo de la casa embrujada, cuya localización brinda la primera clave al asentarse muy cerca de la Basílica de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac, donde, según la tradición, la Virgen María se apareció al indígena Juan Diego y plasmó su imagen en la tilma de éste[25] para lograr que el obispo Zumárraga le construyera ahí una iglesia. Ahora bien, es sabido que antes de la invasión española en territorio meso americano ya había ahí un santuario donde se rendía culto a otra diosa madre: según Fray Bernardino de Sahagún, la diosa Tonantzin, a quien identifica en el libro I de su *Historia General de las cosas de la Nueva España,* con Cihuacoatl; según Clavijero, el culto era a Cinteotl, y Jacques

de distancia, y en segundo lugar, porque la construcción de los personajes, sus funciones en el relato y las historias contadas son muy diferentes.

[21] Fuentes, «La gata…», 2004, p. 47.

[22] Sanborns es una conocida cadena de tiendas con restaurante y cafetería con sucursales en toda la República mexicana.

[23] Historieta mexicana que seguía las aventuras de una familia de clase media-baja en una vecindad de la Ciudad de México.

[24] Fuentes, Carlos: «La gata…», 2004, p. 54.

[25] En este artículo se sigue la recomendación de la Academia Mexicana de la Lengua sobre el uso de tildes para el adverbio 'sólo' y los pronombres demostrativos.

ISSN: 2998-7385

Lafaye, uniendo las crónicas de ambos más la de Durán y relacionando a varias diosas según sus atavíos, llega a la conclusión de que:

> La diosa Cihuacóatl […] es llamada a la vez Tonantzin, e identificada con Xilonen en cierta circunstancia, la de la fiesta de huey tecuilhuitl; es también Centéotl, según los informantes indios de Sahagún; Teteoinnan (según la misma fuente), la madre de los dioses, o de los mexicanos, llevaba también una falta blanca. También resulta que Xilonen llevaba atavíos idénticos a los de Chicomecóatl, diosa de los víveres, y no podemos dejar de señalar la semejanza de los atavíos rituales de Chalmecacíhuatl, patrona de Chalma, hermana de Yacatecuhtli (una de las invocaciones de Quetzalcóatl), y Tonantzin.[26]

Es decir, Lafaye propone que todas estas diosas son advocaciones diversas de la misma, Cihuacoatl, lo que indica su importancia como figura genésica o matricial y, por ende, la sacralidad del espacio dedicado a su culto en el Cerro de Tepeyac. Un culto tan fuerte que, entre otros, Sahagún se manifestó en contra del culto a Tonantzin Guadalupe en 1576 arguyendo que los indígenas iban a venerar a Tonantzin (Cihuacoatl) y no a *Teotl Inantzin*, Madre de Dios, la Virgen María.[27] Ahora bien, lo que me interesa para los fines de esta lectura, es que desde antes de la invasión y luego por lo menos desde 1556 se rendía culto a una diosa madre, lo que hace de este lugar un sitio sagrado con todas las características del anecúmeno.[28]

La casa de las Lizardi se encuentra en el límite entre la salida de la Ciudad y la entrada al Santuario, que puede verse desde el balcón:

> Gran puerta cochera anterior al automóvil. Entrada a enorme patio para caballos y carruajes del siglo XIX, establos y graneros, cocinas y lavanderías, en la planta baja. Escaleras metálicas a la segunda planta. Comedor, baños y recámaras sobre el patio. Sala de estar adyacente —la única con vista a la calle y un balcón saboreado por mi madre para ver el paso de un pueblo al que, sin embargo, despreciaba profundamente—. Vista, sobre todo, al Cerro del Tepeyac y a la Basílica de Guadalupe.[29]

Ahí pasa sus tardes Emérita, la mujer blanquísima y sin edad, con los ojos siempre cubiertos con gafas negras, enojada con la vida y presta al ataque, con su gata blanquísima, con un ojo azul

[26] Lafaye, Jacques: *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, trad. de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1974, 1a ed. en francés, 1977 1a ed. en español], p. 287.
[27] León-Portilla, Miguel: *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican Mopohua"*, México: El Colegio Nacional/ Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 37ss.

[28] El lugar habitado por los dioses y seres de substancia ligera; engloba el mundo celeste, el inframundo, los árboles cósmicos, la montaña sagrada y sus réplicas. Cf. López Austin, Alfredo: "Características generales de la religión de los pueblos nahuas del centro de México en el posclásico tardío", en: Limón Olvera, Silvia (ed.): *La religión de los pueblos nahuas*, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 7, Madrid: Trotta, 2008, págs. 31-72.
[29] Fuentes, Carlos: «La gata…», 2004, pp. 45-46.

ISSN: 2998-7385

y el otro amarillo, de cola y patas cortas (un «leopardo miniaturizado»[30]), tan unidas que se confunden (incluso orinan juntas y al mismo tiempo). La casa está descrita como un espacio cerrado con patio central y una sola ventana: la que vigila el camino al monte sagrado. Su localización y planta (similar a una garita) anuncia su función de puerta a lo Otro, de umbral entre el espacio sagrado y el espacio profano que invita a descubrir un misterio, que también «a une valeur dinamique, psychologique ; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà».[31] La guardiana de esta entrada, devota de la Guadalupana, pero profundamente racista, construye su propia versión del milagro del Tepeyac:

> La Virgen se apareció. Pero Juan Diego no era indito, eso es pura demagogia. Está comprobado que era criollo, como tú y yo… […] El Santo Padre lo canonizó. A los indios no los hace santos ni Dios Todopoderoso. Todos los santos son güeritos. […]
> —La Virgen le dio a Juan Diego el criollito rosa en diciembre y se estampó en su tilma. —¿Su qué?
> —Su capa española, madre.[32]

A Guadalupe, la trabajadora doméstica, la insulta constantemente, rebajándola con el apelativo de 'gata', comparándola con la gata Estrellita y negándose a llamarla por su nombre: «¿Quién te puso nombre de virgencita, india patarrajada?»[33] y obligando a Leticia a hacer lo mismo: «Cuidado […], cuidado Leti, con llamarla 'Lupe', 'Lupita' y menos 'Guadalupe'. —¿Entonces, mamá?—Mírala. La Chapetes. Mírale nomás esos cachetes colorados como una manzana. 'La Chapetes' y sanseacabó. Faltaba más»,[34] con lo que niega cualquier posible relación entre la indígena y la Virgen y, por metátesis, de la Virgen con el mundo indígena a pesar de la tradición.

El 12 de diciembre, Leticia descubre que Lupita se ha ido definitivamente de la casa «se había largado, ahora sí, como pícara ratera y fámula desagradecida, sin decir adiós»,[35] y luego, mientras observa la procesión con Emérita, la ven:

> La mujer que representaba a la Virgen era nuestra sirvienta Lupita, nuestra criada, La Chapetes, nuestra gata, ahora cubierta por un manto azul de estrellas, su larga túnica color de rosa, su pedestal los cuernos del toro, su marco las flores y su refulgencia la luz neón.[36]

Guadalupe, investida como representación de la diosa, levanta la vista al pasar bajo el balcón de las mujeres y mira a la anciana directamente, le hace una seña obscena, le enseña la lengua y le lanza una trompetilla. El acto de *venir* desde el santuario convertida en La Guadalupana implica

[30] *Ibid*, pág. 44.
[31] Chevalier, Jean/ Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982, *s.v.*
[32] Fuentes, Carlos: «La gata…», 2004, pág. 67.
[33] *Ibid*, pág. 48.
[34] *Ibid*, pág. 49.
[35] *Ibid*, pág. 65.
[36] *Ibid*, pág. 68

ISSN: 2998-7385

que la «gata» logró penetrar en el espacio sagrado, burlando la vigilancia de Emérita, y su comportamiento completamente alejado al «rapto sagrado» que debería contemplar en tanto representación de la Virgen, le muestra que reconoce el simulacro guadalupano: desde su templo oculto, la Lupe indígena se trasviste para simular a la otra, la española. Vencida, Emérita no tiene más qué hacer, da un grito y cae muerta, con los ojos abiertos y por fin a la vista: «Uno era azul. El otro, amarillo».[37] Leticia, sin comprender y sin ver lo que está sucediendo frente a ella, inmediatamente toma a Estrellita de la cola y la arroja a la multitud.

La segunda parte del relato comienza con Florencio arreglando todos los asuntos legales de Leticia, su casamiento y un mes de perfecta felicidad. Él la convence de quedarse juntos en la casa del Tepeyac, de dejarlo hacer todas las tareas de la casa mientras ella descansa en la habitación, sin ayuda de nadie más, aislándola finalmente del mundo exterior; también muestra conductas extrañas: se ducha varias veces al día y se depila absolutamente todo el cuerpo. Leticia acepta todo y se complace con la desaparición de las dos «gatas», la de su madre y Lupita. Hasta el día que encuentra a Florencio levantando las baldosas de la sala, luego cavando todo el suelo del salón. Ante la pregunta obvia (¿qué pasa?), él responde que «una casa tan vieja como esta esconde muchos secretos, cuenta muchas vidas»,[38] y cuando Leticia insiste en que la casa es de ella, él la despide llenándola de insultos: «Sin gracia. Insípida. Ignorante. Escuálida. Flaca. Chaparra. Nalgas aguadas. Celulitis. Chichis de limosnera. ¿Qué más quieres saber, pendeja?»[39] Finalmente, Florencio le muestra lo que buscaba, el esqueleto del padre de Leticia, a quien había matado Emérita al enterarse de que era sacerdote y que se había casado con ella para evitar ser fusilado durante la Guerra Cristera. Huyendo de las carcajadas de su marido, Leticia corre a su recámara, pero en el pasillo se encuentra con un leopardo blanco: «blanco como la detestada Estrellita, un leopardo infame, con un ojo azul y otro amarillo, dirigiéndome miradas brutas, temibles pero idiotas».[40] En medio del patio aparece una gran pira ardiente y entonces ve, en la entrada de la casa, a Florencio y a Lupita tomados de la mano avanzando hacia las llamas.

Lo que sigue es una especie de ritual en un ambiente completamente sobrenatural: Florencio, ahora verde, está cubierto de ramas, hojas y pelo, Lupita viste el hábito de virgen que llevaba el 12 de diciembre pero con un letrero colgando del cuello que dice «SOY LA MUJER ANÓMALA»,[41] y mientras se acercan a la pira cuentan en forma de diálogo su historia: él es Florencio Corona, quemado vivo durante el Gran Auto de Fe de la Ciudad de México el 11 de abril de 1649 junto con Guadalupe, su pareja, descubierta mientras lo circuncidaba y condenada con él; ambos reviven el acontecimiento arrojándose una vez más a la hoguera frente a los ojos de Leticia. El relato entonces cambia a un presente de narración en el que la protagonista se encuentra ya prisionera de los fantasmas, que la obligan a hacer las tareas domésticas y la humillan constantemente. Nos enteramos entonces de que ambos personajes, Florencio y Guadalupe,

[37] *Id*.
[38] *Ibid*, págs. 74-75.
[39] *Ibid*, pág 75.
[40] *Ibid*, pág. 77.
[41] *Ibid*, pág. 78, mayúsculas del original.

ISSN: 2998-7385

vivieron en esa casa y tras su muerte quedaron atados a ella. Se hacen presentes cuando no hay una fuerza mayor que se los impida, como la de Emérita:

> Tu madre se disfrazaba detrás de su beatería y su intolerancia […]. Bajo la superficie tenía la voluntad de la fe. Era invencible por eso. Era sagaz. Se hacía acompañar de una bestia asociada al Demonio. Su gata Estrellita era un súcubo infernal que la protegía de nosotros.[42]

Los opuestos coinciden: la anciana logró mantener a raya a los espíritus gracias a la fuerza de la fe y a la ayuda de un súcubo, él fue quemado en la hoguera para despojarlo de sus riquezas de judío converso y por aliarse con el demonio, ella por amarlo e intentar salvarlo. Junto con ellos, la casa está llena de ratas y ratones que no son sino todas las demás personas muertas por las autoridades eclesiásticas virreinales viviendo ahora en cuerpo de roedor. Para mantenerse ahí y no desaparecer, Florencio y Guadalupe deben sacrificarse en la hoguera cíclicamente ayudados ahora por Leticia. El sacrificio se realiza en el patio de la vieja casa, que mantiene su carácter de umbral, pero ya no entre el mundo sagrado y el mundo profano, sino entre un pasado al que se ha condenado al olvido y un presente profano, hueco, *kitsch*.

Fuentes recupera un hecho factual sucedido en la Nueva España, el Auto de la Ciudad de México o «Auto Grande» del domingo 11 de abril de 1649, donde se registró el «mayor número de relajados, tanto en persona como en estatua, de todos los celebrados por la Inquisición mexicana pues 13 reos y 65 efigies de ausentes y difuntos fueron llevados a las llamas»[43]. El acontecimiento se llevó a cabo en la Plaza del Volador, cerca de la Catedral al sur de la moderna Plaza de la Constitución o Zócalo, donde hoy se encuentra la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Así pues, la elección del sitio donde se pudieran aparecer los fantasmas de los condenados difícilmente podía ser en el lugar donde se llevó a cabo y, por otra parte, el traslado de la acción a la zona del Tepeyac no es gratuita. Si bien sabemos que debajo de la moderna Ciudad de México se superponen capas históricas, Carlos Fuentes ya había hecho uso de este palimpsesto en *Los días enmascarados*; además, la sacralidad del Centro Histórico mexicano, para el siglo XXI, en buena medida se ha perdido para convertirse en motivo literario, casi un cliché. El Cerro del Tepeyac, en cambio, mantiene toda la carga sagrada de un sitio dedicado a una diosa madre, lo que permite crear el espacio mágico donde puedan aparecer los fantasmas.

Así pues, la casa de Leticia y su madre es un espacio liminal, un umbral por donde pueden entrar estos seres de sustancia ligera, las almas de los condenados por la Inquisición, pero también las de quienes de hecho se aliaron con el Demonio: el hombre salvaje cubierto de pelo y partes de árbol (recordemos que los árboles suelen ser ejes que unen mundos de naturaleza diferente) y la mujer anómala vestida de Virgen. La guardiana del umbral, motivo muy antiguo del relato mítico, aúna las fuerzas del Bien y del Mal: la anciana sin pasado ni edad «arraigada a este lugar y a esta hora

[42] *Ibid*, pág. 81.
[43] García-Molina Riquelme, Antonio M.: *La familia Carvajal y la Inquisición de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2021, pág. 401.

ISSN: 2998-7385

con el gato»[44] tiene poder de vida y muerte sobre los otros. Su arraigo está fortalecido por el cadáver de su marido, un sacerdote que transgredió el tabú del celibato; además, recordemos que los antiguos mexicanos no solamente sepultaban a sus difuntos en el suelo del hogar, sino que los pueblos llevaban consigo siempre los huesos de su líder primigenio en un bulto sagrado, de manera que donde estuviera el bulto podía asentarse la comunidad confiando en su protección, y que para consagrar un lugar que se dedicará a los dioses, suelen ofrecerse sacrificios cuyos restos reposan en el suelo del lugar. Podemos entonces aventurar que el cadáver del sacerdote, como en un sacrificio ritual, consagra la casa y brinda fuerza a la guardiana (o sacerdotisa, si se quiere ver así): por eso Florencio debe encontrarlo y desenterrarlo, para conjurar su poder y, de paso, tratar de abrir los ojos a la narradora.

Por otra parte, el hecho de que la guardiana del umbral sea una mujer, madre soltera (viuda por propia mano), también resulta significativo en un lugar donde se venera a divinidades matriciales. La Virgen de Guadalupe es la madre por antonomasia, lo mismo que Cihuacoatl, por eso ambas fueron Tonantzin y no solamente *Iteutl Inantzin*. Según el propio personaje de Florencio, la intolerancia y la necedad por «blanquear» la historia de la Guadalupana no es sino una fachada, quizás no muy alejada de la realidad, si consideramos que la primera imagen mariana en el Tepeyac pudo haber sido la de la Virgen de Extremadura, a la que buena parte de los primeros invasores españoles eran devotos. Por su parte, el personaje de Guadalupe, La Chapetes, tiene la doble función de indígena sometida en su papel de empleada doméstica, que soporta la explotación y el abuso pero que, en su propio espacio sagrado, muestra toda la fuerza de las diosas originarias: en un momento del relato, Leticia cuenta que va a buscarla al cuarto de azotea y la encuentra con el largo pelo suelto, «¡Dios mío!, qué cabellera no sólo larga sino lustrosa, arraigada, invencible, negra y nutrida de chile, maíz y frijol»,[45] desnuda y altiva, y afirma: «Es que yo había entrado en su zona sagrada, el espacio privado, el cuartito de los criados donde ella […] se mostraba bajo otra luz. Desde entonces supe que había dos Lupitas […]».[46] Un espacio sagrado, escondido, donde Lupita se muestra con toda su fuerza, luminosa y real. El enfrentamiento entre ambas mujeres, la guardiana y la anómala, se libra en el espacio límite hasta que Guadalupe aparece disfrazada de la otra Guadalupe, la diosa impuesta sobre las diosas originarias, en andas desde el santuario.

Pero quizás el personaje más interesante sea el de Leticia, la narradora que siendo protagonista queda eclipsada por la lucha de fuerzas sobrenaturales que se desarrolla en su casa. Ella es la deixis de referencia y la única fuente de información narrativa, la focalización está cerrada en su mente figural y, a lo largo del relato, se le construye como una mujer simple que carece de la capacidad intelectual o sensible para darse cuenta de lo que pasa en su propia casa. Cuenta las anomalías de su madre,[47] los ataques a Guadalupe impostando una falsa empatía

[44] Fuentes, Carlos: «La gata…», 2004, pág. 47.
[45] *Ibid*, pág. 50.
[46] *Ibid*, pág. 51.
[47] En la relación de Leticia con su madre, tampoco concuerdo con Álvarez que ve al personaje como una «variante local de una heroína de melodrama. Correspondientemente, doña Emérita asume el rol del villano

ISSN: 2998-7385

hacia la chica desde susuperioridad de «criollita blanca», no comprende la función de su madre como protectora del umbral, como le dice el propio Florencio: «Eras su hija. ¿Nunca te diste cuenta de algo tan claro?».[48] Su registro igualmente falso e impostado la construye como un narrador desagradable: cae mal. Todo en este personaje es simulacro, desconocimiento absoluto de su pasado y asunción de un privilegio que le da su apellido, posición social (clasemediera) y su color de piel. Pero lo peor es que ya no es capaz de reconocer las fuerzas que concurren en el espacio sagrado: no sabe ver las señales obvias de que la van a usar como víctima sacrificial, no reconoce el tiempo ni el espacio míticos, ni su posición como habitante de un umbral.

«La gata de mi madre» es, desde mi lectura, una crítica de Fuentes a ese México que se cree privilegiado y vive del simulacro, que en el mejor de los casos ignora su pasado y en el peor lo desprecia. Emérita desprecia una parte de la historia, pero se afirma en sus convicciones y lucha con una fe férrea contra lo que considera ajeno, malvado o sin valor; Florencio y Guadalupe son ese pasado que se olvida y se margina, todas las víctimas de la Inquisición virreinal de las que no se habla, las jóvenes indígenas que son aceptadas en los centros urbanos para ser empleadas domésticas siempre y cuando no pretendan escapar de esa función. El espacio mítico del Tepeyac, donde se llevó a cabo uno de los procesos sincréticos más eficaces y que guarda para los creyentes toda la fuerza de lo sagrado, se convierte en este relato en un *axis mundi* mediante el cual Carlos Fuentes problematiza una vez más la relación de México con su pasado, ampliando su crítica a una población específica, la posmoderna de tercer mundo.

Bibliografía

Álvarez, José: «La modernización y sus fantasmas: violencia, exceso y ritual en 'La gata de mi Carlos Fuentes», *Latin American Literary Review, 40*, 80 (July-December 2012), pp. 100-122.

Chevalier, Jean/ Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982.

Fuentes, Carlos: «La gata de mi madre», en: Fuentes, Carlos: *Inquieta compañía*, Madrid: Alfaguara, 2004, pp. 43-80.

García-Molina Riquelme, Antonio M.: *La familia Carvajal y la Inquisición de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2021.

y Florencio encarna al héroe que ha de rescatar a la víctima» (p. 102): esto solamente funciona en una lectura primaria del relato (que, por supuesto, Álvarez no hace: su análisis va mucho más allá), en este aspecto particular, me parece que es la perspectiva y la focalización en una narradora muy frívola lo que hace creer esto.

[48] Fuentes, Carlos: «La gata…», 2004, pág. 81.

ISSN: 2998-7385

Lafaye, Jacques: Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México, trad. de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1974, 1a ed. en francés, 1977 1a ed. en español].

León-Portilla, Miguel: *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el «Nican Mopohua»*, México: El Colegio Nacional/ Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 37ss.

López Austin, Alfredo: «Características generales de la religión de los pueblos nahuas del centro de México en el posclásico tardío», en: Limón Olvera, Silvia (ed.): *La religión de los pueblos nahuas*, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 7, Madrid: Trotta, 2008, pp. 31-72.

ISSN: 2998-7385

Clementina de Jesus: aspectos míticos em narrativas contemporâneas

Míriam Cristina Carlos Silva

es profesora titular del Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura de la Universidade de Sorocaba (UNISO) y doctora en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP. Lidera el Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (NAMI) y trabaja en temas de narrativas mediáticas, poéticas del relato y comunicación cultural. Es autora de obras como Comunicação e culturas antropofágicas y A pele palpável da palavra, y desarrolla investigaciones sobre Clementina de Jesus con apoyo de FAPESP.
ORCID: 0000-0002-6162-332X
miriamcriscarlos@gmail.com

Resumo

Neste trabalho, a partir das biografias (Bevilaqua et al., 1988; Frias, 2001; Castro et al., 2017), crônicas de Hermínio Bello de Carvalho (2015; 2023); dois documentários (Ker- mes, 2012; Rieper, 2018) e matérias do jornal O Globo, observamos aspectos míticos que compõem o perfil de Clementina de Jesus, em particular a imagem de Nanã, orixá presente no Candomblé africano e na Umbanda brasileira. Utilizamos o método antropofágico (Silva, 2007; 2023), que parece ter pontos de contato com a pedagogia da encruzilhada, proposta por Luiz Rufino (2019). Propomo-nos à compreensão do mito como uma narrativa-outra, capaz de nos oferecer visões de mundo mais alargadas e densas.

Palavras chave: Clementina de Jesus; narrativas; biografia; Nanã; O Globo.

Clementina de Jesus foi uma cantora brasileira, revelada aos palcos em 1964, no projeto Menestrel, no qual se apresentou cantando músicas aprendidas de seus pais e avós, com o espetáculo Violão e Banzo, no Teatro Jovem. Na oca sião, compartilhou o palco com o violonista Turíbio dos Santos. Idealizado pelo produtor musical Hermínio Bello de Carvalho[49], o projeto apresentava espetáculos que conjugavam música erudita e popular.

As narrativas sobre o primeiro encontro entre Clementina e Hermínio falam do poder de arrebatamento exercido por ela. O poeta conta que voltava de um banho de mar quando se deparou com a cantora, vestida em rendas brancas, cercada pelos companheiros, comidas e bebidas, na Taberna da Glória, tradicional restaurante do Rio de Janeiro, frequentado por intelectuais e artistas. Ao ouvir Clementina, Hermínio ficou estarrecido e, tempos depois, voltaria a encontrá-la e gravaria parte do seu repertório musical, composto por um cancioneiro ancestral, de origem africana.

Neta de escravizados, Clementina de Jesus nasceu em Valença, interior do estado do Rio de Janeiro, Brasil, em região conhecida como Vale do Café, onde o trabalho escravo foi utilizado nas

[49] Produtor musical, compositor, poeta, ativista cultural, nascido na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1935.

ISSN: 2998-7385

fazendas. Em sua infância, recebeu dos avós e dos pais uma herança oral, com cantos tradicionais, relacionados a rituais de cura, nascimento, morte e escravidão. Parte desta memória oral foi registrada posteriormente em seus discos e levada aos palcos.

Depois de passar a infância em Valença, onde ouvia a mãe cantar, enquanto lavava roupa, e onde frequentava as missas da igreja católica que seu pai ajudou a construir, próxima de sua casa, Clementina, por volta de 1910, muda-se com a família para a capital do Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida. Ali, amplia o contato com outras manifestações da cultura africana, a exemplo das rodas de samba de terreiro, dos cortejos de carnaval, chamados ranchos (que dariam origem às escolas de samba), dos festejos na talinos, entre outras festas populares do catolicismo.

A vida de Clementina de Jesus encontra na festa, na música e na religiosidade, um modo de construção de uma identidade híbrida, na qual operam a liturgia, os ritos e as celebrações festivas cristãs, ao passo que as tradições africanas resistem e se ampliam, ao combinar a herança dos avós bantos (grande grupo etnolinguístico ao qual pertencia a maior parte dos escravizados trazidos ao Brasil) às outras culturas da África, como a iorubá (oriunda em grande parte da África Ocidental, especialmente Nigéria), vinda com os emigrados baianos, que passam a viver no Rio de Janeiro a partir de 1870.

Após o encontro com Bello de Carvalho, e depois de mais de vinte anos trabalhando como empregada doméstica, Clementina de Jesus ascende à condição de artista profissional, aos 63 anos. Sua aparição provoca estranhamento, mas, em sua maioria, a crítica, o público e os artistas reagem com reconhecimento, respeito e atração por aquela que nunca separou o canto e a dança como fundamentos da existência. Depois de sua primeira apresentação musical em palco, Clementina ganha as mídias, o Brasil e o mundo, consolidando sua voz e sua performance como uma das mais relevantes referências para a compreensão da música e da cultura brasileiras. Ainda na década de 60, apresenta-se no espetáculo Rosa de Ouro, sucesso imediato de crítica e de público; é escolhida para representar o Brasil no Festival de Artes Negras, em Dakar, no Senegal, e no Festival de Cinema em Cannes, na França.

Metodologia antropofágica e a pedagogia da encruzilhada

O método escolhido para este trabalho é o antropofágico, somado à pedagogia da en- cruzilhada. Primeiramente, explicamos o método antropofágico, com o qual trabalhamos há pelo menos duas décadas (Silva, 2007; 2023). Partimos das proposições realizadas no final da década de 20 pelo poeta, ensaísta, jornalista e pensador da cultura brasileira, Oswald de Andrade, um dos idealizadores do modernismo brasileiro. Em seu Manifesto Antropófago (1990), publicado em 1928, Oswald de Andrade é inspirado pelo ritual antropofágico tupi- nambá[50] (um entre os diversos

[50] Os tupinambás são um povo originário do Brasil, da família linguística tupi-guarani. À época da chegada dos primeiros invasores europeus, habitavam áreas litorâneas do Nordeste, Sudeste e Sul brasileiros.

ISSN: 2998-7385

povos originários do Brasil). Os tupinambás eram reconhe- cidos por sua bravura e pelos rituais de guerra, nos quais havia um longo processo de troca cultural com o inimigo valioso, o que envolve a construção mútua da familiarização da cul- tura alheia, após o estranhamento, a incorporação e a transformação, por meio do contato com o outro.

O que Oswald de Andrade propõe, ao somar o pensamento indígena a referências que incluem de Padre Vieira a Nietzsche, Lévy-Bruhl, Freud, entre outros, vai além da compreensão da antropofagia como metáfora, pois envolve a discussão das trocas culturais que permeiam a construção da brasilidade, composta pela mobilidade, e não por uma identidade fixa, e propõe uma poética, um modo de fazer, que permite tanto compreender quanto elaborar de forma mais complexa os processos artísticos, comunicacionais e culturais.

O método antropofágico consiste em uma tentativa de apreender as camadas de que um fenômeno é composto, pois se realiza por meio de uma aproximação compreensiva, crítica e propositiva. As etapas envolvem o encontro com a diferença, seu reconhecimento. Em seguida, vem a familiarização, operada pela troca entre os diferentes; depois, um novo estranhamento, chegando-se à incorporação, mediante a digestão crítica, que culmina na transformação criativa destas diferenças, possível por meio do diálogo. Busca-se destecer parte das múltiplas camadas do fenômeno pesquisado, na combinação entre os repertórios invocados pelo próprio sujeito de pesquisa, no caso, Clementina de Jesus, sua biografia e sua obra, que se somam ao que é de domínio de quem pesquisa. A combinação crítica destas referências e os atravessamentos envolvidos neste percurso, em todas as suas instâncias de afetação, podem incluir os aspectos míticos do fenômeno, vistos como modos de conheci- mento e como exercício político de aprendizado, de escuta (ou de des-aprendizagem). Em nossa interpretação, trata-se, em aproximação ao Manifesto Antropófago, da “transformação permanente do tabu em totem” (Andrade, 1990, p. 48). Oswald de Andrade cita Freud de forma crítica e criativa para destituir a ordem hierár quica da cultura do colonizador na relação com os povos originários, incitando a um pensar selvagem; ou, em termos atuais, um pensar que instaura um olhar contracolonial, segundo a elaboração de Antônio Bispo dos Santos (2023). O autor compreende o termo decolonial como uma forma de depressão do colonialismo, como sua deterioração. Fala sobre a necessidade de que as pessoas decoloniais eduquem sua geração neta para que não ataque a geração neta contracolonialista, que deve ser educada para se defender tanto dos colonialistas quanto dos decolonialistas.

Ao nos aproximarmos do fenômeno Clementina de Jesus, percebemos a necessidade de ampliar os nossos referenciais eurocentrados, em postura contracolonial, pois sua biografia oferece um aprendizado e demonstra que o próprio fenômeno é composto por essa poética antropofágica, já que Clementina de Jesus é amálgama de referências e relações com o diverso (e até o contraditório), que vão desde a infância em Valença, povoada por conexões com a ancestralidade africana banto, mas também formada pelo catolicismo. A trajetória de Clementina, que se muda diversas vezes, ocupando espaços geográficos mar- cados pela precariedade, a construção de suas relações com a população negra das localidades onde viveu e festejou, cria mesclas culturais, como

ISSN: 2998-7385

a soma da cultura banto à iorubá, assim como a utilização da música, da dança e das festas como forma de proteção e resistência de sua identidade negra. Ao compreendermos o percurso de Clementina de Jesus, olhamos um microcosmo da história e da trajetória de muitos dos negros herdeiros dos es- cravizados no Brasil. A biografia de Clementina carrega parte da história e da formação da música e da cultura brasileiras, especialmente em seus aspectos mais negligenciados, invisibilizados e até negados. A compreensão desta dimensão-outra da história pode ser lida a partir do método antropofágico, que se faz em contato com a diferença e permite observar elementos que se encontram nas entrelinhas, soterrados ou incompreendidos.

A visão antropofágica combina-se à pedagogia da encruzilhada, proposta por Luiz Ru fino (2019), inspirado na visão africana e brasileira de Exu, força vital que se realiza nas encruzilhadas. O autor defende a necessidade de se tensionar os múltiplos caminhos propostos para a percepção do mundo, mediante as possibilidades que se encontram no ponto das encruzilhadas, das intersecções e combinações, nas misturas. Exu ganha força na cultura brasileira e, na proposta de Rufino, oferece uma episteme e uma pedagogia contracolonial, pois é revestido por um princípio dialético. Simas (2023, p. 163) explica que Exu estabelece a conexão entre o nosso mundo material e aquela em que vivem os orixás. "Seus domínios se estendem sobretudo às ruas, portões, esquinas e encruzilhadas mundanas e ele foi comumente confundido, no imaginário cristão, com o demônio" (*Id.*). É, em diversas linhas da umbanda, o protetor do povo da rua: "prostitutas, malandros, boêmios, mendigos, errantes da noite" (*Id.*). Em outras linhas, assume sentidos mais negativos, como "entidades de vida desregrada" (Simas, 2023, p. 164), que necessitam ser depuradas por meio da prática da caridade.

Florence Dravet (2018) faz uma aproximação entre um imaginário antropofágico e um dos mitos de Exu, aquele em que a divindade devora todas as coisas do mundo para depois regurgitá-las:

> Ao comer todos os seres, Exu – o filho manifesto sobre a Terra – imprime-lhes sua qualidade divina, ele os aproxima de si, de sua natureza, de sua interioridade divina e com a regurgitação, da força que lhe sai pela boca. Os seres, enquanto corpos, tornam-se humanos pelo fato de serem marcados pelo divino, de serem dotados dessa alma comum que Exu lhes atribui com seu ato devorador. Sendo assim, ao devorar os seres, Exu lhes dá, em realidade, a possibilidade da vida harmônica com a esfera divina. É dizer que antes de Exu, a vida na Terra seria inviável para os seres então desconectados da divindade. A vida, portanto, só é viável se for relacional (divino/humano e corpo/alma ou ainda cultura/natureza). E o que relaciona os seres entre si e com o divino é, propriamente, o sistema digestivo. Nesse sentido, Exu é aquele que permite o trânsito entre o dentro e o fora, o fora e o dentro; o comunicador de uma força vital, dinâmica e relacional, também transformadora (Dravet, 2018, p. 5-6).

Em diálogo com o método antropofágico, a pedagogia das encruzilhadas e o princípio dialético de Exu permitem um olhar compreensivo para as fronteiras porosas e cruzadas que compõem a

ISSN: 2998-7385

multiplicidade e a convergência de forças de que são compostas as narrativas sobre Clementina de Jesus, coincidentes no tempo e no espaço em que se formava uma religião brasileira, a Umbanda, fruto da convergência dinâmica entre tradições africanas como as de origem iorubá e banto, somadas ao catolicismo e espiritismo de origem europeia, e a elementos das culturas indígenas e, ainda hoje, a outras que, na contemporaneidade, permanecem em aproximações que não excluem contradições, conflitos, mas nas quais resistem formas de "invenção de vida diante da aniquilação da morte" (Simas, 2023, p. 10). Simas prefere o termo Umbandas, ressaltando a impossibilidade de se "estabelecer uma fixidez dogmática, doutrinária, inquestionável para práticas religiosas que, no processo mesmo em que ocorrem, vão se transformando, adaptando, redefinindo" (Simas, 2023, p. 8). Destaca, como elemento presente nas mais diversas umbandas praticadas, a "percepção de que os corpos são suportes de manifestações de encantamentos diversos" (*Ibid.*, p. 9). Esses corpos encantados, que recebem divindades e espíritos dos mortos, performam uma resistência a um mundo desencantado: "O corpo encantado é, portanto, aquele que dá um drible no corpo domesticado, adultizado e adulterado pela lógica produtiva do tempo do trabalho" (Simas, 2023, p. 23).

Para Simas, diferente de outros autores, que "encaram a prática umbandista como síntese da formação histórica brasileira, a partir de amálgamas entre ritos africanos, indígenas, cristãos europeus etc." (*Ibid.*, p. 10), não se poderia falar em síntese, pois estas se apresentam como "resumos acabados de ideias e essências presentes em algum texto ou mesmo uma composição, ou das diversas partes de um todo em uma unidade" (*Id.*). A ideia de síntese, portanto, oferece o risco, segundo o historiador, de "apagar as dinâmicas de suas práticas, reelaborações, contradições, tensionamentos, pluralidades e soluções criativas de mundo" (Simas, 2023, p. 10). Essa visão pode ser aproximada à ideia de antropofagia, compreendida como processo de mastigação em contínuo devir, ou como vingança crítico-criativa, presente, e continuamente atualizada, conforme se pode observar na biografia de Clementina de Jesus, na sua existência como pessoa e artista, e no seu legado para a música e a cultura brasileiras, assim como para a luta contracolonial.

Neste sentido, parece plausível que a imagem construída a partir de Clementina de Jesus, que as narrativas sobre ela, ofereçam aspectos de Nanã, presente tanto no Candomblé como na Umbanda.

Nanã é a senhora dos pântanos, da lama e das águas paradas (Prandi, 2001). Guardiã do portal entre vivos e mortos, é uma das responsáveis pela criação da humanidade, portanto, um dos orixás mais velhos. É a protetora dos idosos, dos doentes e dos mortos. Nanã (que em iorubá significa raiz), ofereceu a Oxalá o barro, matéria da qual viria a ser feito o homem. Simas (2023, p. 169) explica Nanã como uma entidade cultuada a partir do antigo reino do Daomé, que, na diáspora, ligou-se ao matriarcado das grandes anciãs.

ISSN: 2998-7385

Aspectos míticos – camadas que compõem o perfil de Clementina de Jesus

Aqui, observamos a imagem de Clementina de Jesus sob o viés antropofágico, da digestão das diferenças, ou no cruzo, ponto de convergência entre forças distintas. Para tanto, fazemos uso das biografias – Bevilaqua *et al.* (1988), Castro *et al*. (2017) –, de documentários sobre a artista – Kermes (2012), Rieper (2018)– e, especialmente, do grande volume de matérias encontradas no acervo digital do jornal O Globo.

Nas biografias e documentários, observamos que Clementina de Jesus, que se declarava católica, participou de um ritual de fechamento de corpo no terreiro de Dona Neném, madrinha de sua primeira filha, Laís. Em entrevista a Ricardo Cravo Albim para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Quelé[51] conta: "Uma cerimônia muito bonita que ela faz no primeiro dia do ano, meia-noite. Diz ela que era para fechar o corpo. Aí todo mundo levou uma cruz no peito. A minha está bem visível, na mão dá pra ver longe, nas costas e no peito dos pés. Dizem que era para fechar o corpo" (Bevilaqua, 1988, p. 119).

Críticos, artistas e jornalistas enquadraram Clementina no cruzamento entre a condição de mulher, velha e negra, o que determina associações com a cuidadora, a mãe, a sábia, a herdeira da cultura africana. Chamada de baobá por Bello de Carvalho (Coelho, 2001, p. 46), ganha os valores dessa árvore sagrada, compreendida como a primeira plantada por Deus, sob a qual estão contidas todas as histórias (Silva, 2016, p. 13) e considerada "símbolo de luta do negro no Brasil" (*Id.*).

Constrói-se uma imagem que ao mesmo tempo em que busca a valorização da cultura negra e da mulher idosa, recai em estereótipos e racismo, quando taxada de exótica, negligenciando-se o poder criativo, crítico e a singularidade da artista que decide o que cantar e como deseja estar nos palcos, convicção não apenas advinda de uma força chamada primitiva, mas de seu desejo e sensibilidade artística. Adjetivos atribuídos à cantora vêm associados à ingenuidade, pureza, primitivismo e brutalidade, carentes de uma suposta lapidação (como um diamante bruto), como veremos de forma mais detalhada nas matérias de O Globo.

As biografias e as matérias publicadas no jornal O Globo reforçam a imagem da preta velha, serena, amorosa, mãe de todos – cujos peitos alimentaram os filhos dos senhores de engenho. O fato de que mães pretas eram escravas, obrigadas a servir e dividir o leite de seus filhos com os filhos do senhor branco, é nublado pela ideia da amorosidade incondicional. Ser tratada como diamante bruto e mãe sacrificada pode ter servido como justificativa para os cachês artísticos de valores mais baixos, para as condições precárias em que se apresentou ao final de sua carreira, resultando em uma enorme disparidade na relação entre o reconhecimento de artistas e da crítica

[51] Quelé foi o apelido atribuído a Clementina de Jesus na infância. A artista conta que um barbeiro português e sua esposa, que moravam próximos à casa da artista em Jacarepaguá, e gostavam de ouvi-la cantar, deram esse apelido porque havia outra Clementina, adulta, nas redondezas. Entretanto, há a possibilidade de se inferir que Quelé tenha surgido de uma acomodação da língua banto para o português – de Clementina para Quele mentina. Quelé também se refere ao nome do colar usado para demonstrar o compromisso com o orixá, no candomblé.

ISSN: 2998-7385

e sua contínua precarização financeira. A declaração de que pessoas entravam em transe durante suas apresentações pode ser associada à baixa compensação financeira pelo trabalho que realizou, pois o sagrado transita em um território que, na chamada civilização ocidental, está separado do mundo prosaico e não prevê remuneração justa e digna. Clementina de Jesus recebeu ainda o epíteto de rainha. Entretanto, ao se apresentar no palco do Teatro Paramount, no ano de 1967, em São Paulo, capital, é vaiada pela plateia, composta por estudantes. Caetano Veloso, artista brasileiro, presenciou os gritos de "Fora, macaco". E reagiu: "Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!" (Veloso, 1997, p. 164).

As narrativas sobre Clementina de Jesus no Jornal O Globo

Para este trabalho, como corpus e percurso metodológico, além das biografias sobre a cantora, já analisadas por nós anteriormente (Silva, Castro, 2024), observamos matérias que fazem menção aà Clementina de Jesus, publicadas no jornal O Globo, especialmente aquelas a partir da década de 2000, disponíveis no acervo digital.

As biografias condensam depoimentos de jornais da época, além de entrevistas com pessoas que conviveram com Clementina. Em trabalho anterior, pesquisamos dois períodos do jornal O Globo, escolhido pelo grande número de matérias publicadas sobre a cantora (2 484 resultados em dados brutos). Elegemos o ano de 1965, em que estreia o espetáculo Rosa de Ouro; e 1987, ano da morte de Clementina de

Jesus. As datas se justificaram por 1965 ser o ano de surgimento e reconhecimento de Clementina de Jesus pelo público e pelas mídias. O ano de 1987, quando morre Clementina, marca o final do processo de decadência financeira e emocional da artista e traz a mudança de enquadramento midiático em relação a ela. Trata-se do ano em que perde o grande companheiro de sua vida, pai de sua filha Olga, Albino Pé Grande. O falecimento de Clementina de Jesus culmina de um agravamento de seus problemas de saúde, associados ao fato de continuar trabalhando, em condições muitas vezes precárias, com cachês baixos ou sequer pagos, indo de gravadora em gravadora na expectativa de gravar um novo disco. Cansada, Clementina afirma que a vida de artista não valeu a pena.

Com os resultados do trabalho anterior, somados à leitura das biografias, ampliamos o espectro de narrativas sobre Clementina de Jesus, a fim de encontrar aspectos míticos utilizados na construção de sua imagem midiática, tais como o de preta velha, ligada à ancestralidade africana, espécie de elo entre tempos e continentes; o de velha sábia, conselheira, avó e mãe; o de artista genial, associado ao sobrenatural e ao sagrado, capaz de envolver, encantar, hipnotizar e produzir transcendência. Por fim, para o recorte aqui apresentado, in- vestigamos matérias publicadas a partir de 2000, pelo mesmo jornal, para verificar um possível legado da cantora, observando como se constituem as narrativas contemporâneas sobre ela e, especialmente, que camadas de sentido mítico resistem e quais outras foram acrescentadas.

Os anos de 1964 e 1965 marcam os primeiros enquadramentos relacionados à surpresa pelo canto de natureza distinta daquele a que os ouvidos brasileiros estavam acostumados, assim como

ISSN: 2998-7385

pela idade em que se revelava, com mais de 60 anos. É a partir da década de 60, sobretudo nos anos seguintes, quando consolida sua imagem de artista, que passa a ser chamada também de rainha: Rainha Ginga foi uma das formas como Hermínio Bello de Carvalho a chamou, em referência à rainha do Dongo (1624; 1626), fundadora do reino de Matamba, atual Angola (1631; 1663). A realeza da presença de Clementina de Jesus é referendada nas críticas e descrições sobre sua performance no palco e mesmo fora deles. Os que conviveram com ela afirmam que sua simples presença tomava todo o ambiente e que, quando abria a boca, apenas falando, já era um assombro. Lélia Gonzlez, uma das mais importantes intelectuais do feminismo negro no Brasil, em texto da década de 80, republicado em coletânea (Gonzalez, 2020), resume-a como uma estrela nascente que já completara 63 anos. Fala sobre a apresentação em Dakar, destacando sua performance como a de maior sucesso da delegação brasileira, pela presença forte, pelo canto negro, pela espontaneidade. Afirma ainda que, no Festival de Cannes, "mais uma vez ela impressiona multidões" (Gonzalez, 2020, p. 209). Conta que conversou com Paulinho da Viola, um dos mais importantes músicos brasileiros, que, muito jovem, acompanhou Clementina de Jesus tocando atabaque em suas primeiras apresentações, inclusive em Dakar. Paulinho afirma que a considera uma entre as cinco mais importantes cantoras brasileiras, pela extraordinária extensão de sua voz, pelo timbre, pelas síncopes, pelo suingue. Segundo Gonzalez: "Voz negra que, quando bate na gente, nos remete para além do dizível, transformando tudo em vibração, emoção, paixão" (Gonzalez, 2020, p. 209). Finaliza afirmando que: "Apesar de todo o seu valor, Clementina é uma injustiçada (como o povo e a cultura de onde ela provém)" (*Id.*). Os últimos parágrafos do texto são precedidos pelo título "A grande dama", e Gonzalez afirma: "Mas o povo, o seu povão, a reconhece como grande dama, como a sua rainha" (*Id.*).

Nos arquivos do jornal O Globo, do ano de 1987, encontramos matérias que abordam as dificuldades com a saúde de Clementina de Jesus, por continuar trabalhando, estando tão debilitada depois de vários acidentes vasculares cerebrais e por não ter conseguido adquirir a casa própria. Se, nos primeiros anos, Clementina é comparada a uma grande mãe preta, a velha cuja voz transmitia um saber ancestral, nos últimos anos de sua carreira, é exposta toda a humanidade da mulher negra, trabalhadora, explorada e que afirma não ter valido a pena sua trajetória, por uma vida inteira de trabalho sem dinheiro e, agora, uma velhice sem casa e sem saúde.

Nanã, imagem mítica que espelha a vida de Clementina de Jesus, conjuga a vida e a morte, a lama primordial de onde todos vieram. Por ter oferecido a Oxalá a matéria de que é feita a humanidade, o barro, é a Nanã que o homem deve retornar. Clementina, em sua vida, encarna a alegria de viver em festa, o canto como fonte de prazer e vida, mas esse mesmo canto se torna uma obrigação sacrificada em sua decadência, após a perda do marido e da saúde. O ano de 1987 é prenúncio do fim dessa Nanã, de seu retorno à terra.

A partir dos anos 2000, até o presente, Clementina de Jesus é reconhecida e continuamente reverenciada, sobretudo pelo universo das artes e pelo movimento negro brasileiro, ainda que seus discos não sejam reeditados e que essa reverência esteja muito aquém de seu significado para a cultura brasileira. Os críticos reconhecem a beleza de sua voz, a potência performática de sua

ISSN: 2998-7385

presença nos palcos, a conexão com a ancestralidade africana e a importância do trabalho realizado com Hermínio Bello de Carvalho, graças a quem ficou registrado um acervo oral para o qual podemos nos voltar para a compreensão da cultura brasileira.

O legado nas matérias de O Globo

Entre as matérias analisadas no acervo do O Globo a partir de 2000, resumimos:

Em matéria de 28/01/2001, de João Máximo, reverenciam-se os 100 anos de Clementina: "A grande voz da negritude"; "Sua obra perpetua uma cultura". São utilizadas frases e palavras como: única, fiel à sua arte, teve que lutar contra a idade e a má saúde, áspera, diamante bruto. São elogios que reconhecem e reverenciam sua grandeza, sua importância como perpetuadora da ancestralidade africana na cultura brasileira, somados às referências sobre as dificuldades enfrentadas com a saúde no final de sua vida. Persistem os adjetivos que a relacionam ao chamado primitivismo bruto, apontado desde seu surgimento.

Em 17/02/2004, Henrique Cazes faz um disco de música eletrônica em que sampleia Pixinguinha e Clementina de Jesus, entre outros músicos antigos do samba chamado de raiz. O fato de Clementina ser "sampleada" por um artista contemporâneo demonstra a continuidade do interesse por sua obra, o reconhecimento dos artistas que vieram depois dela.

Em matéria de fevereiro de 2004, Hugo Sukman chama Clementina de manancial e elo perdido da cultura afro. Aparecem ainda uma homenagem feita pela escola de samba Beija-Flor, que a coloca entre "a grande constelação de estrelas negras".

Em 10/09/2005, a nota intitulada "Cantos de louvor à Clementina de Jesus" fala sobre o espetáculo em que as jovens cantoras Ilessi e Beatriz Faria prestam "Homenagem à mãe Quelé": "Uma majestade nunca perde o reinado". A frase reverbera o epíteto de rainha, no reconhecimento das novas gerações, além de reforçar o aspecto matriarcal de Nanã.

Em 03/06/2006, Clementina é homenageada pela jovem sambista Nilze de Carvalho, em show que se refere às raízes do samba (e falar em raízes também pode ressoar aspectos míticos de Nanã).

Em 07/02/2006, é homenageada no Centro de Referência da Música Carioca. A matéria traz a fala de Mario Séve, diretor da instituição: "Clementina foi a nossa rainha negra da música, uma voz que surgiu como um diamante bruto. Sua influência é enorme". Mais uma vez, são ressaltados os aspectos de realeza, sua capacidade de transmissão de um conhecimento ancestral, mas ainda é tratada como artista a ser lapidada, algo primitivo (o barro de Nanã).

Já em 21/11/2019, a notícia é sobre um painel feito pelo cartunista Carlos Latuff para homenagear a semana da consciência negra. O painel precisou ser reinstalado na Câmara dos Deputados, depois de ter sido destruído pelo deputado Coronel Tadeu, do PSL de São Paulo.

ISSN: 2998-7385

Vemos que as matérias publicadas a partir dos anos 2000 perpetuam a imagem de Nanã, a sábia, anciã e mãe, dona de todas as histórias, memória da ancestralidade africana, raiz que ao mesmo tempo dá a vida e recorda a necessidade de retorno ao barro – vida e morte imbricadas de forma inequívoca e indissolúvel. Permanecem também os traços relacionados ao estranhamento, ao exotismo e ao primitivo, que podem ser aspectos de Nanã, raiz, fincada na lama fértil da vida, em estado bruto.

Não causa estranheza, mas causa horror, a matéria de 2019, em que se relata a brutalidade e a incompreensão racista de um deputado, eleito pelo povo para representar o estado de São Paulo, que resolve destruir um painel que presta homenagem e protesta contra as mortes da população negra no país. Quase uma repetição do episódio do Teatro Paramount, em que Clementina de Jesus é agredida por racistas. Os ciclos vão e vem. Os mitos, em seus aspectos mais complexos, antagônicos e conflituosos, permanecem, atualizam-se, renovam-se. Clementina, em sua face de realeza e dor, encarna Nanã, a anciã que tudo viu e pode nos contar, com os pés no barro e os braços apontados para o céu. Sua biografia nos fala da possibilidade improvável do voo. E da necessidade do retorno ao barro de onde viemos.

Considerações

A partir dos enquadramentos realizados na construção da imagem de Clementina de Jesus, podemos confirmar o aspecto mítico da preta velha e sábia como o mais recorrente, daí chamarem-na de mãe, rainha, herdeira, elo da África perdida, raiz. Sua velhice, nos pri- meiros anos, surge como força disruptiva no universo da música brasileira, povoado por corpos jovens e brancos, com vozes para ouvidos acostumados aos padrões do bel canto. Sua negritude, os movimentos de seu corpo, o timbre rouco, telúrico, as síncopes de seu canto demarcam a resistência dos cantos de senzala e novas possibilidades estéticas.

No ano de sua morte, em 1987, as matérias publicadas no Globo reforçam o que já está dito nas biografias. Clementina de Jesus tornou-se relegada e esquecida, quase uma morte em vida, uma senhora incômoda, indo de gravadora em gravadora, em busca de realizar um novo e talvez último disco, recebendo cachês irrisórios, sofrendo com a saúde precária e a falta de dinheiro.

Como anciã, Clementina é vista como mãe de todos. Encarna Nanã, a sabedoria dos velhos, que na tradição africana não devem ser considerados improdutivos, mas sim "ouvidos, consultados, principalmente nas ritualísticas religiosas" (Silva, 2016). Ela é a geradora da vida, situada no terreno lamacento e fértil. Clementina, com sua presença na música brasileira, perpetuou a ancestralidade africana e, com a tradição, renovou as possibilidades estéticas da música a partir da década de 60.

As biografias de Clementina de Jesus permitem um aprendizado do des-aprender: alertam para a necessidade de continuamente nos colocarmos ante a convergência criativa dos cruzos, onde é necessário considerar saberes que vão além das referências já consolidadas. Na antropofagia como

ISSN: 2998-7385

método, mais do que devorar, deixamo-nos ser devorados pelo que nos atravessa, o assombro da presença e do canto de Clementina de Jesus, o indizível relatado por aqueles que se arrepiavam ao ouvi-la, a terrificante imagem de Nanã, a mãe a quem se deve tudo, dona da existência, à qual devemos retornar, água e terra, lama.

Clementina de Jesus, cujo corpo descansou, voltando à terra, permanece como mito vivo (ou atualizado, continuamente) e nos devolve a face contraditória de nossa própria história, a qual se fez (e ainda se faz) de muitas e contínuas mortes. Remete-nos à nossa condição de seres conectados à lama, de onde viemos, e para onde voltaremos, alma.

Referências

Andrade, O. de. (1990). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.

Bevilaqua, A. M., et al. (1988). *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA / FU- NARTE.

Carvalho, H. B. de. (2015). *Taberna da Glória e outras glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.

Carvalho, H. B. de. (2023). *Passageiros de relâmpagos: crônicas friccionais e perfis inexatos*. São Paulo: Edições SESC.

Castro, F., et al. (2017). *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Coelho, H. (2001). *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Valença: Editora Valença.

Dravet, F. (2018). Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar alteridade. *Revista Famecos*, 25(2), ID27839. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27839

Frias, L. (2001). Biografia. In H. Coelho, *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Valença: Editora Valença.

Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro latino americano*. Rio de Janeiro: Zahar. Kermes, W. (Diretor). (2012). *Rainha Quelé: Clementina de Jesus* [Filme]. Provocare. https://vimeo.com/301702668

Prandi, R. (2001). *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rieper, A. (Diretor). (2018). *Clementina* [Documentário]. Canal Curta. Disponível em Globoplay.

Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula. Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama.

ISSN: 2998-7385

Silva, M., & de Castro, G. (2024). Clementina de Jesus: pessoa-poesia e o aprendizado biográfico. *História e Cultura*, 13(2), 267-291.

Silva, M. C. C. (2007). *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. Porto Alegre: Editora Sulina.

Silva, M. C. C. (2023). Processos comunicacionais e poéticas antropofágicas em narrativas contemporâneas. *Razón y Palabra*, 27(116), 203–217.

Silva da Silva, C. A. (2016). *Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade do Sul de- Santa Catarina, Florianópolis.

Simas, L. A. (2023). *Umbandas*. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

ISSN: 2998-7385

El Depositário de las Lágrimas de Pachamama: uma proposta artística que reúne lugar, paisagem e memória viva

Dra. M. Eduarda F. Affonso (1)
Ms. Marcella Kehl do Nascimento (2

(1) Universidade do Minho, investigadora independente, duda.filomeno.affonso@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6996-6810. (2) Universidade Nova de Lisboa, investigadora independente, marcellakehl.arq@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0009-0008-2192-2203

Resumo

Este artigo propõe uma articulação entre a pesquisa arquitetônica voltada para elaboração do projeto de uma praça-escultura no campus da Universidade de Porto Rico em Bayamón e uma investigação de caráter poético-conceitual e artístico do projeto. A abordagem compreende o reconhecimento do lugar tanto como território físico quanto como espaço simbólico, atravessado por memórias e afetividades. Assim, busca-se integrar o imaginário coletivo latino-americano e caribenho às estruturas arquitetônicas, resgatando elementos do passado da terra por meio dos mitos e promovendo uma síntese entre a materialidade e a dimensão simbólica do espaço.

*Palavras-chave**:** paisagem, arquitetura, memória viva, imaginário, mitos.*

> Criar, não importa em que língua, pressupõe então, que seja habitado pelo desejo impossível de todas as línguas do mundo. A totalidade interpela-nos.
>
> [...]
>
> Não obstante, para um povo, falar a sua língua ou a suas línguas é, antes de mais, ser livre através delas, produzir a todos os níveis, isto é, concretizar, tornar visível, para si mesmo e para os outros, o seu relacionamento com o mundo. [52]

[52]Glissant, 2011, p. 105

ISSN: 2998-7385

1. Introdução

Este artigo apresenta a concepção e os fundamentos da obra instalativa intitulada *El depositario de las lágrimas de Pachamama*, um projeto colaborativo idealizado pela artista conceitual Duda Affonso em parceria com a arquiteta Marcella Kehl. A proposta se concretiza como uma praça-escultura que busca materializar os conceitos de lugar, ruína, memória e transformação, prestando homenagem à Pachamama e à água como força vital e metamórfica.

A obra é pensada como uma ruína por vir, cujo propósito é dialogar com o simbolismo da água enquanto agente de transformação. Em Porto Rico, esse elemento essencial manifesta-se de diversas formas — o mar, a chuva, os lagos, a umidade que escorre das superfícies — evidenciando seu impacto material na paisagem e nos elementos construídos, como concreto e metal. Esse diálogo se estende à filosofia insular de Édouard Glissant, que enxerga o arquipélago como uma imagem de conexão e entrelaçamento, termos estes intrinsecamente associados à geografia e à história compartilhada tanto por Porto Rico como pela Martinica, cidade natal de Glissant, ambos no Caribe.

(Vista de uma janela da Universidade de Porto Rico em Bayamón)

ISSN: 2998-7385

Porto Rico: um reino perdido embaixo d'água. Onde as pérolas negras se banham no mar noturno de Santurce e os garotos norte-americanos exibem seus corpos esculturais. Além de todas as garrafas plásticas, as palmeiras, as bananeiras, os cafezais e os canaviais - os turistas, os amores de verão e os coquetéis nas piñas. Os abacaxis, as limas, as papayas, as lutas do povo e os sucos artificiais de fruta com sabor idêntico ao natural.

A metodologia tem como base o pensamento arquipelágico do Glissant, onde implicam-se «[...] as temáticas do inconsciente e dos mitos, sob a perspectiva da paisagem, do corpo, do gesto e da memória, esta última tanto individual quanto coletiva» [53]. Tais imagens, em associação, dinamizam relações dos tipos multiplicidade ou contágio, isto é, «onde as misturas explodem em criações fulgurantes [...]. Os puristas indignam-se, os poetas da Relação ficam maravilhados.» [54]. Essas imagens surgem a partir da pesquisa de campo realizada em outubro de 2024, tanto no campus da Universidade de Porto Rico em Bayamón[55] quanto nas cidades de Bayamón e San Juan. A partir desta vivência evoca-se o imaginário do lugar:

> [...] as imagens são como ilhas e, juntas, formam um arquipélago, ainda que, individualmente, continuem autônomas. A água que passa por entre as ilhas é o que estabelece a relação entre elas - a serpente das curvas das águas cria um serpentear do contar de histórias, cria um fluxo e uma dinâmica evidenciados pelo ritmo do contador da história. Essa é também a imagem elaborada por Glissant e seu pensamento ilhéu criolo, ou arquipelágico, quando refere-se a cada língua que compõe o criolo como uma ilha e, a partir da relação

[53] Affonso, 2025. p. 199

[54] Glissant, 2011. p.103

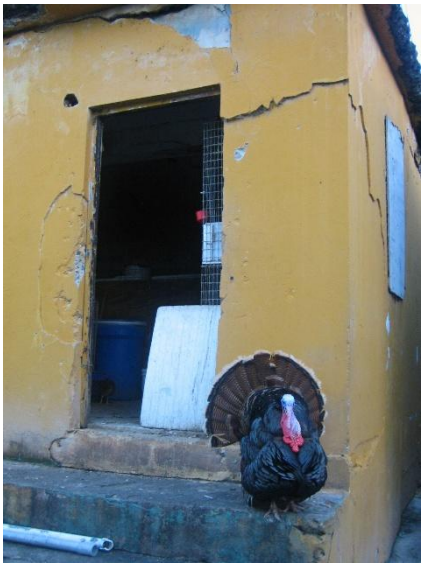
[55] Universidad de Puerto Rico - Bayamón.

ISSN: 2998-7385

entre elas, ou seja, a partir da formação desse arquipélago, é que o criolo passa a existir. [56]

2. O contexto histórico e a paisagem do lugar.

O pensamento arquipelágico de Glissant localiza-se no conjunto de ilhas do Caribe, especialmente a partir da cidade de Santa Maria, na Ilha da Martinica - atualmente território anexado à França e previamente uma colônia francesa - que guarda semelhanças com Porto Rico - antigamente uma colônia espanhola, sendo a última colônia espanhola e logo a seguir anexado como território dos EUA. No final do século XIX, Porto Rico e Cuba foram as duas últimas colônias espanholas no Novo Mundo. Quando Colombo chegou à ilha de Porto Rico, em 19 de novembro de 1493, estima-se que 30.000 a 60.000 ameríndios do povo Taíno, Agüeybaná, habitavam a ilha. Chamavam-lhe *Boriken*, cujo significado é a terra grande do valente e nobre senhor. Eles subsistiram por milhares de anos através da caça e da pesca bem como pela coleta e processamento de frutas e raízes, como por exemplo a mandioca brava.



(Peru em frente à arquitectura de La Perla)

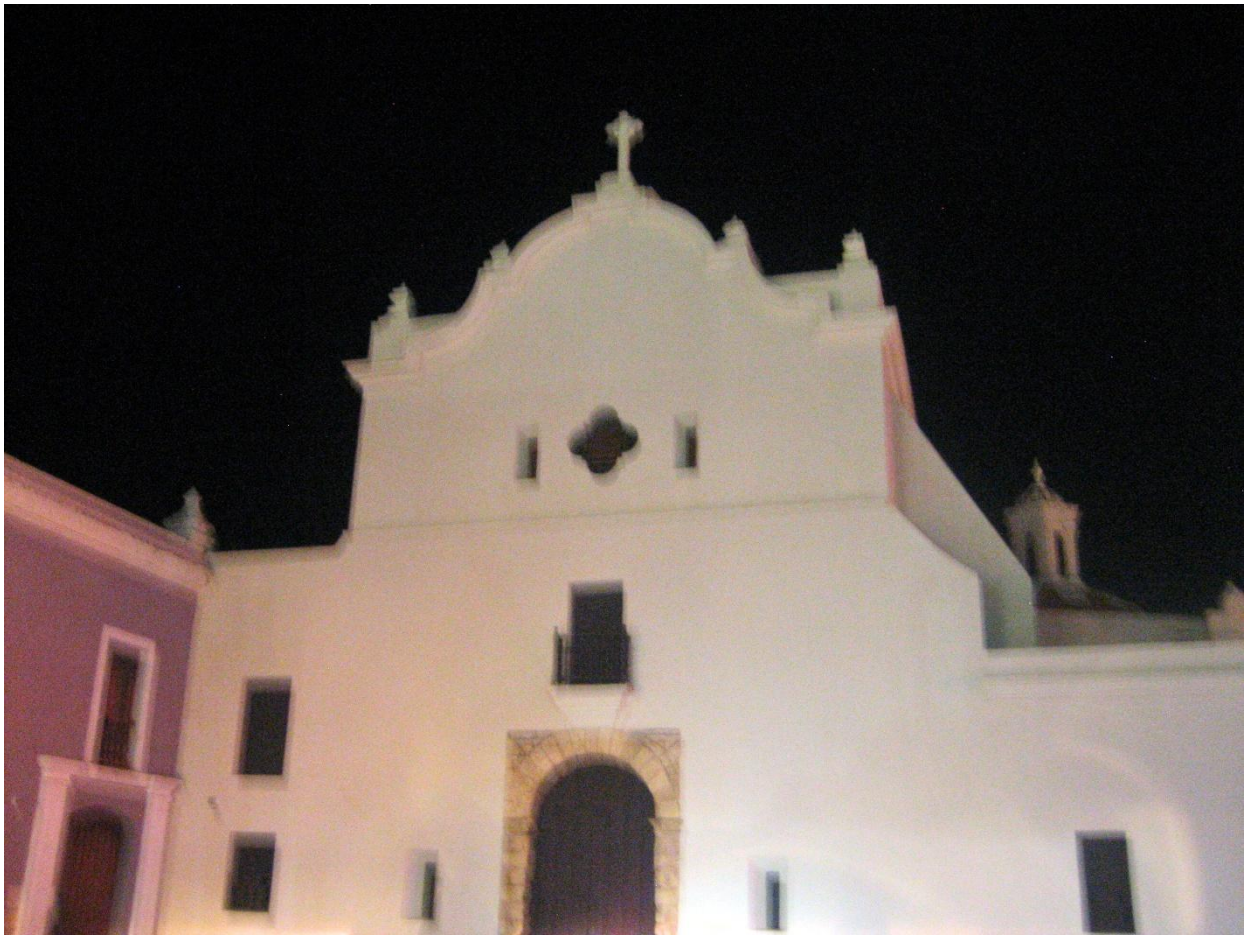
[56] Affonso, 2025, p. 199

ISSN: 2998-7385

(Rede elétrica no Jardim Botânico de la UPR)

(Construção habitacional em Santurce)

ISSN: 2998-7385



(Igreja Católica em San Juan)

O pensamento em espiral, compreendido no seu sentido abstrato como um fluxo livre de ideias, traz consigo a imaginação do movimento. A espiral é uma curva que gira em torno de si mesma, ambivalente em relação ao seu sentido de rotação. Ou seja, ao mesmo tempo em que existe uma força de atração, também existe a força de repulsão em relação ao seu eixo gravitacional, podendo a mesma se expandir ou encolher. Sendo assim, entende-se que não existe uma única direção mas direções infinitas no que concerne a sua característica geométrica, isto é, radial. Como os caracóis que vivem em Porto Rico[57], e possuem os cascos achatados - espiralados na horizontal - como se a gravidade ali, os puxasse com mais intensidade em direção à Terra.

[57]*Caracolus marginella* é uma espécie de caramujo terrestre que respira ar, um molusco gastrópode pulmonar terrestre da família *Pleurodontidae.*

ISSN: 2998-7385

> O mesmo se passa com a paisagem, para qual são convocadas, uma por vez, as figuras de circulação indispensáveis ao seu estabelecimento. Porque nos é necessário, para fazer existir, passar da árvore à floresta, do reservatório d'água ao oceano, do matiz à cor 'autêntica', desse monte de pedregulhos à ruína que exprime a memória do passado. Adições e abstrações, preenchimentos da expectativa. E, se em geral não nos ocupamos muito das operações pelas quais chegamos a um resultado, tal qual o enunciado, 'Ah! Eis uma paisagem!' Sabemos, sem saber que sabemos, utilizá-las com conhecimento de causa. [58]

El depositário de las lágrimas de Pachamama baseou-se na composição das estruturas de convívio nas tradições indígenas do povo Taíno, como as praças centrais de suas aldeias, os *areitos*, utilizadas para atividades sociais e cerimônias culturais. Essas praças tinham muitos formatos, como oval e retangular, com adaptações conforme o terreno, as condicionantes climáticas e os recursos locais. As atividades e cerimônias mencionadas, faziam parte de uma agenda de rituais, festejos e celebrações em homenagem aos ancestrais, através da dança e do canto, também chamados de *areito*. Nestas celebrações, os povos honravam os seus antepassados através de ritos cosmogônicos como forma de preservar a memória viva, a identidade e o conhecimento espiritual dos Tainos. Nesse contexto, o projeto reimagina o espaço como uma praça em espiral, cuja forma geométrica sugere uma ruptura com a linearidade e promove reflexões sobre os vãos e a pausa enquanto valores simbólicos. Assim, a espiral se torna uma metáfora ativa tanto de transformação quanto de continuidade, evocando a relação com mitos cosmogônicos do povo Taíno, onde a espiral aparece em estruturas da natureza e seres diversos.[59]

[58] Cauquelin, 2007. p. 153

[59] Rouse, 1992. The Tainos: Rise and Decline of the People Who Greeted Columbus (New Haven and London: Yale University Press.

ISSN: 2998-7385

> [...] o espaço é um objeto ativo na constituição da memória e da identidade do sujeito. A experiência do espaço é dinâmica e contínua, uma vez que, ao atravessar diferentes lugares, as pessoas carregam consigo parte desses lugares devido às percepções construídas durante a vivência. [60]

O espaço traça a filosofia do lugar, em todas as suas escalas e tipos de utilização - o lugar de Porto Rico, de Bayamón, da universidade e *d'el depositário de las lágrimas de Pachamama*. Onde as crianças possam pular e aprender, onde os delirantes possam sonhar e os alunos possam descansar depois do almoço ou antes da próxima chuva. Uma homenagem aos movimentos artísticos decadentistas e melancólicos, onde, na obra de arte, é possível observar os anos que passam pelos materiais, ao mesmo tempo que se percebe a vida que cresce entre as ruínas.

Oxalá as plantas tomem tudo, como num susto, e os que aqui chegam, encontram o depositário com quem encontra um tanque incrustado no mar em La Perla - um verdadeiro paraíso caribenho. Que a simples presença neste local traga toda a inspiração de uma mente que gira a toda velocidade e suba em rodopios e espirais até o céu, em uma dança cósmica.

(Tanques marítimos em La Perla)

[60] Nascimento, 2024, p. 30.

ISSN: 2998-7385

A estrutura proposta integra elementos naturais e tecnológicos de maneira deliberadamente contrastante, evocando a sensação de decomposição e organicidade. Plantas e trepadeiras são convidadas a crescer sobre a obra, enquanto materiais como concreto e metal assumem o desgaste natural imposto pela água e o tempo. Este espaço híbrido é concebido como um ambiente onde convivem memória, aprendizado e contemplação.

> Portanto, a paisagem é um ponto de vista encarnado em um corpo que habita um espaço. Ela se situa entre o olhar do observador e a carne do mundo[61], é fruto de uma ação e de um desejo de percepção singular que nos une a ela. Merleau-Ponty aponta que, de certa forma, nós somos a fonte absoluta da paisagem. É a consciência encarnada, em que nosso corpo se torna vidente e visível, estabelecendo uma troca infinita com o mundo. [62]

O projeto visa estabelecer um diálogo com o conceito de *bien vivir*[63] — a busca por um modo de vida equilibrado e sustentável — promovendo uma reconexão com a Pachamama. *El depositario de las lágrimas de Pachamama*, carregada de simbolismo e memória, aspira ser um testemunho vivo da transformação e da continuidade da vida no planeta, ao mesmo tempo em que convida os visitantes a repensarem suas relações com o espaço bem como com as noções de natureza e cultura.

3. Uma Obra de Arte Participativa para o Campus de Bayamón

A obra intitulada *El Depositário de las Lágrimas de Pachamama,* pretende celebrar a relação simbiótica entre natureza e cultura por meio da expressão artística. O projeto homenageia a água,

[61] Karina Dias usa a noção de *Chair du monde* em referência à Merleau-Ponty no que tange a fenomenologia da percepção.

[62] Dias, 2024, p.128

[63] O conceito de *bien vivir*, originalmente trabalhado por Alberto Acosta em livro homônimo, baseia-se na apresentação de Florence Dravet no I Colóquio de la red Latinoamericana de Mitocritica Pachamama. Link de acesso: https://tinyurl.com/ykwey8nd

ISSN: 2998-7385

elemento vital e transformador, reconhecendo sua relevância para o equilíbrio da vida na Terra. A ideia é criar uma ilha no campus, uma ilha dentro da ilha, uma espécie de Ilha de Morel onde existe uma máquina enorme e muito tecnológica mas obsoleta, onde crescem trepadeiras nos fios de energia e onde Morel fica deslumbrado e aterrorizado diante de milhares de imagens que passam pelos seus olhos.

(Vista interna da Biblioteca da Universidade de Porto Rico em Bayamón)

Então, é por meio da arte que tentamos dar resposta à seguinte inquietação: como colocar em diálogo a questão da tecnologia com a organicidade - pensando na universidade como uma estrutura aparentemente obsoleta, mas que está em plena atualização para um novo pensamento transdisciplinar?

> É preciso superar a rigidez disciplinar para promover mecanismos de ação mais versáteis e adaptáveis, que sejam capazes de se transformar, que favoreçam uma arquitetura baseada na igualdade de direitos, que sejam uma expressão da diversidade, realizados de forma participativa e tendo como objetivos o reequilíbrio

ISSN: 2998-7385

> ecológico e a sustentabilidade. A arquitetura avança e evolui enquanto um saber interdisciplinar, e não como uma disciplina fechada e autossuficiente. [64]

Este projeto foi especialmente concebido com o intuito de dialogar com o ambiente do campus universitário de Bayamón, valorizando a riqueza de seu bioma e promovendo a integração com a comunidade acadêmica. Trata-se de uma obra de arte pública participativa, cujo objetivo é envolver o público em uma experiência espacial significativa.

(Vista lateral projeto 3D - El depositário de las lágrimas de Pachamama)

A visita técnica realizada no dia 25 de outubro de 2024, proporcionou uma compreensão mais profunda do lugar, permitindo uma experiência direta com o espaço, o que nos trouxe a oportunidade de adequar a proposta ao contexto, assim como às demandas do campus. Para além de uma escultura, este projeto busca criar um marco na paisagem, promovendo pausas contemplativas e momentos de encontro, despertando interesses que transcendem o cotidiano universitário.

[64] Josep Maria Montaner, 2017, p. 08

ISSN: 2998-7385

O local escolhido para a instalação situa-se na área verde entre a Biblioteca e a projeção para o futuro Teatro, um espaço privilegiado onde a natureza se manifesta de forma marcante. O projeto visa criar uma espécie de eixo cultural estratégico, conectando a área da Biblioteca ao futuro Teatro por meio da praça-escultura. Este espaço opera como zona de transição, proposta enquanto um local de contemplação e deleite, onde a arte, a natureza e a comunidade convergem.

> [...] no início, o lugar se apresenta como um dado, espontaneamente vivido como uma totalidade e, ao fim e ao cabo, ele surge como um mundo estruturado, iluminado pela análise dos aspectos do espaço e do caráter. [65]

A complexidade do contexto imediato foi traduzida em uma expressão simples e impactante através do uso - predominante - do concreto. A concepção da instalação orienta-se pela espiral da proporção áurea, uma forma geométrica encontrada nos elementos naturais - já trabalhada por outros arquitetos como Leonardo Da Vinci, Antoni Gaudí e Le Corbusier - suavizando a presença do concreto e promovendo uma integração gentil com o entorno. Também idealizou-se a inclusão de uma intervenção sensorial: uma espécie de nuvem de vapor d'água, criada através da instalação de pontos de saída de água pressurizada - como uma forma de recordar a fluidez e a transitoriedade presente nos ciclos naturais hídricos.

[65] Christian Norberg-Schulz, 2017, p. 454

ISSN: 2998-7385

(Vista lateral projeto 3D - El depositário de las lágrimas de Pachamama)

A área de ocupação prevista para *El depositario de las lágrimas de Pachamama* é de aproximadamente 113 m². A composição da obra é composta por uma superfície plana de concreto com 3 metros de largura, concebida tanto para a contemplação da escultura quanto para o acesso ao espelho d'água, outro elemento essencial. A lâmina d'água possui cerca de 6 metros de diâmetro e em seu centro existe uma cavidade projetada para começar a partir do nível do piso acabado, e que suavemente desce até a base da estrutura da espiral, atingindo uma profundidade de 50 cm, visando aludir ao transeunte, a experiência de entrar no mar a partir da praia.

Além desses dois elementos, há ainda uma estrutura metálica em chapa de aço corten, com 5 metros de altura, posicionada discretamente fora do centro, que complementa e equilibra o conjunto da obra. Seu desenho esbelto evoca a leveza das folhas, contrastando de forma poética com a densidade do material. O aço corten, por sua vez, apresenta características visuais singulares: composto a partir de recursos naturais, trata-se de um material já oxidado, cuja aparência se transforma ao longo do tempo. A ação do clima — sol, chuva, vento — imprime sobre sua superfície uma espécie de metamorfose visual, fazendo com que a cor varia entre tons mais

ISSN: 2998-7385

claros, escurecidos ou manchados. Essa mutabilidade reforça o caráter orgânico da escultura, estabelecendo um diálogo sutil entre o tempo, a matéria e a paisagem

(Vista lateral aproximada projeto 3D - El depositário de las lágrimas de Pachamama)

4. Conclusão

Visitar o lugar onde a obra será construída foi uma importante parte do processo de planejamento da obra artística pois promoveu o contato da artista Duda Affonso e da arquiteta Marcella Kehl com a terra mesma onde irá repousar a praça-escultura. Por mais recursos que a pesquisa realizada previamente tenha nos proporcionado - imagens da paisagem local, planta baixa do campus universitário, informações sobre o clima e sobre o relevo, textos míticos e literários - apenas a experiência de estar presente em Porto Rico pode evocar o potencial do lugar. Por exemplo, se por um lado o acabamento em concreto aparente reforça a essência dos materiais, por outro incorporamos texturas que destacam a sua beleza mais bruta a impressões das folhas que aludem à vegetação local. Este cuidado integra harmoniosamente a obra à paisagem, criando uma ressonância silenciosa e respeitosa com a natureza.

Em uma época marcada por crises ambientais e sociais, *El depositario de las lágrimas de Pachamama* emerge como um convite à reflexão sobre as formas de habitar o mundo, de maneira mais harmônica e consciente. Esta obra não se limita ao diálogo com o campus, ela carrega uma

ISSN: 2998-7385

proposta que supera a si mesma: o reconhecimento da impermanência e a necessidade de ressignificar o espaço público. Essa colaboração transcende fronteiras, celebrando a riqueza das diferentes culturas latino-americanas, unidas por laços de história, resistência e um profundo respeito pela natureza. Em meio às nossas diversidades, compartilhamos uma conexão forte, que nos liga a um compromisso com a construção de um futuro mais sustentável e inclusivo.

Bibliografia:

Acosta, A. (2013). *El Buen Vivir: Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otro mundo*. Icaria Editorial.

Affonso, M. E. F. (2025). *O mundo, o espanto, as imagens: uma leitura poética das reinvenções mitológicas através do cinema de língua portuguesa* [Tese de doutoramento, Universidade do Minho]. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. https://hdl.handle.net/1822/94729

Biodiversity4all. (n.d.). *Caracolus marginella*. https://www.biodiversity4all.org/taxa/216093-Caracolus-marginella (Acessado em 8 de abril de 2025)

Dias, K. (2010). *Entre visão e invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília]. Universidade de Brasília.

Glissant, É. (2011). *Poética da relação* (M. Mendonça, Trad.). Sextante.

Merleau-Ponty, M. (2005). *O visível e o invisível* (P. Neves, Trad.). Perspectiva.

Montaner, J. M. (2017). *Do diagrama às experiências: Rumo a uma arquitetura de ação* (1ª ed.). Editorial Gustavo Gili.

Nascimento, M. (2025). *Modos de expressão do "quase": Reflexões sobre transitoriedade e impermanência* [Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Nova de Lisboa].

Norberg-Schulz, C. (2006). O fenômeno do lugar. In K. Nesbitt (Org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica (1965–1995)* (V. Pereira, Trad., pp. 442–461). Cosac & Naify. (Trabalho original publicado em 1976)

Ribeiro, M. C. (2020). Arte e pós-memória: Fragmentos, fantasmas, fantasias. *Diacrítica*, *34*(2), 4–20. https://doi.org/10.21814/diacritica.523

Rouse, I. (1992). *The Taínos: Rise and decline of the people who greeted Columbus*. Yale University Press.

ISSN: 2998-7385

Retomando el mito de la Llorona: de relato identitario a narrativa global en el cine mexicano fantástico

Marta Miquel-Baldellou

Universidad de Lleida
Investigadora posdoctoral acreditada como profesora ayudante doctora
Avenida Rosa Parks 66, 1º, 25005, Lleida, Cataluña, España.
ORCID 0000-0002-9002-5679
marta.miquel@udl.cat

Resumen

La figura de la Llorona forma parte del imaginario colectivo latinoamericano, erigiéndose como un mito de identidad, folklore e imaginería popular. Los mitemas que suelen recurrir en las diferentes versiones del mito retratan una figura femenina, de largos cabellos negros y ataviada con un vestido blanco, que vaga por los bosques y las lagunas, desquiciada por la pena tras la trágica muerte de sus hijos. En la actualidad, el mito de la Llorona se ha transformado, a la par que, popularizado, mediante adaptaciones cinematográficas, convirtiéndose en una narración global que atraviesa barreras temporales y geográficas. En sus orígenes, el mito de la Llorona entronca con deidades indígenas femeninas, aunque fue en la época colonial y de dominio hispánico cuando tomaron forma los rasgos identitarios de los relatos acerca de la Llorona, si bien adquirieron especial fama en el contexto romántico decimonónico. Se pretende incidir en que los primeros largometrajes del cine fantástico mexicano, centrados en la figura de la Llorona, ilustran esta evolución diacrónica del mito con sus tres etapas.

Palabras clave: mitocrítica, deidades indígenas, colonialismo, romanticismo, fantástico.

La figura de la Llorona forma parte del imaginario colectivo hispanoamericano, erigiéndose como relato del folklore y la tradición popular. Pese a que existen variaciones respecto al mito de la Llorona en muchos países de América Latina, es en México donde su figura ha adquirido signo de identidad nacional, incluso siendo declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. La figura de la Llorona responde a un fantasma del folklore hispanoamericano que se identifica con una mujer que vaga como alma en pena por haber ahogado a sus hijos y que, arrepentida y maldecida por sus actos, los busca continuamente durante las noches por los ríos, los caminos y los poblados, asustando con su llanto sobrecogedor y llevando la desgracia a aquellos que escuchan sus gemidos. La iconografía de la Llorona describe su figura como la de una mujer ataviada con ropajes blancos, de cabellos largos y oscuros y de tez pálida e ingrávida que se asemeja a la de una calavera y, en algunos casos, su rostro puede incluso adquirir rasgos zoomórficos, como los de un caballo.

ISSN: 2998-7385

La figura de la Llorona ha evolucionado desde mito a leyenda hasta convertirse en relato literario y audiovisual, transitando de la tradición oral a la escritura y a la narración visual. Deambulando entre la realidad y la fantasía, entre la historia y la imaginación, según argumenta Alberto Martos García, el relato de la Llorona as susceptible de interpretarse desde diferentes orientaciones: enfoque literalista que defiende que los hechos ocurrieron realmente, una perspectiva evemerista en la que la ficción se superpone sobre ciertos atisbos de realidad y una aproximación parabólica en la que el relato pretende interpretar hechos históricos y hacer resurgir voces silenciadas. Asimismo, el relato de la Llorona puede interpretarse como leyenda, entendida como una forma de narrativa que tiene valor de verdad, que establecen un vínculo entre el presente y el pasado, y que pueden recrearse de forma fantástica. Según la clasificación de Isabel Quiñones, el relato de la Llorona parece ilustrar cada una de las categorías, puesto que se trata de una leyenda migratoria que se ha difundido por prácticamente toda América Latina, es local puesto que presenta rasgos propios en cada lugar, es etiológica ya que explica ciertos fenómenos naturales, remite a lugares o tradiciones históricas al centrarse en una figura popular y es una leyenda de creencia porque se relaciona

De este modo, la Llorona pertenece al otro mundo, como espacio duplicado de los vivos, en el que sus habitantes pueden entrar o salir libremente. El sollozo es la característica principal de la cual toma su nombre la Llorona, aunque la interpretación de su llanto puede responder al sentimiento de culpa por haber dispuesto de la vida de sus hijos, o bien, al lamento a causa de su insoportable dolor. Como reza Rosa María Spinoso, ante todo, la Llorona responde a la figura de una madre imaginaria, histórica y primordial, que lleva consigo la voz de las mujeres. En este sentido, la caverna como localización de la Llorona remite a su función maternal al asociarse con el útero materno. A su vez, el color blanco con el que la Llorona suele ataviarse remite a la mortaja y a la muerte, pero también al acto de renacimiento, pues las ropas en las ceremonias iniciáticas suelen ser blancas. La cabellera larga que caracteriza a la Llorona se asocia con su poder de seducción y su deseo de entrega, si bien su cabello enmarañado también muestra su desesperación y aflicción. La Llorona suele asociarse con el agua, que a su vez suele interpretarse como fuente creadora y destructora, como símbolo de purificación y agitación. En cuanto a su localización, la Llorona suele aparecer en cruces de caminos, como lugares de pasaje que permiten el tránsito entre uno y otro mundo. Asimismo, la Llorona también se encuentra en los pozos, los cuales aúnan tres órdenes cósmicos al comprender el cielo, la tierra y el infierno, así como los tres elementos naturales agua, la tierra y el aire. Por otra parte, pese a que la figura de la Llorona comparte mitemas con mitos provenientes de otras culturas, como la banshee celta que responde a un espíritu femenino que anuncia la muerte de una persona mediante sobrecogedores gemidos, las onryo japonesas que son mujeres con kimono blanco y cabello negro y largo que vuelven al mundo para cobrar venganza o los mitos de los pueblos yoruba sobre una mujer cuyos hijos fueron ahogados por el océano y desperdigados por el mundo. Todos estos suponen mitos diferentes, pues no presentan la misma combinatoria de mitemas que el relato de la Llorona.

Puesto que el relato de la Llorona ha ido evolucionando desde su origen precolombino hasta sus adaptaciones cinematográficas a lo largo del siglo XX, también han ido modificándose las

ISSN: 2998-7385

interpretaciones del mito. Según propone Anna Fernández Poncela, en el contexto colonial, la figura de la Llorona se interpretó como una advertencia a los indígenas contra la desobediencia al poder establecido, así como un relato moralizante que censura las conductas consideradas inmorales e ilegítimas. Sin embargo, como apunta Domino Renne Pérez, la Llorona también representa la mujer condenada a observar el desamparo histórico de sus hijos simbólicos, los pueblos indígenas desplazados por la Conquista. Por su parte, María Herrera Sobek defiende que, en la actualidad, la Llorona puede reinterpretarse como defensora de los inmigrantes ilegales que cruzan la frontera o como discurso feminista contra la sociedad patriarcal entre las escritoras chicanas.

Como argumenta la académica Alma Delia Zamorano Rojas, el pueblo mexicano atesora una gran riqueza en cuanto a su tradición oral en la época prehispánica, cuando, mediante el relato oral, se intentaba comprender el mundo y los misterios que lo rodeaban. Fue tras la conquista, cuando se pasó de la oralidad a la escritura, y aparecieron los primeros compiladores de estos relatos de origen mitológico, y con ellos, la hibridación de estas narraciones, generando una diversidad de versiones con generalidades y particularidades propias de las distintas regiones geográficas. Asimismo, el periodo colonial necesariamente trajo consigo un proceso de transculturación de estos mitos, pues la mirada ajena trataba de amalgamar e integrar tradiciones lo que confluyó en una imaginería colectiva que trajo una nueva identidad a la nación mexicana. En nuestra época actual, la cinematografía mexicana supone la fusión de la oralidad, la escritura y el lenguaje audiovisual, contribuyendo a actualizar, renovar y propagar más si cabe aquellos mitos primigenios mediante un aparato mitificador por excelencia como es el cine. La figura de la Llorona ilustra perfectamente esta evolución. En sus orígenes, el mito de la Llorona entronca con las cosmogonías ancestrales precolombinas, aunque fue en la época del Virreinato, por causa de la expansión del dominio hispánico, cuando las generalidades de la leyenda fueron tomando forma y cristalizaron durante el resurgimiento romántico decimonónico. La dualidad de la Llorona, como hibridación entre la tradición oral prehispánica, la narración escrita colonial y la leyenda urbana del México contemporáneo, se plasma en los largometrajes que rememoran su figura.

De este modo, en el siglo XX, la figura de la Llorona se convierte en relato propio del imaginario fantástico mexicano audiovisual durante la época de oro del cine mexicano. En 1933, *La Llorona* de Ramón Peón es considerada como la primera película de terror del cine mexicano, con tintes expresionistas, en el que uno de los personajes es poseído por el fantasma. En 1947, se estrena *La herencia de la Llorona* de Mauricio Magdaleno, en el que la Llorona aparece en una hacienda cuando un hijo amenaza con despojar a su abuela y a su madre de su patrimonio. En la década de los años 60, aparecen tres películas mexicanas que tratan la figura de la Llorona. *El grito de la muerte* de Fernando Méndez de 1958 supone un western con elementos góticos en el que se ahonda en la imaginería del fantasma. *La Llorona* de René Cardona de 1960 es el largometraje que muestra la versión más conocida del relato, en el que una mujer mestiza en la época colonial se enamora de un aristócrata español que la engaña y en venganza asesina a sus hijos y maldice su descendencia, hasta que la historia se traslada al siglo XX, donde la Llorona, interpretada por la actriz María Elena Marqués, se reencarna. En 1963, *La maldición de la Llorona* de Rafael Baledón

ISSN: 2998-7385

destaca por su atmósfera gótica en la que una mujer desea revivir a la Llorona. En 1974, *La venganza de la Llorona* de Miguel Delgado acentúa la lucha de los protagonistas para vencer al fantasma de la Llorona. Ya entrados en el siglo XXI, se introduce la figura de la Llorona a las nuevas generaciones con la película de animación *La Leyenda de la Llorona* de Alberto Rodríguez de 2011, si bien la mayoría de películas responden a un propósito comercial y la figura de la Llorona se vuelve más inquietante y vengativa. Asimismo, destaca la interpretación de la figura de la Llorona que se ha llevado a cabo por el cine estadounidense, en la que destaca la trilogía que llevó a cabo el director Terrence Williams, con largometrajes como *The River: Legend of La Llorona* (2006), *Revenge of La Llorona* (2006) y *The Curse of La Llorona* (2007). En el año 2011, el cineasta mexicano Alberto Rodríguez llevó el mito de la Llorona al cine de animación con *La leyenda de la Llorona* (2011) para acercar el mito a las nuevas generaciones. Más recientemente, con gran éxito de público, se han llevado a cabo producciones internacionales como la película canadiense *Mamá* (2013), dirigida por el director argentino Andy Muschietti, el largometraje *The Curse of La Llorona* de Michael Chaves en 2019 y la película *La leyenda de la Llorona* por una directora como es el caso de Patricia Harris Seeley en el año 2022. Estas reinterpretaciones, aunque distan del mito primigenio, no sólo acercan el mito a nuestra contemporaneidad, sino que demuestran que el mito de la Llorona sobrepasa barreras temporales y geográficas, y es susceptible de adecuarse a nuevos contextos y situaciones, demostrándose así su maleabilidad y capacidad de adaptación.

Con el propósito de analizar las primeras adaptaciones cinematográficas de la Llorona pertenecientes al cine mexicano fantástico, se han escogido los largometrajes *La Llorona* (1933) de Ramón Peón, *La Llorona* (1960) de René Cardona y *La maldición de la Llorona* (1963) de Rafael Baledón. La selección de estas adaptaciones cinematográficas responde a la división tripartita por parte de la académica Rosa María Spinoso, quien sugiere una evolución diacrónica en la interpretación del mito de la Llorona, desde sus orígenes precolombinos, pasando por la época colonial hasta llegar a su reinterpretación romántica en la eclosión del género fantástico decimonónica. Se cree que cada uno de estos largometrajes incide, de forma respectiva, en una de estas tres aproximaciones a la figura mitológica, legendaria y literaria de la Llorona.

Los orígenes precolombinos de la Llorona: el largometraje de Ramón Peón

A menudo se ha asumido que el mito de la Llorona, junto con otros mitos pertenecientes al pasado prehispánico, únicamente fueron adoptados formalmente por la literatura mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX, como fruto de las premisas nacionalistas y folkloristas románticas. Sin embargo, siguiendo la tesis de Spinoso, fue durante el periodo colonial cuando estos mitos de tradición oral fueron asumidos por las elites cultas del país. Así lo demuestran los estudios de los antropólogos Fernando Horcasitas y Douglas Butterworth, quienes emprendieron una investigación que ambicionaba llegar hasta un prototipo del mito de la Llorona reuniendo el mayor número posible de variantes del mito con el objetivo de establecer su forma original. En sus investigaciones, llegaron a identificar nueve textos, conocidos como textos fundadores,

ISSN: 2998-7385

provenientes de lo siglos XVI y XVII, los cuales recogen los elementos matriciales del mito. Los dos textos fueron extraídos de la *Monarquía Indiana (1610)* de Fray Juan de Torquemada mencionan la historia de Cihuacóatl, como primera mujer del mundo, que dio luz a mellizos, ataviada con ropajes blancos y cargando a sus espaldas una pequeña cuna, cuyos sollozos nocturnos eran considerados como presagio de mal agüero y, asimismo, que provocaba a los hombres y acababa con su vida después de que se hubieran rendido a sus encantos. Otros dos textos provienen de la obra de Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (1580), en la que se alude a la descripción de Cihuacóatl vestida de blanco como una dama de la corte y al relato de su participación en uno de los avisos que anunciaron la caída de Tenochtitlán. Otro texto fundador fue extraído de una obra anónima titulada *Histoyre du Mechique,* publicada en 1550, en la que se narra la creación del mundo y la recompensa que la diosa de la tierra recibió por los daños que sufrió durante su creación. En la obra de Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (1570), se describe la imagen de Cihuacóatl, su anhelo por los corazones humanos, su acarreada cuna, sus blancos vestidos, sus dientes regañados y el pedernal que llevaba a los mercados como artificio para sus presas. En el volumen *Antigüedades de la Nueva España* (1580), de Francisco Hernández, se atestiguan los santuarios que se erigían en las encrucijadas para aplacar a las Cihuateteoh, espíritus femeninos encarnados, para evitar que trajeran desgracias y enfermedades. La *Descripción de Guastepeque* (1550) de Juan Gutiérrez de Liébana incluye la referencia a una diosa con apariencia de mujer joven, de grandes ojos y voluminosos labios por los que escupe fuego. Finalmente, en la *Historia de Tlaxcala* (1580) de Diego Muñoz Camargo, se alude a una mujer que aparece llorando por sus hijos poco años antes de la llegada de los españoles.

Todos estos textos fundadores aluden a Cihuacóatl como diosa principal o primera mujer del mundo y, en ellos, se identifican elementos recurrentes prototípicos que constituyen al mito, según apuntan Horcasitas y Butterworth, entre los que destacan el lloro, las apariciones nocturnas, la ropa blanca, la larga cabellera, la atracción fatal ejercida hacia los hombres y su relación trágica con los hijos. En la mitología indígena, la Cihuacóatl o Gran Diosa adquiría varias funciones como purificadora de culpas, a la par que patrona de partos y nacimientos, si bien también era relacionada con los amores carnales, por lo que adquiría una naturaleza dual y opuesta, como dadora de bienaventuranzas y mensajera de desgracias. Estos textos fundadores remiten al imaginario precolombino y al mito de Cihuacóatl como ancestro directo de la figura de la Llorona, si bien a ella debe sumársele las deidades Cihuateteo y las Tzitzimime, como orígenes nativos de la Llorona. Por su parte, las Cihuateteo se consideraban mujeres diosas que habían sido primerizas muertas en el parto, por lo que se las caracterizaba como guerreras caídas en combate, a la par que se decía que descendían a la tierra en forma fantasmagórica, llevando una calavera en la cabeza y garras en lugar de pies y manos, para asustar a las personas en las encrucijadas y anunciar calamidades. A su vez, las Tzitzimime eran consideradas deidades del aire o seres nocturnos que podían descender del segundo cielo y que se representaban como monstruos esqueléticos que rodeaban sus cuellos con corazones y cabezas humanas, acechaban a sus víctimas en las encrucijadas, enfermaban a los niños e instigaban a los hombres a la lujuria.

ISSN: 2998-7385

En la primera adaptación cinematográfica del mito de la Llorona se incide en la asociación de la figura de la Llorona con deidades precolombinas. El largometraje *La Llorona*, dirigido por Ramón Peón en el año 1933 y escrito por Antonio Guzmán Aguilera, se considera como la primera película de terror mexicana. Siguiendo una estructura enmarcada, con una estética de tintes expresionistas y de corte marcadamente gótico, su argumento se centra en la maldición que aqueja a una familia cuyos primogénitos fallecen al cumplir los cuatro años de edad. Pese a que la historia principal se sitúa en una época contemporánea a la producción del largometraje, se suceden una serie de analepsis que desarrollan narraciones pertenecientes a tiempos pretéritos, las cuales se intercalan interrumpiendo el argumento principal para explicar los orígenes de la maldición. En esta primera versión cinematográfica, se intuye una relación intrínseca entre la figura legendaria de la Llorona, de época principalmente colonial, con el relato mítico de diosas precolombinas de tiempos ancestrales. Desde los títulos de crédito iniciales, en los que se muestra la figura totémica de una diosa precolombina junto a un fuego que evoca a un pasado ancestral y atávico, se adivina que esta primera versión cinematográfica centrada explícitamente en la figura de la Llorona rememora los orígenes inmemoriales del personaje, los cuales se remontan a un pasado precolombino previo a la época de los conquistadores. Los créditos iniciales dotan al largometraje de una estructura circular, puesto que la imagen de la diosa precolombina volverá a aparecer en la escena final, en la que la efigie de la diosa preside un altar, en el que quema un fuego ancestral, donde se prevé llevar a cabo un sacrificio para honrar a la diosa. Asimismo, el emblema de la diosa precolombina está presente a lo largo de la película mediante primeros planos de un anillo en que se aprecia la efigie de la diosa y que llevan aquellas mujeres que han sufrido la pérdida de su hijo y que han sido abandonadas por su amante, uniendo de este modo la presencia de la diosa precolombina con la leyenda colonial de la Llorona que se ha ido perpetuando desde la época colonial.

En el inicio del largometraje, Ricardo y su esposa Ana María se encuentran celebrando el cumpleaños de su hijo Juanito. Por la noche, el padre de Ricardo, Fernando, temiendo que la maldición que se cebó con su primer hijo, también lo haga con Juanito, le desvela a Ricardo que su genealogía se encuentra emparentada con Hernán Cortés, por lo que sufre una maldición que aqueja a todos los primogénitos de la familia al cumplir los cuatro años. Con el propósito de verificar sus recelos, Fernando alude a dos libros, cada uno de los cuales explica una historia con un nexo común. En la primera narración, que se remonta a la época isabelina, el marqués Rodrigo de Cortés de México considera dar su nombre al hijo ilegítimo que ha tenido con la noble de origen azteca Ana Xicoténcatl, mientras prepara sus nupcias con la noble de origen español Doña Elvira. Mediante su amistad con el capitán Don Diego de Acuña, Ana descubre que Rodrigo va a casarse con otra mujer, lo que la lleva a perder la razón. En un ataque de locura, Ana decide matar a su hijo antes de entregárselo a Rodrigo y, a la muerte de su hijo, Ana acaba con su propia vida. El anillo de Ana, el cual lleva el emblema de una diosa precolombina, la daga con el que se da muerte y el espectro que surge de su cuerpo tras su suicidio y que se erige como una figura de vestiduras blancas y cabellera negra que profiere unos lastimosos chillidos consisten en tropos que recurren en la segunda narración a la que tiene acceso Ricardo. Este segundo relato se remonta a la época

ISSN: 2998-7385

de la conquista por parte de Hernán Cortés, quien tras tener un hijo con la Malinche y sufrir una dura derrota, decide despojar a la Malinche del niño, lo que lleva a la joven a la locura. La Malinche, la cual lleva el mismo anillo con la diosa precolombina que Ana en la narración anterior, también se da muerte con una daga y de ella surge el espectro de la misma figura femenina con ropajes blancos y larga caballera negra que emite unos pavorosos sollozos. Cuando el largometraje regresa a la época contemporánea, Ricardo identifica en estos relatos la leyenda de la Llorona, mientras una presencia sigilosa parece querer llevarse a su hijo Juanito, lo que sugiere la pervivencia de la leyenda hasta un tiempo presente. Sin embargo, se descubre un pasaje secreto en la casa que lleva hacia un subterráneo donde una figura femenina, llevando el mismo anillo con la diosa precolombina y una daga, pretende dar muerte a Juanito como sacrificio humano en un altar dedicado a la diosa. Ricardo descubre que, bajo la cogulla de la figura femenina, que parece estar poseída por el fantasma de la Llorona, se esconde Nana Goya, la cuidadora de origen indígena.

El largometraje de Peón incide en la perpetuación de la figura de la Llorona desde la época colonial hasta pleno siglo veinte, ahondando en la asociación de la Llorona con la figura legendaria nacional de la Malinche. Sin embargo, la película de Peón se caracteriza por incidir en el origen indígena de la leyenda. Desde sus títulos de crédito con la efigie de la diosa precolombina hasta la escena final en la que se erige un altar en su nombre y se muestra una imagen esculpida en piedra de la diosa, los cultos ancestrales precolombinos se invocan como primigenios en la leyenda de la Llorona. Asimismo, la recurrencia del anillo con la efigie de la diosa, que engarza y da continuidad a las diferentes narraciones que componen la historia, contribuye a repetir y recalcar la imagen de la diosa. De este modo, pese a la tradicional asociación de la figura de la Llorona con la época colonial, la película de Peón incide en poner de manifiesto el origen atávico de la figura legendaria de la Llorona al asociarla con diosas precolombinas y, por consiguiente, incidir en su origen ancestral y anterior a la época de los conquistadores. Esta interpretación que se sugiere en la primera adaptación cinematográfica de la leyenda de la Llorona se corrobora con la identidad bajo la que se esconde el personaje que da continuidad a la figura espectral, el cual se corresponde con una niñera de origen indígena que aviva la memoria de la diosa precolombina mediante el sacrificio humano que revierten a tiempos inmemoriales del pasado autóctono mexicano.

La figura de la Llorona en la época colonial: el largometraje de René Cardona

Tras conocer los ancestros nativos de la Llorona, puede dilucidarse la transición que supone el tránsito de la diosa Cihuacóatl del mundo indígena hasta el barroco colonial. Desde la teología cristiana, despertó especial interés el relato mitológico de las apariciones de Cihuacóatl como mensajera profética de la llegada de los españoles que, por una parte, anunciaba el fin del mundo, si bien, por otra, su mensaje apocalíptico era interpretado como prerrequisito de salvación. De este modo, las crónicas de los misioneros ya desde el siglo XVI que rememoraban a la diosa de la que hablaban los informantes indígenas, como mensajera apocalíptica, fue interpretada desde la teología cristiana como justificación para la salvación del denominado nuevo mundo. La desgracia que profetizaba y que caería sobre sus hijos con la llegada de los conquistadores, desde la lógica

ISSN: 2998-7385

misionera, se transformó en una probación purificadora e indispensable para la redención. Desde la tradición judeocristiana, la caída y purificación ejemplificada por la figura femenina remiten indefectiblemente a Eva y a María, como arquetipos opuestos, si bien ambos necesarios para ejemplarizar la finalización de una realidad y el comienzo de otra, pasando por la transición del pecado a la redención. Asimismo, los europeos procedieron a adaptar la realidad partiendo de sus propios referentes culturales, creyendo encontrar la equivalencia del viejo continente en lo que para ellos suponía el nuevo mundo. A modo de ejemplo, Bernardino de Sahagún describía el perfil de las deidades mesoamericanas a través de las grecorromanas, considerando a Cihuacóatl una equivalente de Venus. Por su parte, Bartolomé de las Casas solía intercalar pasajes bíblicos a la descripción de deidades propias de los indígenas. De este modo, las deidades precolombinas eran sacralizadas o demonizadas en la época colonial tras pasar por el tamiz de la teología cristiana.

Si la película de Peón atiende a los antecedentes precolombinos de la leyenda, el largometraje *La llorona*, dirigido por René Cardona en el año 1960, focaliza la acción en el periodo colonial donde se gesta originariamente el relato popular de la figura de la Llorona. Como apunta Domino Renée Pérez (2008), el largometraje de Cardona supone una transcripción literal de la leyenda, presente en muchos países de Latinoamérica, en la que la Llorona se erige como personificación de la mujer indígena que traicionó a su pueblo al convertirse en la amante de un conquistador y que, a su vez, fue deshonrada por su amante al abandonarla por razón de sus orígenes indígenas, lo que la llevó a quitarles la vida a los hijos que tuvo con su amante español. Basado en la obra de teatro de Carmen Toscano y su adaptación por parte de Adolfo Torres Portillo, el largometraje se sitúa en el México contemporáneo, si bien la parte central de la narración se desarrolla, mediante analepsis, en el México colonial del siglo XVI, lo que dota al relato de una estructura encajada. En esta adaptación cinematográfica, se identifican referencias recurrentes a la religión católica mediante imágenes de iglesias, sacerdotes e instituciones, que evidencia la reinterpretación de la leyenda desde una perspectiva cristiana, que coexiste con las creencias indígenas.

En el largometraje de Cardona, cuando la joven Margarita desea contraer matrimonio con Felipe, el padre de esta, don Gerardo Montes, le recuerda que su familia se encuentra bajo una maldición, a causa de la cual, los primogénitos de la familia siempre han sufrido muertes violentas, por lo que la insta a no casarse. Desatendiendo los consejos de su padre, Margarita se casa con Felipe y, fruto de su matrimonio, nace un hijo, Jorgito, al que Margarita sobreprotege, temerosa de que se cumpla la profecía que lo condena a una muerte prematura. Ante la incomprensión de Felipe por los temores enfermizos que acechan a su esposa, don Gerardo decide informar a Felipe de su historia familiar. Su familia es descendiente directa de Don Nuño de Montesclaros, un conquistador español que vivió en México en el siglo XVI, que tuvo una relación con Luisa del Carmen, una mujer mestiza hija de madre indígena y padre español, con la que tiene dos hijos fuera del matrimonio. Cuando Nuño envía un emisario para informar a Luisa que debe partir de viaje siguiendo las órdenes del Virrey, esta le sigue y sorprende a Nuño en un baile con una mujer española, con la que planea contraer matrimonio. Fruto del despecho, Luisa maldice a Nuño y a todos sus descendientes con la muerte de sus primogénitos, mientras que, en un ataque de locura, Luisa mata a sus propios hijos, por lo que es sentenciada a morir en la horca por la Santa

ISSN: 2998-7385

Inquisición. La narración se sitúa de nuevo en la época contemporánea, cuando una niñera llamada Carmen Asiul visita la casa para ofrecerse a cuidar al hijo de Felipe y Margarita, si bien la mujer es en realidad la figura encarnada de la Llorona, de la amante despechada, quien, para seguir perpetuando la maldición a través de las generaciones, debe asegurarse de la muerte del niño. Sin embargo, Luisa no consigue dar muerte al niño en el plazo acordado, por lo que la maldición cesa y la figura espectral de la Llorona se desvanece.

Fundamentados en la leyenda original de la Llorona, gestada en el México colonial y en la época de los conquistadores españoles, el largometraje de Cardona pone de manifiesto la fusión entre las raíces indígenas del mito y la reinterpretación cristiana de la leyenda. El personaje de Luisa, mediante la cual se representa a la Llorona, es una mujer mestiza, de padre español, pero de madre indígena, de una gran belleza que lleva al conquistador Nuño de Montesclaros a idolatrarla cual si fuera una deesa. Sin embargo, cegado por las convenciones de raza y de clase, Nuño finalmente repudia a su amante mestiza, por lo que Luisa, al reconocerse a sí misma como mujer indígena, se alza en cólera para vengarse del conquistador español y reivindicarse a sí misma. En una escena de gran carga poética, Luisa se encuentra en la calle rodeada por un grupo de indígenas que bailan al son de unos tambores atávicos, por lo que se representa la identidad indígena de la mujer que se subleva al sentirse repudiada y deshonrada por un conquistador español. Sin embargo, fruto de la ira y del ansia de venganza, Luisa acaba con la vida de sus propios hijos mestizos, lo que la lleva a ser repudiada y condenada por la Santa Inquisición, quedando así expuesta su condición de mártir de su pueblo y de pecadora desde una perspectiva cristiana. Al volver a la vida tras su ejecución pública, desde un tamiz teológico, esta figura femenina ilustra un doble rol como mujer pecadora y mujer caída, como Eva y María, pues debe expiar sus pecados, si bien, fruto de su martirio y sufrimiento, también se erige como una figura venerada. Esa doble personalidad de la figura de la Llorona se advierte en la película de Cardona, cuando Luisa vuelve a la vida y debe dar muerte al hijo pequeño de Felipe y Margarita. Pese a su propósito de clamar venganza, la figura de la Llorona que personifica el espectro corpóreo de Luisa se sobrecoge cada vez que el niño se encuentra al borde de la muerte. Finalmente, se sugiere que la figura de la Llorona opta por renunciar a acabar con la vida del niño, lo que supone el cese de la maldición y el exorcismo de la propia figura de la Llorona, que desaparece y redime a la familia de Felipe, Margarita y de su hijo. Por consiguiente, el final del largometraje de Cardona propone una reconciliación y un resarcimiento con el pasado colonial mediante la figura de la Llorona, como personificación de pecado y de redención, de traición y de intercesión. La caracterización de la Llorona en este largometraje resulta ambigua, puesto que se caracteriza como víctima indígena de los conquistadores españoles, aunque también como mujer caída fruto de sus actos maléficos para con sus propios hijos, también, como ella, frutos del mestizaje.

En este sentido, la adaptación de Cardona ilustra el modo en que los mitos precolombinos propios de la cultura nativa fueron redireccionados por los conquistadores, si bien su propia herencia cultural hispana también se ve reajustada a través del contacto cultural. Según apunta Spinoso (2012), el encuentro entre los elementos culturales mesoamericanos y los provenientes del occidente europeo culminó en una construcción sincrética y en un proceso dinámico de

ISSN: 2998-7385

mestizaje cultural, que puede apreciarse en la convergencia de los elementos cristianos con los conceptos religiosos mesoamericanos.

La Llorona como figura del gótico mexicano: el largometraje de Rafael Baledón

La cristalización del mito de la Llorona tuvo lugar en el siglo XIX por medio de los denominados mentores intelectuales de la nación que apostaban por la educación, la cultura y la historia como elementos indispensables para la recuperación de mitos, a la par que como recurso didáctico para la configuración de una ciudadanía idónea para la nación mexicana que se estaba forjando. Asimismo, fruto del romanticismo, los intelectuales decimonónicos abogaban por un nacionalismo mexicano. Según apunta Enrique Florescano, el sentimiento nacional surgió en México con las luchas de la Independencia y la guerra con los Estados Unidos, que llevó a la creación del imaginario mexicano y al resurgimiento de mitos fuertemente arraigados como un sentimiento de orfandad, una maternidad dialéctica y un trasfondo de tragedia presente en figuras femeninas nacionales aparentemente dispares como la Virgen de Guadalupe, la Malinche y la figura de la Llorona.

Fue durante el último cuarto del siglo XIX, en el periodo de la dictadura de Porfirio Díaz, en la que se produjo la mayor parte de la literatura sobre la Llorona. Mediante los preceptos positivistas, que abogaban por la construcción de un perfil ideal de la mexicanidad, la leyenda de la Llorona fue apropiada como recurso didáctico y de control. Se pretendía la recuperación de mitos y leyendas de carga moralizadora y, de este modo, se reinterpretó la leyenda de la Llorona. A esta época, pertenece el poema rimado sobre la figura de la Llorona publicado en 1884 por Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, este último conocido como el Poeta del Hogar. Asimismo, el historiador mexicano José María Marroquí compuso en *La Llorona: cuento histórico mexicano* (1887), una lección de historia dedicada a su hija que suponía un catecismo de conducta ejemplar para los jóvenes.

Se llevó a cabo un impulso historiográfico educativo mediante iniciativas como las de Ignacio Manuel Altamirano que, con su periódico “El Renacimiento”, reunía a intelectuales decimonónicos que concebían la literatura como afín a la política y la historia y proponían que el único modo de construir un discurso nacional de concordia consistía en corregir la dicotomía entre el México prehispánico y el México colonial. Fruto de esta ideología y de su afición a la tradición mitológica grecolatina, se quiso promover un mestizaje romántico entre la figura de la Malinche, de tradición mexicana, y Medea, de raíz europea, dando como resultado la Llorona literaria. Como apunta Bernal Díaz del Castillo, la Malinche formaba parte del grupo de veinte mujeres que recibió Hernán Cortés tras conquistar Tabasco, y Cortés la tomó para sí como intérprete y como amante. Se dice que tuvieron un hijo, al que se cree el primer mestizo del país. Si bien, ante la inminente llegada de su esposa, Cortés se deshizo de la Malinche, casándola con otro hombre, Juan de Jaramillo, uno de sus capitanes de navío. Debido a las similitudes entre el mito de Medea y la

ISSN: 2998-7385

leyenda de la Malinche, se quiso ver a la Malinche como una Medea mexicana, utilizada y abusada cuando dejó de ser provechosa para su amante.

A su vez, en mitología comparada, la figura de la Llorona entronca con las figuras mitológicas femeninas caracterizadas como vengativas, transgresoras y amenazadoras, entre ellas, Medea y Lamia de la tradición helenística), Lilith como figura propia de las tradiciones sumerio-acadia, egipcia y judaica y, finalmente, Hécate, perteneciente a la tradición grecorromana. Medea utiliza sus ardides para ayudar a Jasón a conseguir el vellocino de oro, si bien abandonada y despechada cuando Jasón se une a su esposa Creúsa, cegada por la celosía y las ansias de resarcimiento mata a sus propios hijos para vengarse de Jasón. Sin duda, el mito de Medea es el que más de asemeja al de la Llorona, como madre desengañada, sus artes hechiceras y la importancia que cobra el manto o túnica en el relato. Según la mitología, Lamia, hija de Belo y de Libia, es una joven doncella de la que Zeus se enamora y con la que tiene varios hijos, lo que provoca la ira de su esposa Hera, quien, en venganza, mata a los niños. En compensación, Lamia se refugia en una caverna para acechar a los hijos de otras mujeres hasta perder su belleza y transformarse en demonio. En el caso de la Llorona, ella también comete adulterio y se convierte en presagio de mal agüero y de desgracia para los niños. Lilith, primera esposa de Adán, representa la transgresión y la oposición a la vida conyugal, y fue transformada en demonio y lanzada a las profundidades del Mar Rojo. A su vez, la Llorona fue infiel, es un ánima errante y se asocia con el agua. Por su parte, Hécate, es considerada una diosa infernal, en ocasiones es representada con cara de caballo, aparece a menudo en las encrucijadas y suele personificarse con tres caras. La Llorona frecuentemente es descrita con cara de mula, también frecuenta los cruces de camino y se la asocia con la triple diosa en su papel de virgen, mujer y anciana. En base a la apropiación en términos nacionalistas positivos que asemeja las figuras de Medea y la Malinche, como proclama Altamirano, por su parte, Spinoso propone un triunvirato entre el mito de Medea, la leyenda de la Malinche y el relato de la tradición oral de la Llorona. Asimismo, Spinoso declara que el siglo XIX fue el periodo de diseminación y proliferación de relatos acerca de la figura de la Llorona, pues es cuando se gestan casi todas las versiones que se conocen hoy en día de la Llorona. Adaptaciones de autores que probablemente no tuvieron acceso a los textos fundadores y que se familiarizaron con el mito y la leyenda a través de la *Historia Antigua de México* de Francisco Javier Clavijero, principal exponente de la Ilustración en la Nueva España y precursor del indigenismo. Intelectuales mexicanos del XIX y de principios del siglo XX se aventuraron en el género de la leyenda y dedicaron obras de la figura de la Llorona, lo que supuso la elevación de su imagen como género literario. De entre los relatos decimonónicos en torno a la figura de la Llorona, pueden identificarse tres ejes temáticos: aquellos relatos que remiten al origen mitológico de la Llorona por su asociación con Cihuacóatl (como es el caso de los de Luis González de Obregón y de su discípulo Artemio de Valle-Arizpe), aquellos relatos que equiparan a la Llorona con la leyenda de la Malinche (como ocurre con los de Ignacio Manuel Altamirano y José María Marroquí) o aquellos relatos que remiten a la Llorona pero que se encuentran ya desprovistos de elementos indígenas, mitológicos y legendarios (como es el caso de los de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza).

ISSN: 2998-7385

Por analogía con este tercer eje temático, y en comparación con las adaptaciones cinematográficas anteriores al entorno de la figura de la Llorona por parte de los cineastas Peón y Cardona, el largometraje que lleva por título *La maldición de la Llorona*, dirigido por Rafael Baledón y con guion de Fernando Galiana, en el año 1963, narra una historia en la que, lejos de exorcizar al fantasma de la Llorona, se intenta revivificarlo y devolverlo a la vida. A diferencia de las otras dos adaptaciones anteriores, en las que la narración principal se situaba en la época contemporánea, la película de Baledón recrea el periodo decimonónico en una puesta en escena que entronca con la tradición gótica, con mansiones decrépitas, bosques tenebrosos, pasajes secretos, personajes deformes, estancias oscuras, mazmorras y maldiciones intergeneracionales. Asimismo, la caracterización de la figura de la Llorona responde a las interpretaciones literarias decimonónicas, las cuales pretendían aunar en el retrato de la Llorona la figura autóctona de la Malinche con la herencia cultural grecolatina a través de la figura mítica de Medea. En el largometraje de Baledón, se ofrecen muestras de esa fusión cultural con el propósito de revitalizar el mito de la Llorona y popularizarla como un relato terrorífico autóctono dentro de la tradición del género fantástico mexicano. En la adaptación cinematográfica de Baledón, el matrimonio formado por Amelia y Jaime llegan a la casa de tía Selma, con quien Amelia pasó su niñez antes de irse a estudiar al extranjero. Tras años de ausencia, Selma reclama la presencia de su sobrina Amelia para que vaya a visitarla a su mansión tras la muerte de su marido Daniel. Una vez en la casa, Amelia se alegra de volver a ver a su tía, cuyo aspecto no ha cambiado en nada desde la última vez que la vio, si bien Amelia se percata de una serie de extraños acontecimientos, como el inquietante comportamiento de su tía, unos pavorosos alaridos que parecen provenir del ático y la contrahecha apariencia del sirviente de la mansión. Tras su rencuentro, la tía Selma le explica a su sobrina Amelia que, mientras su marido realizaba sus propias investigaciones científicas, ella se interesó por los manuscritos pertenecientes a su antecesora, doña Marina, conocida como la Llorona, para convertirse en su discípula y recipiente de su inmenso poder, fruto de un pacto tenebroso con fuerzas maléficas. Según narra el personaje de tía Selma, durante la época colonial, doña Marina conocía el poder de la brujería, si bien fue acusada y condenada a ser quemada en la hoguera por su condición de bruja. Tras estudiar los escritos de su predecesora, Selma y adquirido cierto poder y planea, por intercesión de su sobrina Amelia, que la Llorona sea devuelta a la vida y que, por su parte, a ella le sea concedido la misma autoridad mediante la magia negra. No obstante, Amelia finalmente desiste de devolver a la vida a la Llorona, mientras que el marido de Selma, Daniel, escapa de su celda para vengarse de ella, lo que propicia que Amelia y su marido Felipe puedan escapar de la mansión y dar fin así a la maldición que planeaba sobre su familia que se había perpetuado durante siglos.

Como relato de legado decimonónico, que recoge los tropos propios del género fantástico, en plena eclosión durante el siglo XIX en la cultura mexicana, el largometraje de Baledón propone una interpretación de la Llorona como personaje popular de la tradición gótica y fantástica autóctona, aunque fusionada con la tradición romántica de origen europeo. En este sentido, el personaje de la tía de Selma manifiesta rasgos propios de arquetipos de la tradición gótica europea como el vampiro debido a su aspecto rejuvenecido, el fantasma por su imposibilidad de reflejarse

ISSN: 2998-7385

en el espejo y la bruja a causa de su pacto con las fuerzas malignas. No obstante, de forma explícita, la figura de la Llorona a quien tía Selma pretende devolver a la vida remite a la época colonial y a una figura indígena a quien se la acusó de practicar la magia negra y de hacer un pacto con el enemigo. Despreciada por unos y otros, la figura de la Llorona recuerda a la figura de la Malinche mexicana, la cual fue acusada de traidora por el pueblo indígena, a la par que fue despreciada por el conquistador español con quien se había relacionado. Por su parte, la caracterización del personaje de tía Selma en el largometraje de Baledón presenta una notable semejanza con Medea, figura de la tradición clásica grecorromana. En analogía con el personaje de tía Selma, Medea es una hechicera, es sobrina de la diosa Circe y sacerdotisa de Hécate, de condición extranjera, su amante Jasón la abandona para casarse con Creúsa, lo que lleva a Medea a enloquecer. En la película de Baledón, tía Selma, vestida siempre de negro, conoce el arte de la magia negra, se considera descendiente directa de la Llorona, pasea a tres fieros perros y vive durante la noche como la diosa Hécate, mientras es despreciada por su marido Daniel, al que ha recluido en una mazmorra. Asimismo, la caracterización de tía Selma, cuando practica la hechicería, con los ojos rasgados y de un negro intenso, emula a la estética de la tragedia griega y al modo de caracterizar a sus heroínas clásicas. Por consiguiente, puede argumentarse que la reinterpretación del relato de la Llorona por parte del cineasta Baledón responde al propósito romántico de recuperar las figuras del imaginario colectivo autóctona, como la Malinche, y fusionarlas con arquetipos propios de la tradición clásica europea, como es el caso de la figura mitológica de la Medea. Asimismo, el género fantástico, que empezó a tomar forma en el siglo diecinueve en México, fruto de influencias europeas y norteamericanas, contribuyó a incluir a la figura espectral de la Llorona como arquetipo de la tradición fantástica mexicana.

Conclusión

Un análisis diacrónico de estas tres adaptaciones cinematográficas de la figura de la Llorona, las cuales se circunscriben dentro del cine mexicano fantástico, ilustra las lecturas e interpretaciones de la Llorona que han ido recurriendo a lo largo del imaginario colectivo mexicano. En sus orígenes, el mito de la Llorona remite a deidades femeninas precolombinas a quienes las comunidades indígenas rendían culto y que se asociaban con la creación, la maternidad y la naturaleza. En la época colonial y de conquista por parte de las fuerzas hispanas, el relato de la Llorona, de origen indígena, fue adaptándose a las mentalidades de los conquistadores y de la fe cristiana, dotando incluso a la figura de la Llorona de rasgos propios de figuras femeninas cristianas. Con el advenimiento del romanticismo mexicano, sus propósitos nacionalistas y de recuperación de mitos autóctonos, si bien con el tamiz de la influencia europea, la figura de la Llorona resultó ser un híbrido entre figuras mitológicas a las que se asemejaba, bien de origen mexicano, como la Malinche, o pertenecientes a la tradición grecolatina, como el caso de Medea y, por extensión, de otras figuras mitológicas de origen europeo. Esta evolución diacrónica también pone de manifiesto el paso de mito a leyenda y finalmente a relato literario y cinematográfico, los cuales presentan intertextualidades entre sí mediante unos elementos constitutivos básicos o

ISSN: 2998-7385

mitemas que van repitiéndose en los diferentes relatos a pesar de sus variaciones, que, en cualquier caso, demuestra la vitalidad y capacidad de adaptación de la figura de la Llorona. Por razones históricas, como se ha mencionado, a lo largo de su genealogía y evolución, la figura de la Llorona ha sido objeto de instrumentalización por parte de diferentes sujetos y ha sido reinterpretada según la época. La evolución del relato de la Llorona desde sus orígenes precolombinos hasta su sincretismo cultural con la herencia europea, su reinterpretación en la época decimonónica como estandarte nacionalista romántico, pero también como seña positivista conservadora, ha llegado a nuestros días como hibridación del pasado y como relato vigente que atrae a la cultura popular. Muestra de ello, desde las primeras adaptaciones cinematográficas de origen mexicano hasta las actuales reinterpretaciones y apropiaciones han convertido a la figura de la Llorona como figura identitaria mexicana, pero su popularidad la ha erigido en figura global y parte del acervo cultural internacional.

Referencias

Díaz del Castillo, Bernal. 1967. *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.

Fernández Poncela, Ana M. 2000. *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*. Madrid: Narcea Ediciones.

Florescano, Enrique, coord. 2001. *Mitos mexicanos*. Madrid: Taurus.

Herrera Sobek, María. 2012. *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions*, vol. 1. Santa Barbara: ABC-CLIO.

La Llorona. 1933. Dir. Ramón Peón. Basada en la narración de Antonio Guzmán Aguilera. Guion de Carlos Noriega Hope y Fernando de Fuentes. México: Eco Films.

La Llorona. 1960. Dir. René Cardona. Basada en la obra de teatro de Carmen Toscano. Guion de Adolfo Torres Portillo. México: Jack Draper.

La maldición de la Llorona. 1963. Dir. Rafael Baledón. Guion de Rafael Baledón y Fernando Galiana. México: Cinematográfica ABSA.

ISSN: 2998-7385

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza editorial, 1978.

Losada, José Manuel y Antonella Lipscomb, eds. 2015. *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Martos García, Alberto. 2015. "Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico." *Universum* 30.2: 179-195.

Pérez, Domino Renée. 2012. There Was a Woman: La Llorona. Austin: University of Texas.

Quiñones, Isabel. 1988. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*. México: Porrúa.

Spinoso Arcocha, Rosa María. 2012. *La Llorona: mito, género y control social en México*. Málaga: Universidad de Málaga.

Zamorano Rojas, Alma Delia. 2011. "La Llorona: leyenda híbrida en la cinematografía mexicana." *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico: Nuevas Tendencias e Hibridaciones de los Discursos Audiovisuales en la Cultura Digital Contemporánea en la Universidad Jaume I de Castellón*. Eds. Iván Bort Gual, Sheila García Catchén, Marta Martín Nuñez, eds. Madrid: Universidad Panamericana de México. 1-15.

ISSN: 2998-7385

In Silico: inmortalidad y trascendencia en Cyberpunk 2077

Pablo Martín Domínguez (1)
Begoña Cadiñanos Martínez (2)
Ruth García Martín (3)

(1) Universidad de Valladolid, Profesor Sustituto, C/ Antonio Maura 15, 4º Izq., 34001, Palencia, Castilla y León, España. p.martin@uva.es, ORCID:0000-0003-0988-4079 (2) Investigadora independiente, C/ Los Pasos 1, Piedralaves, 05440, Ávila, Castilla y León, España. bego.cadinanos@gmail.com, ORCID:0000-0002-0320-7539 (3) Universidad de Castilla-La Mancha. Profesora Ayudante de Doctor. C/ Río Cabriel, nº1, Portal 5, 5º derecha, 16004, Cuenca. ruth.garcia@uclm.es, ORCID: 0000-0002-0879-5712.

Resumen

El mito, como forma expresiva recurrente, ha sido capaz a lo largo de los siglos de insertarse en formas tan diversas como el teatro, la poesía, el cine o el comic. El videojuego, una de las formas de expresión más importantes de los últimos tiempos, no es una excepción. Nos proponemos explorar el tratamiento de la inmortalidad en el juego Cyberpunk 2077 como medio, a su vez, de explorar diversas culturas con sus choques y puntos de coincidencia.

Palabras clave: Cyberpunk 2077, Inmortalidad, Ilustración oscura, vudú, modernidad

Como medio expresivo-artístico el videojuego es una forma de producto cultural de masas cuya influencia permea en las sociedades contemporáneas, puesto que reflejan y moldean los valores de la sociedad donde han sido creados mientras incorporan y diseminan valores que le son consustanciales como medio de representación. Como medio intrínsecamente remediador contribuye a la transformación de la iconosfera y el imaginario colectivo, lo que incluye la mitología como un marco ficcional más que influye en el desarrollo del medio.

En sí mismos, los videojuegos son uno de los medios que está creando algunas de las mitologías contemporáneas más influyentes a nivel global. Los multiversos derivados de las sagas de videojuegos Super Mario Bros. (Nintendo EAD y Nintendo EAP, 1986-2025), The Legend of Zelda (Nintendo, Capcom, Monolith Soft y Grezzo, 1985-2005), Pokemon (Game Freak, 1996-2022), Final Fantasy (Square Enix, 1987-2024) son algunos ejemplos de mitologías originarias en el medio videolúdico pero que en la actualidad son universos transmedia de alcance mundial. Es por esta razón que podemos leer o conceptualizar el videojuego como una mitología contemporánea (Asimos, 2019) o como un mito jugable o mitojuego (Garin, 2009).

Esta circunstancia implica que en el videojuego hallamos procesos de mitopoeisis (Cirilla y Rone (2020); Cragoe (2016)) tanto de mitos de alta intensidad como de mitos de baja intensidad (Ortoleva, 2019). Ambas tipologías se representan y remedian en los distintos formatos artísticos continuamente, de tal manera que existe una alta probabilidad de que la historia (personaje, objeto, etc.) sufra cambios más o menos profundos en sus múltiples adaptaciones. Un ejemplo lo encontramos en las distintas encarnaciones que el personaje de Aquiles ha tenido en los últimos tiempos en películas, series, libros o en los videojuegos. En Cadiñanos y García (2015) y en García y Cadiñanos (2023) se realiza un análisis de esta figura con relación al héroe griego y a videojuegos

ISSN: 2998-7385

que incluyen temática mitológica griega. De manera más general, un análisis de la presencia de elementos míticos o mitos de alta intensidad lo encontramos en Tador (2010), Guyer (2016), Galanina y Salin (2016), Galanina y Baturin (2020) y Skubina (2022) o cómo se produce significación desde una perspectiva mítica en los videojuegos en Ford (2022).

En la cultura popular, por tanto, encontramos que el mito puede presentarse de dos formas: bien en la forma de comprensión de un mito en la actualidad (o su pervivencia) bien en la forma de comprender un mito del presente. En este sentido, Garin conceptualiza el videojuego como un *dromenon* jugable, es decir, un *mitojuego*

> «[el] carácter *ritual* del medio, en tanto que ejecución de procesos míticos que se han diseñado "para ser jugados" debe entenderse como la piedra de toque de nuestra idea de *mitojuego*» (2009, pp. 99-100). Como relato-mito que se ejecuta, es un proceso performativo que, en cierto modo, «[…] de-vuelve al mito a su contexto ritualizado original, a su *dromenon*» puesto que [c]uando nuestro sistema de vida parece haber desplazado los espacios reales de ejecución simbólica, la experiencia *real-virtual* del juego puede contribuir […] a rescatar modos de hacer, escuchar, ver y leer que habían caído en desuso (juegos infantiles, ritos sociales) debido a la pasividad que acompaña al consumo de masas no participativo (Garin, 2009, p. 101).

Bajo esta premisa, la especificidad del videojuego como un texto mítico jugable se encuentra en:

> Precisamente en la síntesis de variables apuntadas por Durand – "*relato*, *rito*, *icono*"- que encuentra su manifestación más directa en el lenguaje de la ficción lúdica de nuestros días. Aquello que hasta el momento estaba restringido al ámbito del relato escrito (carácter literario), de la imagen aislada y secuenciada (carácter icónico-pictórico) o de la combinación de ambos registros (carácter audiovisual), se ve completado por un tercer elemento clave que proviene de los orígenes del mito –en su carácter más primitivo- y que está siendo reelaborado en la actualidad a través de la noción de jugabilidad: la *acción ritual*. El videojuego despieza y disemina la problemática del mito, partiendo de sus potencias primigenias –*rito*, ejecución- hasta constituirse como narración –*relato*, escritura- en imágenes y sonidos–*icono*, audiovisual (Garin, 2009, p. 101).

En el presente artículo analizaremos cómo el mitema de la inmortalidad (Losada, 2022, pp. 655-684) es la base sobre la que descansa todo el discurso mitológico del videojuego *Cyberpunk 2077* (CD Projekt Red, 2020) desde la óptica del concepto del *dromenon* desarrollado por Huizinga y adaptado a lo lúdico tal y como propone Garin (2009).

Cyberpunk 2077: Días de un imaginado futuro-presente oscuro

Cyberpunk 2077 nos sitúa en la ficticia ciudad californiana de Night City en el año sugerido. Night City es una ciudad libre, al modo de las ciudades comerciales de la Hansa medieval, salida del colapso y balcanización de Estados Unidos a principios del s. XXI.

ISSN: 2998-7385

En este lugar liminal se cruzan las ambiciones de poder de un nuevo gobierno estadounidense que ansía recuperar el territorio perdido con las de una compañía armamentística multinacional con sede en Japón, Arasaka.

Nuestro avatar virtual responde al nombre de V, un mercenario (o mercenaria, según escoja el jugador) que se mueve en los bajos fondos y sueña con un ascenso social rápido. Para ello, el plan es en principio sencillo: participar en el robo de un simple chip cuya tecnología, permite la copia digital de toda una personalidad viviente, un engrama, con el que, vía silicio, alcanzar la inmortalidad. A V le importa poco quién es el cliente final que ha comisionado el robo, no se pregunta cuáles son las consecuencias geopolíticas de semejante acción ni escudriña los intereses de los posibles actores implicados, todo ello palidece al lado de la promesa de fama y fortuna. Como se puede imaginar el lector, todas estas consideraciones se revertirán cruciales cuando el robo no salga bien y V muera en el proceso.

Pero morir es solo el comienzo. Cuando las constantes vitales de V se apagan, y habiendo instalado el chip en su propio cuerpo como parte del plan criminal, la tecnología se activa escribiendo en el cerebro de V la información de un viejo músico muerto en 2023, Johnny Silverhand. El problema radica en que el engrama de Johnny poco a poco va reescribiendo la personalidad de V y, si el proceso no se detiene, V desaparecerá dejando su cuerpo al engrama. La supervivencia del protagonista virtual pasa por hacerse cargo del mismo mundo que sólo un día antes del robo, apenas importaba.

Cyberpunk 2077 es la adaptación de la segunda edición —*Cyberpunk 2020* (Pondsmith, 1990)— del consagrado, juego de rol *Cyberpunk* creado por Mike Pondsmith y publicado por primera vez por la editorial R. Talsorian Games en 1988. Emergidos de la mano de Gary Gigax en la década previa, los juegos de rol aspiran aún hoy a poner a los jugadores en la piel de personajes con los que explorar mundos de ficción (o no) en una actividad a medio camino entre el teatro y el juego de mesa. Lo lúdico es un elemento central puesto que esta actividad ofrece al jugador una posibilidad de indagación segura en un mundo, en este caso particular, a menudo sólo un poco más sucio y oscuro del que habitamos. Y esa exageración permite evidenciar los problemas propios de la búsqueda de la autorrealización, la identidad propia, el sentido de la existencia y las decisiones morales que comportan situaciones límites a las que se exponen a los jugadores, en este tipo de propuestas.

Si bien la popularidad del género *cyberpunk* estalla en la cinematografía de los años 90 con propuestas como *The Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999) o *Johnny Mnemonic* (Longo, 1995), el rescate del universo de ficción diseñado y desarrollado por Pondsmith irrumpió con un anuncio de manos de CD Projekt Red— un estudio ya veterano del transmedia literario a videojuego gracias a la serie *The Witcher* (2007-2015) que adaptaba la saga *Geralt de Rivia* de Andrzej Sapkowski— en 2012.

En la obra de Pondsmith, y por extensión en la de CD Projekt Red, encontramos claras influencias de los tropos del género *cyberpunk*, concepto acuñado en los últimos compases de la Guerra Fría del siglo pasado en el año 1984 que tan recurrente hizo la novela de Orwell, por Gardner Dozis para denominar a una forma de ciencia ficción que miraba al mundo con unas lentes profundamente pesimistas. Su antecedente más claro se encuentra en *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* de Philip K. Dick (1982) dos décadas antes—originalmente se publicó en 1968—

ISSN: 2998-7385

y junto con él, las narraciones de Michael Moorcock o Harlan Ellison que exploran el impacto de la tecnología y los avances científicos como elementos que lejos de liberar al ser humano, le colocan en situaciones opresivas.

Sin embargo, el cuerpo literario del *cyberpunk* propiamente dicho se encuentra en la década de los 80 con las obras de William Gib son, particularmente *Neuromante* (1990)(1984), Hardwired (1995)(1986) de Walter Jon Williams y Cismatrix deBruce Sterling (2005)(1985). A diferencia de un movimiento meramente literario, el *cyberpunk*, como género, recoge el enorme impacto que generó en el imaginario cultural y visual la adaptación del mentado relato de Philip K. Dick en la película de culto *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) y los mangas y sus respectivas adaptaciones al anime de *Akira* de Katsuhiro Otomo (2019-2021) (1982-1990) (y 1988, respectivamente) y *Ghost in the Shell* (2017) (1989-1990) *Ghost in the Shell 2: Man / Machine Interface* (2018) (1991-1997) y de Masamune Shirow y *Ghost in the Shell* (1995) dirigida por Mamoru Oshii.

Todo ello lo encontramos en la obra de CD Project Red. El común denominador de todo este universo transmedia pivota sobre una concepción desencantada de un futuro próximo de aceleración tecnológica y el uso de la misma como elemento de exclusión. El componente "*cyber*" del género, alude justamente a esa aceleración traducida en una explosión de la conectividad de la información y el manejo de sus flujos. La implementación de dicha tecnología a menudo tiene la forma de prótesis corporales, por lo que se ofrece una reflexión a menudo muy literal de las palabras de Koestler en su *Ghost in the Machine* (1975), haciendo indistinguible lo mecánico de lo humano, al tiempo que las inteligencias artificiales han llegado al punto de la consciencia, haciéndose indistinguibles de las inteligencias naturales.

Este planteamiento de carácter casi metafísico, entre lo que nos hace humanos o la existencia de alma para las inteligencias artificiales, lejos de ofrecer soluciones a los problemas propios de los momentos finales de la Guerra Fría, arrastrados y acrecentados en el tiempo presente, el agotamiento de recursos, la crisis climática, el incremento de la violencia en todas las capas sociales, así como la desigualdad social y económica abrumadora, no se han visto recortadas, sino aceleradas. Como veremos posteriormente, acelerar es un verbo crucial, pues dará nombre a una perspectiva sobre el actuar de la humanidad ante los retos antes mencionados.

Los conflictos que inevitablemente generan situaciones así aportan lo *punk* del género. Sus narraciones se centran en personajes que viven a menudo en realidades sociales liminales; emplean la tecnología, pero no la poseen; son parte de los juegos de poder de las élites sociales, pero no son ellos mismos parte de la élite; sufren las miserias de la sociedad, pero no son capaces de sobreponerse totalmente a ellas. El viejo lema "no hay futuro" del movimiento *punk* adquiere, con estos personajes, un tono de romanticismo trágico y conflicto, precisamente porque la rebeldía se convierte en "el corazón de un mundo sin corazón". La tradición de la novela de tono *noire* de autores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler es una buena guía para entender a estos personajes pues, a su modo, son personas de principios morales sólidos en un mundo corrupto y decadente, seguramente los mejores guías para explorar dichas propuestas.

Y es aquí donde nosotros, en tanto que V, podemos elegir cómo actuar en el decadente color neón que nos propone explorar CD Projekt Red en su propuesta *Cyberpunk 2077*.

ISSN: 2998-7385

Planeta Tierra: A.D. 2077

Sin duda, el lector avezado no se habrá sorprendido con el planteamiento; tenemos entre manos un viaje del héroe como tantas veces hemos visto, pero queremos detenernos en este punto, no tanto en el viaje de V, como en dos de los pilares narrativos que impelen el viaje. Y queremos hacerlo precisamente porque en ellos se encuentra el tratamiento profundamente mitológico de *Cyberpunk 2077*. Por una parte, el poder de quien articula un sistema civilizatorio y lo modela; por otra, quien lo resiste y se niega a integrarse.

Ambos son imágenes especulares y contrapuestas producidas por el mismo mundo que sí nos resulta profundamente cercano y por momentos, terroríficamente plausible. No es otro mundo que el alumbrado por la modernidad.

Entendemos por modernidad el proyecto de racionalización que, a decir de Bruno Latour, se propone desde el S. XVIII con el movimiento ilustrado y que aspira a generar un lenguaje capaz de separar al sujeto humano que interpreta del mundo objeto interpretado. El fracaso de esa separación radical no ha sido óbice para que, bajo sus presupuestos, las condiciones materiales y mentales del mundo se hayan visto alteradas permanentemente. La modernidad ha generado como producto un mundo bajo la lógica de la producción a gran escala, la gestión de sociedades compuestas por millones de sujetos, el paulatino descubrimiento del funcionamiento de la naturaleza y de las creaciones del ser humano, así como el destierro de las narrativas místicas y poéticas anteriores a este proceso de modernización.

Debemos remarcar que este programa no se ha cumplido ni cerrado completamente. Walter Mignolo, *El Lado Más Oscuro de la Modernidad Occidental,* fecha su arranque en la llegada de los europeos al continente americano. Indica que el primer instrumento de difusión de este proceso debe rastrearse en el idioma, ya no solo específico de esos europeos —Mignolo apunta primero al español, al que añade el portugués e inglés—, sino intrínsecamente convertido en método y símbolo de conquista al desterrar la multiplicidad de idiomas, y con ellos cosmovisiones, existentes en América. La modernidad actual es, por tanto, un producto de las condiciones en las que se realizó esa imposición lingüística asociada a la extensión del poder que lo emplea, pero de esta imposición, necesariamente, también surge la resistencia. Es precisamente esa dialéctica de asimilación y resistencia la que conforma, tanto el mundo actual real en que vivimos, como el que presenta *Cyberpunk 2077*.

En el imaginario liberador americano, pocos movimientos resuenan con más fuerza que el de Haití. Por su condición colonial y esclavista, Haití presenta un caso trágico por su enorme fracaso posterior para articular una sociedad postcolonial. Sin embargo, las derrotas posteriores a la revuelta esclava concluida en 1804 no han disminuido en absoluto la fascinación y los ideales del proceso. El mundo haitiano es, por tanto, uno de los referentes que exploraremos como paradigma de modernidad acelerada.

También en el imaginario popular de la modernidad, Japón nos presenta un caso de modernidad exitosa fuera del entorno cultural occidental. Incluso a pesar de la derrota terrible de la II Guerra

ISSN: 2998-7385

Mundial e incluso con la crisis cronificada de los años 80, Japón es un referente tecnológico y cultural capaz de ofrecer una modernidad en clave propia y capaz de resistir al impulso homogeneizador occidental. Será, por ello, el otro referente que describiremos.

Burlar a la muerte con cables y luces de neón

La búsqueda de la inmortalidad es la base mitológica sobre la que descansa todo el discurso mitológico de *Cyberpunk 2077*. Es un elemento recurrente en todos los ciclos mitológicos, como también es recurrente la imposibilidad de lograrlo para los mortales, como observamos en relatos desde Gilgamesh a Dorian Gray. La inmortalidad es lo que separa la humanidad de la divinidad, por tanto, para mantener esa separación su búsqueda debe frustrarse siempre. Es, por tanto, que las únicas inmortalidades posibles son las de la fama y las hazañas o bien la del alma sin cuerpo.

Siguiendo a Losada (2022, pp. 655-684) podríamos entender que dentro del mitema de la inmortalidad existen dos posibilidades. La primera sería la del alma, ya sea en un inframundo, ya sea la del recuerdo, pero en ambos casos estas almas permanecen en una realidad ajena a la nuestra, una a la que el cuerpo físico no puede acceder. La segunda posibilidad sería la de la inmortalidad del cuerpo, es decir, la dupla de alma y cuerpo siguen habitando el mundo físico, con las consecuencias que ello implique.

Este hecho lo podemos ver perfectamente reflejado en *Cyberpunk 2077.* Johnny Silver-hand murió en 2023, pero hacerlo con una explosión nuclear hace que su recuerdo alcance la inmortalidad en la memoria, hecho que, sin embargo, no logró con su música.

Como mencionaremos, el enegrama del músico le permite acceder a una nueva inmortalidad. Una corpórea en el cuerpo de otro ser humano, aún a costa de la personalidad y recuerdos de V.Uno de los problemas que nos va a presentar el juego es que el alma de Silverhand no es su alma inalterada, sino que sus recuerdos están distorsionados. La tecnología que le ha permitido esta reencarnación es capaz de modificar, eliminar o insertar recuerdo, lo que podría hacernos entrar en un debate sobre si estaríamos realmente ante la misma persona. A ello se une que V, también está luchando por su cuerpo. Las decisiones finales en el videojuego serán las que nos lleven a distintos desenlaces, donde V y Johnny pueden sobrevivir o no, tanto en formato físico como digital.

Las disquisiciones del alma de V así como las de Johnny, su *daimonion* en formato digital, se alinean con las propias de los cantares épicos como la *Iliada*, a fin de cuentas, la inmortalidad es la propia de la fama. *Cyberpunk 2077* no se contenta con ofrecer una única versión de la inmortalidad. Arasaka y en particular, su líder, Saburo, también busca una inmortalidad propia de la tradición budista. Como tal, dicha inmortalidad es necesariamente corrupta, pues el deseo de existir eternamente ata el alma al ciclo del samsara. También los Voodoo Boys buscan la inmortalidad en forma de engrama, que por tecnológica que suene, es plenamente coherente con la creencia vudú en las lwa y su existencia entre nosotros.

ISSN: 2998-7385

Desterritorialización y reterritorialización: del Caribe a la red

El oeste de la Isla de la Española presenta unas circunstancias muy particulares dentro del proceso de modernización. Las islas del Caribe fueron el lugar donde los europeos comenzaron su asentamiento en América. Haití, al igual que Puerto Rico, Cuba o Jamaica, fue de los primeros lugares en sufrir los estragos de este asentamiento, tanto en violencia contra su población nativa como en extensión de las epidemias que diezmaron a esa población a tal punto de prácticamente desertizarla. La falta de interés español en estos territorios permitió que otras potencias europeas tomaran territorios desde los que competir comercialmente con los españoles. Es en esta lógica que las potencias europeas recurrieron a la compra de esclavos de origen africano para poblar los territorios diezmados. Cuando se intentó replicar el modelo social y cultural europeo en América, la población esclava se vio nuevamente sometida a pérdida, pero ya no de su tierra de origen, como de su cultura. Tal como corresponde a una sociedad articulada en el Antiguo Régimen, los esclavos se incorporaron al cuerpo social por la adopción de la religión y, con ella, el idioma, la cultura y los modos europeos. Al igual que el Caribe español, el territorio de Haití en manos de Francia sufrió una campaña de evangelización bajo el catolicismo. Sin embargo, la población esclava, casi desde el comienzo, se resistió a este proceso de desterritorialización manteniendo sus propios sistemas de creencias. La adopción del catolicismo, al menos aparente, aportará una riquísima estética a las tradiciones religiosas de la población principalmente yoruba y fon, secuestrada de África occidental.

Esta combinación de imaginería y estética, tanto visual como ritual, se fundirá con las cosmogonías propias del *vodún* yoruba en lo que se denominan religiones afrocaribeñas, a saber, la santería, el candomblé y el vudú. El vudú en Haití es una estrategia de reterritorialización de la población esclava, pero también el hilo con- ductor que permite articular una comunidad con identidad propia y, entre 1791 a 1804, impulsar una revolución. En un vistazo inicial, la práctica del vudú remite a una forma folclorizada de catolicismo, pero nada más lejos de los ojos de quien sabe ver lo que realmente está representado, tal como nos describe la obra de Zora Neale Hurston, *Tell My Horse* (2008) (1938). El vudú es un conjunto de prácticas referentes al trato ritual con un mundo de entidades no humanas que habitan entre nosotros. La importancia de dichas entidades es capital, pues entre ellas se encuentran tanto aquellos que ya murieron como otras entidades que pueblan el mundo a las que colectivamente denominan *lwa* y clasifican en naciones o familias (*nanchon*). Su número es incontable, pero algunas de estas entidades reciben un reconocimiento especial por ser capaces de comunicarse con el mundo espiritual además de interactuar con la humanidad. Entre los nombres de las *lwa* más famosos encon tramos a Legba, Erzulie, Agwé o al famosísimo Barón Samedi. No es extraño que, bajo esta creencia, se considere al líder independentista Touissant Louverture como una *lwa* especialmente querida y, en cierto modo, padre espiritual de la nación haitiana.

En *Cyberpunk 2077*, Haití ha quedado sepultado bajo las aguas del Caribe debido al crecimiento del nivel del mar, pero de nuevo, las gentes de Haití no han perdido completamente el contacto con su patria. Localizados en comunidades de refugiados a lo largo de múltiples ciudades

ISSN: 2998-7385

americanas, estos exiliados han recreado como han podido su patria manteniendo el *kreyòl ayisyen* para comunicarse, así como sus creencias espirituales para articular su existencia.

En el caso de Night City, la comunidad haitiana vive primordialmente en el distrito de Pacífica, un barrio que debió ser un complejo turístico nunca completado, por lo que se ha convertido en un barrio marginal. Entre los habitantes encontramos una banda de piratas informáticos denominada Voodoo Boys con una base de poder centrada en el barrio que habitan.

Los Voodoo Boys son una presencia central en la trama de *Cyberpunk 2077*, pues son los comisionistas originales del robo malogrado por V. Su interés por el chip radica en que, por la vía del engrama de Johnny Silverhand, aspiran a contactar con una inteligencia artificial, el engrama de la ex novia de Silverhand, Alt Cunnigham. Los Voodoo Boys aspiran a pactar con Alt para que copie sus conciencias en forma de engrama, de modo que puedan sobrevivir como inteligencias artificiales autónomas en la red. *Cyberpunk 2077*, igual que *Ghost in the Shell* de Masamune Shirow, plantea el mismo dilema centrado en la autoconciencia: cuando esta existe, es virtualmente imposible distinguir la inteligencia orgánica de la artificial.

El elemento sorprendente de *Cyberpunk 2077* no radica tanto en la inclusión del vudú como parte de su ficción, sino la forma asertiva en que lo hace. La historia de la representación del vudú, en particular, y Haití, en general, en la ficción popular no puede ser más desastrosa, iniciándose con la película *White Zombie* de la época de la invasión militar estadounidense de los años 20 del siglo pasado y continuando con la popularización del zombi como amenaza externa imparable. La catalogación de "brujería" y "magia negra" del vudú muestra una mezcla de racismo y desconocimiento cuya representación *Cyberpunk 2077* no elude. Sin embargo, el videojuego contrasta la narrativa de supercherías con el hecho de que los Voodoo Boys se encuentran entre los usuarios más creativos y experimentados de la tecnología cibernética. El entorno materialmente degradado y dilapidado de Pacífica contrasta con una riqueza decorativa e iconográfica exuberante de los lugares controlados por la banda. Es notable también el uso de lenguaje pulcro y preciso por parte de los Voodoo Boys. Todos estos elementos, presentan una cultura discreta y sofisticada que, sin embargo, está presente visualmente a lo largo de todo el barrio de Pacifica.

El tono neutral del juego al presentar las cosmogonías e ideas resulta también particularmente impactante. Los Voodoo Boys son adversarios de V, pero no son adversarios moralmente en bancarrota, ni tan siquiera malvados. Buscan lo que cualquier otro grupo o sujeto, la supervivencia y la trascendencia, exactamente igual que lo hace V. La confrontación nace, por tanto, del choque de intereses iguales, no de una diferencia insalvable, noción que está fuertemente presente en la explicación que Lévi-Strauss ofrece para los conflictos culturales y civilizatorios en *Tristes Trópicos*.

Esa relación ambigua y tensa se modela en el juego ofreciendo la posibilidad de acabar con los Voodoo Boys en venganza por sus manipulaciones o sencillamente alejarse de ellos y continuar con el objetivo perentorio de supervivencia de V.

ISSN: 2998-7385

Ilustración Oscura: acelerando una modernidad fracasada

Cyberpunk 2077 actualiza el pasado para hablar del presente como hemos visto con el caso haitiano, pero esa metodología también se aplica a la modernidad industrial triunfante y, a la vez, desencantada con su obra. Esa es la base de las ideas con las que se articula el gran villano del videojuego, la compañía japonesa Arasaka.

Arasaka se presenta como un gigante industrial cuyo principal negocio es la fabricación de armas y sistemas de defensa, pero también con una presencia importantísima de las prótesis cibernéticas, los terminales informáticos, la construcción y la energía. El modelo de compañía no es otro que el de *karetsu* (*zaibatsu* antes de la II Guerra Mundial), la forma específicamente japonesa de consorcio conocida mundialmente por los casos de gigantes empresariales como Sony, Yamaha, Toshiba o Mitsubishi.

Arasaka también presenta un modelo de resistencia a las imposiciones de modernidad, pues combina la practicidad del poder económico propio de una multinacional con el estricto control familiar de su patriarca, un veterano de la II Guerra Mundial llamado Saburo Arasaka. En gran medida, Arasaka es una empresa contemporánea con alma de monarquía absoluta articulada por una familia, y es justamente en esa combinación que se relaciona con una formulación mitológica propia de la modernidad tardía: la ilustración oscura.

Los orígenes de la ilustración oscura deben buscarse en los entornos de los estudiosos e impulsores de las tecnologías de control de información en el cambio del ss. XX al XXI. El primero de esos referentes no es otro que el padre del aceleracionismo, Nick Land y su Unidad de Investigación de Cultura Cibernética. Land, junto con filósofos como Raymond Brassier, Sadie Plant o Mark Fisher, consideraba que la modernidad de tipo capitalista globalizada era una estructura socio económica tan imparable que no tiene sentido intentar detenerla o cambiarla. La única posibilidad es acelerarla de modo que, tras colapsar por su propio peso, alumbre un paradigma ssocial nuevo.

La clave crucial para el surgimiento de la ilustración oscura se encuentra en la emergencia del blog de Mencius Moldbug *Unqualified Reservations* (2025). Tras este nombre se encuentra Curtis Yarvin, quizá una de las personalidades intelectuales más provocadoras y controvertidas de las dos últimas décadas. Yarvin considera el experimento político central de la modernidad, los sistemas de gobierno representativo de corte liberal, como un fracaso estrepitoso. Yarvin contrapone la exportación del modelo liberal estadounidense a Irak y Afganistán como el ejemplo claro del error ontológico de la propia filosofía política, a saber, la negación de la desigualdad natural de los seres humanos. Esa desigualdad natural, para Yarvin, se muestra de manera más preclara en la desigualdad económica que genera el libre mercado. Tratar de corregir dichas desigualdades, al igual que sus efectos políticos, es una forma de ir contra las leyes naturales, pensamiento que se articula desde las coordenadas políticas de filósofos como Thomas Carlyle.

Definir claramente la solución de Yarvin ante esta situación es complicado precisamente por lo abstruso de los escritos del autor. Para Yarvin, los modelos de sociedad adecuadamente alineados

ISSN: 2998-7385

con las jerarquías naturales de los seres humanos se encuentran en el An- tiguo Régimen. Así, el cameralismo de la Prusia de Federico el Grande, al igual que las grandes compañías de base tecnológica como Amazon y Google, son, de facto, modelos de gobernanza deseables.

La trabazón más interesante de estas ideas políticas con formulaciones filosóficas las encontramos en la obra *Fanged Noumena* de Nick Land (2011). En esta obra, destaca el concepto de "hiperstición", es decir, la noción de que una idea sostenida de manera prolongada por el suficiente número de personas termina emergiendo como una realidad. Es, por tanto, una ficción capaz de cumplirse a sí misma al modo de una tulpa budista.

Estos elementos quedarían en mera especulación filosófica y politológica de no ser por el empresario Peter Thiel. Thiel es la clave de bóveda sobre la que descansa su relación con *Cyberpunk 2077* en la figura de Saburo Arasaka. Es público y conocido el interés de Thiel por el avance y la investigación tanto en la conclusión de la singularidad de la inteligencia artificial (momento en que la IA rebase la inteligencia humana, quizá al punto de adquirir autoconciencia), como por los tratamientos contra el envejecimiento.

Esta combinación es justamente la que articula *Cyberpunk 2077*. El chip que roba V y se implanta es la respuesta de Saburo Arasaka ante su inevitable fallecimiento. Johnny Silverhand no fue más que un sujeto experimental en la copia de su conciencia. Con la tecnología ya probada, Saburo planea copiar su propia conciencia e implantarla en su hijo Yorinobu, de modo que, con el cambio de cuerpo, Saburo se convierta en inmortal.

La creatividad de *Cyberpunk 2077* en su relato mitológico estriba en el intento de "hacer trampas" a esta realidad inalterable. La tecnología de los engramas es el modo en que se realiza y, por tanto, hablaríamos de una "inmortalidad en silicio", una fórmula que se relaciona con el *lich/liche* o cadáver reanimado de Clark Ashton Smith y que nos ofrece una inmortalidad malograda e incompleta, una suerte de muerte en vida a medio camino de ambos estados. Si miramos al referente original budista, encontramos que el término "fantasma hambriento" (*preta* en sánscrito, *gaki* en japonés) coincide perfectamente con la clase de inmortalidad que ofrece Arasaka.

Conclusiones

Cyberpunk 2077 es, de modo práctico, una ficción digital contemporánea en formato videojuego. Como toda buena ficción, muestra una multitud de temas que nos permitiría desarrollar diversos análisis en detalle, pero consideramos que su cénit se encapsula con una pregunta que le hace a V el contratante del robo que desencadena toda la narración:«¿una vida larga y anónima o saltar a la fama?». La muerte en ambos casos se asume como inevitable, por lo que el salto a la inmortalidad necesariamente desencadenará con secuencias. ¿Pueden los deseos y las posibilidades del mundo reconciliarse?

ISSN: 2998-7385

En *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss (1964) critica la concepción tradicional evolucionista que asume que los cambios en las mentalidades destierran y reescriben completamente las concepciones de culturas pasadas. Muy al contrario, el pensamiento originario persiste, incluso cuando los mecanismos de interpretación del mundo han cambiado por completo. Desde un punto de vista mitológico, podemos encontrar que una sociedad que ha alcanzado un alto nivel tecnológico sigue atormentada por la conciencia de la propia mortalidad. Arthur C. Clarke argumentaba que la tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia Consideramos que esa interconexión es, si cabe, más profunda, puesto que ambas se convierten en medios para lograr lo imposible por medios humanos: alcanzar la inmortalidad.

Y, por supuesto, del mismo modo que la ciencia contemporánea cada vez indica más claramente los límites de los sistemas del universo, el mito, con la fuerza propia del *fatum*, coincide en recordarnos que sobrepasar lo posible siempre acarrea consecuencias.

Referencias

Asimos, V. (2019). Playing the Myth: Video Games as Contemporary Mythology. Implicit Religion, 21(1), 93-111. https://doi.org/10.1558/imre.34691

Cadiñanos, B. y García, R. (2014). God of War: consecuencias de la violencia a través de héroe griego. Revista Bit y Aparte, 1, 36-49.

CD Projekt Red (2007-2015). Saga The Witcher (múltiples sistemas) [Videojuego]. CD Projekt S.A., Warner Bros. Interactive Entertainment, Namco Bandai Games, Atari y 1C.

CD Projekt Red (2020). Cyberpunk 2077 (Windows) [Videojuego]. CD Projekt S.A.

Cirilla, A. G. and Rone, V. E. (2020). Mythopoeic Narrative in the Legend of Zelda. Routledge.

Cragoe, N. (2016). RPG Mythos: Narrative gaming as modern mythmaking.

Games and Culture, 11(6), 583-607.

ISSN: 2998-7385

Dick, P. K. (1982). Sueñan los androides con ovejas eléctricas. Edhasa Nebulae. Ford, D. (2022) Mytholudics: Understanding Games As/Through Myth. [Ph.D. Dissertation]. IT University of Copenhagen.

García, R. y Cadiñanos, B. (2023) Esta nunca fue tu οἶκος del todo. En D. García (Ed.), Fuck Gamers: Voces contra una identidad vacía (pp. 57-70). Héroes de papel.

Galanina, K. and Salin, A. (2016). Mythology construction in virtual worlds of video games. In 4th International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences & Arts SGEM 2017 Conference Proceedings, 507-514.

Galanina, K. and. Baturinm D. A. (2020). The trace of archaic myth in video games. In European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS, Volume LXXVI, SCTCMG 2020, 3660-3667.

Game Freak (1996-2022). Saga *Pokemon* (múltiples sistemas) [Videojuego].

Nintendo. Y The Pokemno Company.

Garin, M. (2009). Mitojuegos. Sobre el héroe y el mito en el imaginario Nin- tendo. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(7), 94-115.

Gibson. W (1991). *Neuromante*. Ediciones Minotauro.

Guyker, R. W. (2016). *Myth in translation: the ludic imagination in contemporary*

video games. [Ph.D. Dissertation]. Pacifica Graduate Institute. Koestler, A. (1975). *Ghost in the Machine*. Macmillan.

Land, N. (2011). *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007* (5ª Edición).

Urbanomic/Sequence Press.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica. Lévi-Strauss, C. (2006). *Tristres Trópicos*. Editorial Paidós.

Longo, R. (Director). (1995). *Johnny Mnemonic* [Película]. Alliance Communications.

Losada, J. M. (2022). *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Akal. Mignolo, W. (2024). *El Lado Más Oscuro de la Modernidad Occidental. Futuros globales. Opciones descoloniales*. Prometeo Editorial.

Moldbug, M. (2025). *Unqualified Reservations*. https://www.unqualified-reser- vations.org/

Neale, Z. (2008). *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Amistad.

Nintendo EAD y Nintendo EAP (1986-2025). Saga *Super Mario Bros.* (múltiples sistemas) [Videojuego]. Nintendo.

ISSN: 2998-7385

Nintendo, Capcom, Monolith Soft y Grezzo (1985-2005). Saga *The Legend of Zelda* (múltiples sistemas) [Videojuego]. Nintendo.

Ortoleva, P. (2019). *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*.

Einaudi.

Oshii, M. (Director). (1995). *Ghost in the Shell* [Película]. Manga Films. Pondsmith, M. (1988). *Cyberpunk*. R. Talsorian Games.

Pondsmith, M. (1990). *Cyberpunk* 2020. R. Talsorian Games.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. Warner Bros. Pictures. Shirow, M. (2017). *Ghost in the Shell*. Planeta Cómic.

Shirow, M. (2018). *Ghost in the Shell 2: Man/Machine Interface*. Planeta Cómic.

Skubina, N. (2022). Videogames as a space for reconstructing mythological structures. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Theory of Culture and Philosophy of Science*, (66), 23-30. https://doi.org/10.26565/2306-6687-2022-66-03

Square Enix (1987-2024). Saga *Final Fantasy* (múltiples sistemas) [Videojuego]. Square Enix.

Sterling, B. (2005). *Cismatrix*. Bibliópolis.

Tador, A. (2010). *Video games as myth reconstructions*. [B.A. Project], Transilvania University of Braşov.

Wachowski, L. y Wachowski, L. (Directoras). (1999). *The Matrix* [Película].

Village Roadshow Pictures y Silver Pictures.

Williams, W. J. (1995). *Hardwired, el hombre máquina*. Martínez Roca.

ISSN: 2998-7385

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

José Manuel Losada
Universidad Complutense
Catedrático universitario
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).»

ISSN: 2998-7385

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 aquestas tierras». Hablaré, en suma, de los procesos de mitificación, remitificación y desmitificación.

ISSN: 2998-7385

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.[66]

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

[66] «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.

ISSN: 2998-7385

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.[67]

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.[68] 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 sobre el modernismo:

[67] 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.
[68] Víctor Hugo, *La Légende des Siècles*, París, Gallimard, Jacques Truchet (ed.), 1950, pp. 411-30.

ISSN: 2998-7385

«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 hibris 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).[69]

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 remitifación 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.

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

ISSN: 2998-7385

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)».[70] 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

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

ISSN: 2998-7385

Tomás, en una nube incandescente de luciérnagas; el boticario Zacatón y sus cinco hijos, decapitados por los Tecún; el coronel Godoy y sus soldados, calcinados por llamas en forma de manos ensangrentadas.[71]

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. Dígale 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

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

ISSN: 2998-7385

diferencia del mito, que explica lo inexplicable, la fantasía del género fantástico provoca la 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.[72]

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.[73]

[72] Teresa de la Parra, *Ifigenia*, Barcelona, Montesinos, 2024 (1.ª ed.: Francia, 1924).
[73] 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 Férez (coord.), 2010, vol. 2, p. 889.

ISSN: 2998-7385

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

ISSN: 2998-7385

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.[74] 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.[75]

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

[74] «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.
[75] Véase Alberto Bernabé, «What is a *Katábasis*?», *Les Études Classiques*, 83 (2015), pp. 15-34.

ISSN: 2998-7385

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 «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

ISSN: 2998-7385

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 compadeció 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, desmantelaron 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.).

ISSN: 2998-7385

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 asunción 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 asunción 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.[76] 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).

[76] Losada, *Mitocrítica cultural*... pp. 478-84.

ISSN: 2998-7385

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 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).[77]

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.[78] 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).

[77] Mário de Andrade, *Macunaíma. (El héroe sin ningún carácter)*, Haroldo de Campos (pref.), Héctor Olea (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 235-236.
[78] Pietri, *¿Qué nos…* p. 294

ISSN: 2998-7385

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.[79] 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?

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

ISSN: 2998-7385

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 Máquez, 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 Siécles*. 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).

ISSN: 2998-7385

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.

ISSN: 2998-7385

The Tree Motif: a Myth Textual Reading of *Desolación* (1922) by Gabriela Mistral

Mieke Vulkers

Researcher
Institute for Cultural Inquiry, Utrecht University.
Muntstraat 2A, 3512 EV Utrecht Nederland
j.m.vulkers@uu.nl
ORCID: 0000-0002-8830-6834

Abstract

In *Desolación* (1922), Gabriela Mistral's lyrical subject is characterised by abandonment, through the central image of the solitary tree. Critics connect the accent on desolateness with Mistral's biography: the longing for the homeland and the loss of a deceased lover. This article proposes a myth textual interpretation of Mistral's work, combining Julia Kristeva's concept of the genotext with a myth critical reading according to Gilbert Durand. The poetic self is connected with arboreal figures, such as the cross and the natural tree, and the archetypes of the Great Mother, the Son and the tree. They indicate the expectation of recovery, whether it is vegetal renovation or spiritual resurrection. Thus, the results of the analysis extend the accepted interpretation of Desolación: the lyrical subject is not content with thematizing loss but intertwines images that refer to vegetal and spiritual rebirth.

Key words: tree motif, Desolación, Gabriela Mistral, myth textuality, Messianic myth.

The present work is centred around the work of Chilean poet Gabriela Mistral (1889-1957), the first Latin-American author to receive the Nobel Prize in Literature, in 1945. Mistral is known for her role as an educator, starting at an early age the teaching career that would bring her to various cities in Chile. In a later period, she travelled the word as an educative advisor and a visiting teacher.[80] Publicly representing the maternal teacher-figure, she explored in her work the theme of the mother-child relationship. However, in her first poetry collection *Desolación* Mistral also gives presence to a lyrical subject that is characterised by solitude. The image of the tree, standing solitarily in the midst of a desolate plain, is the central symbol of this abandonment. Critics connect the accent on desolation with Mistral's biography: the longing for the homeland and the mourning for a deceased lover.[81] In this context, the arboreal image takes on two forms: first, we see the natural trees situated in the Chilean landscape, paradise of the poet's youth. On the other hand, the image of the cross appears, symbol of the passion of Christ and associated with the suffering of

[80] Sánchez 2021, pg. 15-16.
[81] Girona 2021, Sánchez 2021.

ISSN: 2998-7385

the lyrical subject. I propose that an analysis of the symbolic nature of the tree will reveal that the arboreal image in *Desolación* is more than the personification of a solitary creature. Therefore, I will perform in this article a myth textual interpretation of Mistral's work, with an accent on the symbolic charge of the text. To begin, the introductory paragraph will give an illustration of the versatility of the tree image in mythical and literary tradition. Then, the myth textual approach will be executed according to the corresponding steps: adopting Julia Kristeva's ideas about the genotext, followed by a myth critical reading inspired by Gilbert Durand.[82] The integration of the analysis results will lead to a conclusion.

The symbol of the tree

From the earliest cultural expressions, the tree appears to be a sacred element, acting as a vegetal object of veneration; trees are represented as the home of tree spirits or the place where they are embodied.[83] Over time, the tree spirit dissociates from the tree and acquires a human form; that is, the arboreal phenomena transform into forest deities.[84] These deities have many beneficial properties: they provide rain and light, promote the growth of crops, and encourage the multiplication of flocks and facilitate human conception.[85] Nowadays, ancient tree idolatry persists in millenary customs, such as the celebration of the May tree, bonfires, and the traditional planting of a tree on the occasion of a child's birth.

Due to its predominant role in the thinking of ancient humankind, the tree was never absent in archaic sacred places, which constituted a microcosm, a centre of the world. The arboreal manifestation of the centre of the world is the *axis mundi*, or the world's axis, which is a phenomenon of continuous creation.[86] This world tree or cosmic tree is represented in a variety of cosmogonic myths, in which the branches of the tree extend to the sky, while the roots are based in the underworld.[87] In the realm of Latin America, indigenous cultures link the tree to cosmogony and the regenerative force of nature. The fallen tree is a metaphor for change and new events.[88] An example of such a myth is *El árbol de la abundancia,* the tree of abundance, of the Colombian people of the Uitotos. It proposes the tree as the origin of the Amazon region. Of the union between a worm and a maiden that represents generating earth, comes a fertile tree that grows in such a way that it is necessary to cut it down to obtain food. The fallen tree trunk is the beginning of the Amazon river delta.[89]

[82] Myth textuality is an innovative interpretation model, based on Kristeva's ideas about the genotext in combination with Gilbert Durand's myth criticism model. Vulkers 2024.
[83] Frazer 1996, pg. 131-139.
[84] *Ibid.*, pg. 141.
[85] Frazer 1996, pg. 142.
[86] Campbell 2008, pg. 32.
[87] There are many examples of such a mythical narrative: chapter fifteen of the *Bhagavad Gita*, the Hindu sacred text, refers to the banyan tree whose branches and roots intertwine; in the *Edda*, of Norse mythology, the cosmic tree Yggdrasil is found, the perennial ash tree whose branches and roots unite nine different worlds.
[88] Heyden 1993, pg. 217.
[89] «Tumbado,/ el tronco inmenso formó el gran Amazonas,/ sus ramazones/ la red casi infinita de los ríos,/ y frutos y semillas regados por doquiera/ dieron origen a la selva inmensa,/ sustento de los hombres y las bestias». Urbina Rangel 1999, pg. 26-7.

ISSN: 2998-7385

Many studies place the origin of the cosmic tree image, found in Oriental and Hebrew mythologies, in the Sumerian-Akkadian cultures of the Ancient Middle East, where the tree initially was revered as the integral generator of life.[90] From this tradition, the well-known episode of the *Gilgamesh* epos emerges, in which a magical plant is described, symbol of continuous (re)creation and of immortality. From the same root also arises the biblical *Genesis* story, about the Garden of Eden where the Tree of Life was found. Due to the confluence of two variants of the same motif, *Genesis* also represents the Tree of the Knowledge of Good and Evil, symbol of the sapiential tendency, which refers to acquisition of human wisdom.[91] Buddhism contemplates a comparable phenomenon, the Bodhi Tree; according to the legend of Buddha, Siddhartha Gautama sat under this tree, where he achieved spiritual enlightenment after a period of meditation.[92] Meanwhile, the Hindu text *Bhagavad Gita* links the leaves of the world tree to the Vedic hymns, that is, to the words of spiritual knowledge.[93] In both cases, the tree is connected to wisdom and a specific language of reflection. However, biblical wisdom is not theory, but knowledge «for making decisions, transcending instincts, penetrating the secrets of the world, and having the power to imitate the works of God, that is, creativity».[94]

While the Old Testament represents the tree in situations of revelation or prophecy, in the New Testament the tree becomes the cross. In this way, a relationship is manifested between the resurrection of Christ, the cross, and the tree, the symbol of recreated life.

In Christian iconography the Cross was symbolized as the Tree of Life, being the emblem of the victory of Christ triumphing over death. As the Fall of man was attributed to the Tree of Knowledge in Eden so the Tree of the Cross was equated with the Tree of Life as the means of redemption and resurrection.[95]

Within the vast array of mythical manifestations, the representation of the tree as the image of the mystical union between the human being and divinity is found in a variety of civilisations and cultures. The image of the tree is found in Oriental mysticism of Hindu origin; the Tree of Life surges as the symbolic key to Jewish mysticism; from the presence of Muslim culture, arboreal symbolism also converges with the Christian mysticism of the Iberian Peninsula. Regarding the tree in the context of mysticism, it is important to note that the arboreal image adopts various aspects, in line with the diversity of interpretations of the concept 'mysticism'. Generally, it refers to a highly personal and incommunicable experience about the union with divinity or a cosmic entity; this sense of union emerges after a journey that includes asceticism, contemplation, or

[90] James 1968, pg. 241.
[91] Londoño 2018, pg. 173.
[92] Campbell 2008, pg. 25.

[93] It is a tree whose leaves are Vedic hymns; the English translation refers to 'scriptures'. Moreover, «the limbs of this tree spread above and below. Sense objects grow on the limbs as buds; the roots hanging down bind us to the action of the world». Easwaran 2007, pg. 232.

[94] My translation MV. Londoño 2018, pg. 173.
[95] James 1968, pg. 244.

ISSN: 2998-7385

meditation.[96] Because of the mystical experience's inexpressible nature, the mystic tends to use poetic language, employing a multitude of literary devices such as allegory and metaphor. Thus, when the mystical poet uses the image of the tree, they project the mystical experience into that image, so the tree acquires a defined aspect, adhering to divine and cosmic union. From the above, I arrive at the following characteristics:

> … the tree image refers to cosmogony, anthropogony, and the cyclical growth of nature. Its meaning extends to the development of the human being, both physical and psychological, so the tree often takes on an anthropomorphic aspect. In mysticism, the arboreal image is connected to the spiritual union between human beings and the divine or cosmic entity; in Christianity, it adopts the aspect of the cross.[97]

In the poem «Himno al árbol», of Mistral's poetry collection *Ternura*, multiple examples of the aforementioned tree features can be found. In the following stanza, the fragment «Árbol hermano», meaning brother tree, refers to the anthropomorphism of the tree; its attachment to the earth, «clavado (…) en el suelo», combines with the forehead lifted to the sky, «elevado (…) al cielo», thus evoking the image of the *axis mundi* or world tree.[98]

Árbol hermano, que clavado

por garfios pardos en el suelo,

la clara frente has elevado

en una intense sed al cielo:[99]

Other stanzas represent the tree's vigour, «tu cuerpo lleno de vigor», to propel spiritual and physical recovery, «gesto amparador»:

Árbol que donde quiera aliente

tu cuerpo lleno de vigor

asumes invariablemente

el mismo gesto amparador:

haz que a través de todo estado

-niñez, vejez, placer, dolor-

[96] Frequently, forests gave rise to « contemplative stays where one can learn and understand, within and outside oneself, the reasons for tangible and intangible realities » (my translation MV). Gordi Serrat and Bruguera Barbany 2015, pg. 11.
[97] Vulkers 2024, pg. 260-61.
[98] Mistral 1973, pg. 97.
[99] *Id.*

ISSN: 2998-7385

asuma mi alma un invariado

y universal gesto de amor![100]

Significantly, tree symbolism reappears in Mistral's poetry collections *Tala* (1938) and *Lagar* (1954). While the verb 'talar' refers to the felling or pruning of trees, Girona interprets the title of *Tala* as coming from the experience of loss, «organizado a partir de la experiencia de la pérdida».[101] At the same time, the action of pruning as a trope for poetic creation is a recurring metaphor: the «Sonetos de la poda» in *Lagar* depict the action of pruning as creating true stanzas, «Como creo la estrofa verdadera», and giving life: «Más yo lo podo con amargo brío/ para darle el gesto como a un hijo mío/ hasta que se me vuelva criatura».[102] Lastly, in «Último Árbol», the epilogue in *Lagar*, the poetic self pronounces the wish for a tree as an ultimate place of rest, «en vez de umbrales de casas,/ quiero árbol de paradero»;[103] the Hindu image of the tree's leaves as an inspiration for dream and song also can be found:

Pero tal vez su follaje

ya va arropando mi sueño

y estoy, de muerta, cantando

debajo de él, sin saberlo.[104]

Thus, an amalgama of tree elements can be found in Mistral's poetry, which prominently features love, religiousness and nature. According to Guillén de Nicolau, the three trends are united through mysticism by nature.[105] Similarly, Pomès mentions themes such as «nature, trees, landscape, and memories», represented through «the tone, not loyal to a narrow-minded belief, nor pantheist, but essentially, profoundly religious».[106] Sánchez refers to this amalgama as «la voz de la tierra al pie de la cruz de Cristo».[107] Within the predominance of nature, the prominent role of the tree in Mistral's imaginary is noted.[108] In the following paragraphs, the analysis will centre on the tree image in *Desolación*, to establish how the symbolic charge of the text affects the poetic subject's characterisation.

[100] *Ibid.*, pg. 98
[101] Girona 2021, pg. 33.
[102] Mistral *Tala. Lagar*, pg. 303, 304.
[103] Mistral *Tala. Lagar*, pg. 407.
[104] *Ibid.*, pg. 408.
[105] Guillén de Nicolau 1973, pg. xxvii.
[106] My translation MV. Pomès 1963, pg. 41-42.
[107] Sánchez 2021, pg. 39.
[108] Pomès 1963, Conde 1970, Guillon Barrett 1975.

ISSN: 2998-7385

Genotextual analysis

Let us begin with the first of the three-part procedure, the genotextual analysis. Kristeva's theory builds on the concept of the *chora,* the initial phase of connection with the maternal body.[109] The traumatic separation from this state of fluid non-being sets in motion the process of individuation.[110] The lifelong desire persists to relive the irrational level of the *chora,* alternated with the predominance of rationality. The same coexistence of pre-rational and rational also appears in texts. So the genotext, the text layer that is connected to the irrationality of the *chora*, erupts in the structured and grammatical character of the literary text.[111] The traces of the genotext appear first and foremost through compulsive repetitiveness.[112]

Now, how can we recognise the traces of the genotext? To begin, through repetitive textual expressions that revolve around the primordial trauma: experiencing rupture and wanting to restore the initial union. Mistral evokes the painful separation from her homeland with memories of her land of ambrosia and of gold, «mi tierra de ambrosia» and «tierras de oro».[113] That is, by representing a paradisiacal landscape. The reference to the homeland, which is linked to the world of childhood, coincides with an accent on the longing for the maternal body: attracting the nearness of the mother, through her explicit presence in the text. The impression of being motherless and without a homeland returns in references to orphanhood and to exile. The representation of longing fits into the accumulation of images that allude to division and loss: from them emerges melancholy, seen by Kristeva as «the sign of a wounded primitive self, incomplete, empty».[114] In *Desolación,* suggestions of such a primitive wound are abundant: verbs like to split, to break, and to nail; tools that pierce such as the hook and the dagger; direct references to the wound and the sore. The recurrence of the word «surco», meaning furrow, is also noted. On the one hand, it is connected to the bodily wound, like in the verses «surco en la carne» and «Los surcos de tu rostro».[115] On the other hand, it can be taken as a wound in the land and is obviously connected to the cultivation of wheat. The extreme expression of the wounded appearance is found in the figure of Christ. The image of the open side, the prototypical wound of Christ, is transferred to other figures, like fallen trees and the lyrical subject itself. A persuasive image, in this sense, is the omnipresence of references to the mouth and the lips. While at first glance they are linked to the primary interaction of suckling and the intimacy between lovers, in Mistral's poetic universe the mouth also is a wound, as can be seen in the verses that compare Christ's wounded side to opened lips. Therefore, there is an intermingling of the need to return to the initial state, connected to the mother's body, and the thematization of pain and loss, not only through the absence of the

[109] Kristeva 1974, pg. 27.
[110] *Ibid.*, pg. 41.
[111] *Ibid.*, pg. 21.
[112] Kristeva 1975, pg. 7.
[113] Mistral *Desolación*, pg. 64, 153.
[114] Kristeva 1980, pg. 21.
[115] Mistral *Desolación*, pg. 55, 59.

ISSN: 2998-7385

homeland and the mother figure, but also from the identification with the suffering of Christ. I interpret such an alternation as the continuous thematization of the archaic rupture.

Considering the primordial scission as the first boundary experience, the constant return to the exploration of frontiers is the second sign of the genotext.[116] I concentrate on one aspect of this extension of boundaries, the questioning of the distinction between the self and others. This can be done through identification and personification. Girona observes in Mistral's work the filiation to an all-female, cultural environment:

> It is necessary to note the symbolic filiation to which the author often subscribes: that of the biblical matriarchy. (…) Read in sequence, these names operate as indications of various identities that point to the same thing. They all belong to the cultural universe of mother and daughters and suggest a dispersion of the self in a constellation of elusive identities, an heiress (…) that remembers the adhesion to the lost mother.[117]

But there are more forms of identity merging in *Desolación.* Clearly, the strong implication with the figure of Christ stands out. For example, the poem with the title «Nocturno» evokes a lyrical subject sold for a kiss in the «noche del Huerto», night of the Garden.[118] The exclamation «Padre Nuestro que estás en los cielos,/ ¡porqué te has olvidado de mí!» is very striking in this context.[119] A similar identification occurs in the poem «Canto del Justo», where the poetic subject compares Christ's body parts with her own:

Brazos de mi Cristo,

brazos extendidos

sin ningún rechazo:

¡desde que os he visto

existe mi abrazo![120]

Obviously, there is an accumulation of references to the Passion of Christ.

Another aspect is the anthropomorphic image of the tree in Mistral's work. The tree, endowed with arms and eyes and subject to human anxiety, interacts with the poetic subject in conversation and emotion; an example of this interaction is the embrace with the thorn as a sister in a knot of despair.

[116] Kristeva 1975, pg. 7.
[117] Girona 2021, pg. 40.
[118] Mistral *Desolación*, pg. 116.
[119] *Ibid.*, pg. 115.
[120] *Ibid.*, pg. 67

ISSN: 2998-7385

Le he abrazado como una hermana,

cual si Agar abrazara a Job,

en un nudo que no es ternura

¡porque es más desesperación![121]

From the solitude emanating from the arboreal image, the explicit identification between the human being and the tree emerges, like in the verses that compare the soul of a woman to a splendid oak. Besides the tree, the cross also adopts an anthropomorphic aspect, depicted with open arms. The cross is even likened to Christ, with its extended arms that urge the lyrical subject to embrace. There is, thus, a tripartite conglomerate of tree-elements with which the lyrical subject identifies: tree-cross-Christ.

Resuming, according to the genotextual procedure, the personified arboreal image is interpreted as an allusion to the lyrical subject's initial wound. The tree of nature, impulse for reminiscence, pertains to the range of references to solitude. Identification with the other, which usually relates to the exploration of the individual boundaries, establishes in *Desolación* the connection with arboreal models, namely the crucified Christ and the natural tree.

Myth critical procedure

From the genotextual analysis surges the dominant impression of *Desolación* as the continuous thematization of loss. Furthermore, there is also the tendency to ambiguity, the oscillation between the accent on rupture and the desire for restoration of the initial state of union. To expand this interpretation, I will now perform the second of the three-step procedure, myth critical analysis. This procedure is inspired by Gilbert Durand's *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960) and its categorisation of the images used by humans. I will use the renovated version of Durand's system, beginning the analysis by situating the redundant images in the categories of the imaginary: polemic, centric, and rhythmic.[122] Establishing the mythemes leads subsequently to a connection to ancient myth.

The main key of solitude and pain promotes the emergence of three central figures. Although not directly connected with the tree-image, it is worth considering the mother figure as the first omnipresent image. According to the characteristics corporeality and intimacy, the motherly woman connects to the centric category.[123] However, in *Desolación* the mother figure predominantly adheres to telluric fertility. There are numerous allusions to the maternal through images that convey the culture of wheat and the actions of mowing and sprouting. References to body parts that are associated with motherhood, like the breast and the lap, are compared with tilling the land, and with a granary.

[121] *Ibid.*, pg. 158.
[122] Vulkers 2024, pg. 119.
[123] *Id.*

ISSN: 2998-7385

De sol a sol voy por las rutas
y en el regazo olor a frutas
se me acoda el recental:
¡tanto trascienden mis abiertas
entrañas a grutas, y a huertas,
a cuenco tibio de panal![124]

The text transfers, therefore, the image of the mother, represented through the features of corporeality and intimacy, to the realm of the Great Mother, female figure and goddess of fertility. Situated in the rhythmic category, this earthly femininity implies the vegetal alternation of life and death. In line with this alternation, the so-called «agro-lunar drama», rhythmic figures that represent a return to life are found in the same category, according to the similar scheme of death followed by resurrection.[125]

I include in this tendency the examples of the repeated efforts to promote the union after death with the beloved. Within the framework of such an inclination, the second central figure, that of the Son, makes its appearance. In contrast to the connotation of the child, dependent on physical maternity, the Son is transfigured towards the archetype that traditionally is situated next to the celestial goddess.[126] It occurs in mythical texts as the typical mediator, the Saviour characterised by the Passion and resurrection. Evidently, we recognise in such an image the Judeo-Christian figures of the Messiah and of Christ. As we have seen, in the poetic landscape of *Desolación* the representation of Christ acts primarily as an emphasis on suffering. The biblical references, like the title of the poem «Gotas de hiel», meaning drops of bile, and the allusions to the Via Crucis and the Passion of the Christ, reinforce the sensation of agony. At the same time, however, the poetic subject invokes Christ as an intermediary, to end her suffering and to mediate for the beloved's salvation. In the «Poema del hijo», poem of the son, the images of a desired child and those of Christ are intertwined: the child not only adopts the features of Christ, but also acts as an intermediary between the lyrical subject and the deceased beloved. In the same stanza, the child-Christ figure is described as a shaken tree, extending its buds to the sky.

Decía: ¡un hijo! como el árbol conmovido
de primavera alarga sus yemas hacia el cielo.
¡Un hijo con los ojos de Cristo engrandecidos,
la frente de estupor y los labios de anhelo![127]

[124] Mistral *Desolación,* pg. 147.
[125] Durand 1978, pg. 286.
[126] *Ibid.*, pg. 289.
[127] Mistral *Desolación*, pg. 134.

ISSN: 2998-7385

In this fragment emerges the third key image, that of the tree. Endowed with considerable versatility, the tree image can manifest in various contexts. On the one hand, represented with a human aspect, but situated in nature, the tree acquires a strong sense of abandonment and grieve. Although the allusions to the tree also serve to outline the landscape, the poems about desolation express strong entwining of the human and the arboreal form. For example, in the poem «Árbol muerto»: against a backdrop of nature, linked to the landscape of the homeland, the solitary tree, dry, broken, and bitten by sores, depicts the separation from loved ones.

En el medio del llano,

un árbol seco su blasfemia alarga;

un árbol blanco, roto

y mordido de llagas,

en el que el viento, vuelto

mi desesperación, aúlla y pasa.[128]

On the other hand, in the realm of Christianity, the tree adopts the aspect of the cross, also represented through the mention of its material, wood. In consistency with the predominance of the Christ figure, the cross occurs frequently in the poems in *Desolación*, in its entire form, or from material or partial references. The anthropomorphism of the cross is emphasised, the human form that extends to the manifestation of the tree itself. Notably, the poem «Tres árboles» evokes a scene similar to that of Mount Calvary: three forgotten trees, with blood on their split timber and an open side.

Tres árboles caídos

quedaron a la orilla del sendero.

El leñador los olvidó, (…)

El sol de ocaso pone

su sangre viva en los hendidos leños

¡y se llevan los vientos su fragancia

de su costado abierto![129]

The cross, the tree, and Christ merge in an action of renewal, by providing the poetic subject with substances that will be like fire, «me serán de fuego».[130] These verses reveal the relationship between the archetype of the fire and resurrection, the renovating ability of wood. Thus, the text

[128] Mistral *Desolación*, pg. 155.
[129] *Ibid.*, pg. 156.
[130] *Id.*

ISSN: 2998-7385

evokes a longing for reunion, be it even in death. However, it is a death that awaits resurrection, promoted by the predominance of the images of the rhythmic category: Christ, the cross, and the tree. The poems that exude tranquillity, like «Serenidad» and «Palabras serenas», announce the return to life. In this resurrection, due to the Passion of Christ, the poetic subject surges like a new-born from living waters.

Resuming, the image is conveyed of the solitary tree in the deserted plain and the natural tree that coincides with the Edenic state of the homeland. The references to the suffering of the crucified Christ accentuate the sense of abandonment and injury. The myth critical analysis establishes that, in seeking recovery from desolation, the poetic subject searches for the union with the mother-figure, represented through images of corporeality and intimacy, from the centric category. At the same time, since Mistral's maternity inclines towards the symbolism of vegetal fertility, the figure of the Great Mother predominates, the archetype inherent in the rhythmic category. The search for reunion extends towards a strong complicity with death, conceived as the beginning of rebirth. In line with the tendency to resurrection, the references recur to the Christ figure, sustained by the anthropomorphism of the images of the cross and the tree. I consider the triad Christ-cross-tree as the second axis of the rhythmic character of Mistral's imaginary.

Therefore, the symbolic analysis involves the following principal narrative lines, based on the predominance of the rhythmic category. In the first place, the thematization of abandonment, which entails the agony of complete decline, alternating with the search for physical intimacy. Second, the desire for reunion in death, in combination with the implication of an intermediary that promotes the overcoming of temporal mortality. I distinguish in such a constellation the intertwining of myths that emphasise temporality of death. On the one hand, I recognise Messianic myth, conceived as the Christian form of awaiting new life, through the intervention of the mediatory figure. The strong presence of the Messianic connects to the manifestation of the myth of Edenic loss, also apparent in Mistral's evocation of her paradisiacal homeland. This is sustained by the parallel emergence of the myth of the Great Mother, which represents the regular alternation of vegetation. Given the interaction between mother and daughter, I identify the relationship with the mythical figures Demeter and Persephone.

Confluence: myth textual interpretation

In closing, the conclusive myth textual step attends to the integration of the analysis results. Based on a close reading of the poems and a subsequent interpretation of the text's symbolic charge, I establish that the tree motif surges according to two main aspects. First, the tree that represents solitude, loss, and suffering, which comes in three forms: the natural tree, in the anthropomorphic appearance of the self's desertedness; the natural tree that represents the loss of the Edenic land of childhood; the cross, symbol of the suffering of the poetic subject. Second, the tree that stands for temporal renewal appears as: the natural tree referring to vegetal resurgence; the cross, symbol of Christ's resurrection. Thus, the ambiguity of the tree image stands out, sustained by the results of the myth critical analysis, in parallel with those of the genotextual

ISSN: 2998-7385

interpretation. For one thing, the images of separation appear, which I consider, in a genotextual sense, inherent in the accentuation of archaic rupture. At the same time, there is a strong tendency to oscillate between rupture and reunion, and the exploration of boundaries, consistent with the rhythmic category of the imaginary. In terms of identification, three archetypes resonate: the Great Mother, the Son and the tree. They all indicate the expectation of the recovery of what was lost, whether it is vegetal renovation or spiritual resurrection. Arboreal anthropomorphism predominates as well as the metaphoric use of the tree, conceived as an intermediary between the earth and the sky in a broad sense.

Thus, the arboreal image occurs in two ways: on the one hand, the tree of nature that appears separately or as a part of the landscape. In both cases it refers to rupture, emphasising the isolation of the poetic subject and the melancholic surge of memories of a paradisiacal childhood. On the other hand, the metaphor of the tree accentuates the ambiguity of the arboreal image, since it represents the continuous renovation of nature over time. This overcoming of the frontier between life and death is also connected to the cross, symbol of the spiritual resurrection in Christ. Significantly, the cross is an ambiguous symbol as well, since it is also strongly connected to the suffering of the lyrical subject. In line with its ambiguous value, the tree image is associated with Edenic and Messianic myth. They are two interconnected myths, representing initial rupture and the subsequent recovery of lost ground. The need for resurrection is underlined by a second mythical line that represents vegetal renovation: the accent on the mother-daughter relationship indicates the myth of Demeter and Persephone.

In conclusion, I return to the accepted interpretation of *Desolación*: the poetic universe of a lyrical subject submerged in complete abandon. Sánchez declares that the true character of Mistral's work, «la verdadera *Desolación»,* resides in evoking harshness, isolation, infinite pain and death as atonement. Only in the epilogue titled «Voto» the possibility for hope appears.[131] The myth textual analysis of the tree motif, based on the genotext and on the mythical connections, establishes otherwise. Throughout the whole text, Gabriela Mistral's lyrical subject is not content with thematizing loss but seeks the alternation of rupture and reunion. The intertwining of images of the rhythmic category refers to vegetal and spiritual rebirth. Thus, the myth textual procedure reveals a different and more in-depth characterisation of Mistral's poetic self. The poet's own closing words in the epilogue reflect the underlying perspective of *Desolación* in its totality: «subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá sobre mis días».[132]

[131] My translation MV. Sánchez 2021, pg. 31.
[132] «I rise towards the spiritual highlands where an ample light will fall over my days» (My translation MV). Mistral *Desolación,* pg. 177.

ISSN: 2998-7385

Bibliography

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* New World Library, 2008 [1949].

Conde, Carmen. *Gabriela Mistral.* EPESA, 1970.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Bordas, 1978 [1960].

Easwaran, Eknath. *The Bhagavad Gita*. Nilgiri Press, 2007 [1985].

Frazer, James. *The Golden Bough* (abridged edition). Penguin Books, 1996 [1922].

Girona, Nuria. «Introducción». Gabriela Mistral, *Tala. Lagar.* Cátedra, 2021 [2001], pp. 13-69.

Gordi Serrat, Josep, and María Mercè Bruguera Barbany. «El simbolismo de los árboles». *Mètode*, Núm. 86, 2015, pp. 10-15.

Guillén de Nicolau, Palma. «Introducción». Gabriela Mistral. *Desolación. Ternura. Tala. Lagar.* Editorial Porrúa, 1973, pp. ix-xxxix.

Guillon Barret, Yvonne. «El simbolismo antropomórfico del árbol en la poesía de Gabriela Mistral». *Letras Femeninas*, Vol. 1, No. 1, 1975, pp. 44-55.

Heyden, Doris. «El árbol en el mito y el símbolo». *Estudios de cultura Náhuatl*, Vol. 23, 1993 pp. 201-19.

James, E.O. «The Tree of Life». *Folklore*, Vol. 79, 1968, pp. 241-49.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique.* Éditions du Seuil, 1974.

---. *Soleil noir*. Gallimard, 1987.

---. *The System and the Speaking Subject*. The Peter de Ridder Press, 1975 [1973].

Londoño, Juan Esteban. «Génesis 3: Sabiduría y mito». *Perseitas*, Vol. 6, No. 1, 2018, pp. 168-82.

Mistral, Gabriela. *Desolación.* Valparaíso, 2021 [1922].

---. *Tala. Lagar.* Cátedra, 2021 [2001]

---. «Ternura». *Desolación – Ternura – Tala - Lagar.* Editorial Porrúa, 1973, pp. 53-110.

Pomès, Mathilde. *Gabriela Mistral.* Editions Pierre Seghers, 1963.

Sánchez, Remedios. «Introducción». Gabriela Mistral, *Desolación.* Valparaíso, 2021 [1922], pp. 7-51.

Urbina Rangel, Fernando. «La mujer en el mito». *En otras palabras...*, No. 6, 1999, pp. 11-31.

Vulkers, Mieke. *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism.* Doctoral Thesis Utrecht University, 2024. Access through: https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/456473 [04-02-2025].

ISSN: 2998-7385

Ensaio sobre ritos e encruzilhadas do cinema brasileiro: a hipótese do corpo-câmera no documentário Uma ciência encantada (2010)

Leandro Cunha de Souza (1)
Hertz Wendell de Camargo (2)
Francisco Sales de Lima Segundo (3)
Liliane Cunha de Souza (4)

(1) Graduado em Ciências Sociais (UFPB), Mestre em Comunicação Social (UFPB), membro do grupo de Pesquisa ECCOS-Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: leandrocunhadesouza39@gmail.com (2) Pós-doutorando em Antropologia (UFPB) e Docente PPGCOM-UFPR. Líder do grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hzwendell@gmail.com (3) Graduação em Comunicação Social (UFPB) e Mestre em Antropologia (PPGA/UFPB). E-mail: chicosales78@gmail.com (4) Graduação em Ciências Sociais feita na UFPB, mestrado em Antropologia, doutorado em Ciências Sociais no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados sobre as Américas/PPGECsA na UnB e pós-doutoranda em Antropologia no PPGA-UFPB. E-mail: lilivertov@yahoo.com.br

Resumo

O filme *Uma ciência encantada*[133] (2010), documentário dirigido por Chico Sales, aborda o culto da Jurema Sagrada no município de Alhandra (PB). Nosso trabalho busca analisar a cinematografia neste documentário. Defendemos que a câmera é uma extensão do corpo do cinematógrafo, produto de uma relação dialética entre a imagem técnica e o imaginário. Como resultado, esta pesquisa revela que a câmera incorporada aproxima o espectador da narrativa audiovisual alimentando paisagens imaginais e criando novos sentidos para o objeto documental.

Palavras-chave: Documentário; Cinematografia; Imaginário; Jurema; Rito.

Para dar início aos trabalhos

Esse ensaio representa uma incursão exploratória ao universo do cinema brasileiro buscando conceituar a relação entre corpo e câmera como um dos agentes do processo criativo cinematográfico considerando a filmagem como um rito de passagem entre realidade e imaginário com complexos atravessamentos culturais: o corpo do operador da câmera, os corpos dos personagens e a *mise-en-scène* (Comolli, 2008).

[133] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i-cvSh71prQ . Acesso em 27 de maio de 2024.

ISSN: 2998-7385

O campo da imagem, a movimentação da câmera e dos corpos no seu entorno, os enquadramentos possíveis, são situações comuns ao ato da filmagem. Por meio do encaixe corpo-câmera, as imagens tomam fluidez e sentido em sua potencialidade comunicativa. Desta forma, podemos dizer que ocorre um ajuste, um encaixe, um encontro entre o corpo e a câmera (Nichols, 2009) e que, mesmo de forma maquínica, é notória a aproximação dos seus espaços e imaginários. Para compreendermos em uma breve explicação, como um ajuste mais para trás a pessoa que manuseia a câmera, um pouco mais a frente a câmera, na terceira posição, aproximados ou afastados, estão os corpos em cena, a matéria, as imagens (Benjamin, 1993), e tudo isso é atravessado pelas histórias culturais marcadas no corpo do diretor que imagina o quadro fílmico, no corpo do operador que segue um roteiro, mas é o olho vivo por trás da máquina e no corpo da câmera, produto da cultura e da mimesis do olhar. A câmera ganha sentido em seus devires programáticos (Flusser, 2012) e o operador se funde a ela por meio do ritual da filmagem, atravessando a câmera com suas histórias pessoais e coletivas, suas técnicas e poéticas, a câmera é mais que a extensão do seu corpo, no rito eles são um só, corpo-câmera.

Escolhemos o documentário *Uma ciência encantada*[134] (2010), dirigido por Chico Sales, que revela o ritual da Jurema Sagrada no município de Alhandra, na Paraíba, reconhecida por praticantes e pesquisadores por ser a capital da Jurema no Brasil. Nosso ensaio busca destacar a linguagem da câmera no documentário enquanto método e técnica, na tentativa de comunicar o ritual da Jurema e sua representação como "ciência", no desenrolar da manifestação religiosa. Seguindo diversos autores – Deleuze (1985), MacDougall (2016), Elsaesser e Hagener (2018) –, concordamos que durante o manuseio dos equipamentos no ato da filmagem, operadores e aparelhos se confundem, e que nós somos um acúmulo cultural, pessoal e ontogenético da nossa espécie. Deste modo, a câmera é a extensão do corpo do seu operador, resultado de uma relação dialética entre a imagem técnica (câmera, aparato, tecnologia) e o imaginário (corpo, memória, repertório).

No documentário, o corpo-câmera carrega em si todo o aparato técnico do cinema tais como lentes, caderno de campo, pesquisa, elementos técnicos e estéticos. Ao mesmo tempo, ele dialoga com imagens, memórias, repertório cultural, experiências profissionais e biografia presentes no corpo (imaginário) do cinematógrafo. Diante de todas essas interações e movimentos operacionais inerentes à execução do ofício cinematográfico, este ensaio tem como preocupação maior, dentre outras, ser o primeiro passo para a uma discussão sobre a relação corpo-câmera no cinema brasileiro, tanto em filmes ficcionais como documentais. A intenção é explorar o tema, fazer perguntas ou levantar hipóteses para testar o *corpus* como objeto de pesquisa de doutoramento.

Por fim, marcada por manuseios em que a câmera pesa, treme, borra, experimenta, desfoca, erra, em que o corpo sente dor, percebida no ombro ou na mão, resultantes do esforço físico na tentativa de captar a melhor imagem, com vista a aproveitar ao máximo o potencial dos recursos

[134] Disponível em: https://acesse.dev/I8Eat . Acesso em: 07 de junho de 2024. [Documentário, Cor, HDV, 20min, 2010, PB]. Direção e roteiro: Chico Sales. Direção de produção: Vivian Maitê. Diretor de fotografia: Leandro Cunha. Editor de som: Guga S. Rocha. Edição e finalização: Ely Marques. Elenco: Fernanda Tavares e Winsthon Aquilles. Filme realizado com recursos do Prêmio Linduarte Noronha de Curta-metragem, do Governo do Estado da Paraíba.

ISSN: 2998-7385

técnicos dos equipamentos e de captar a essência espiritual da religião. Nesse percurso, não sem desconfortos e dores físicas, emergem sensações e ambiências, e afloram novos sentidos e paisagens imaginais relacionados ao objeto filmado, no caso, a Jurema Sagrada.

A Jurema Sagrada

A jurema é uma planta que desempenha um papel central em diversas práticas religiosas e culturais no Brasil, especialmente na região Nordeste, onde é particularmente reverenciada na Paraíba na religião que leva seu nome, a Jurema Sagrada. Suas origens remontam às tradições indígenas, sendo utilizadas por diferentes comunidades indígenas para fins medicinais e ritualísticos. A planta é conhecida por suas propriedades psicoativas, que são ativadas quando seus ramos e cascas são preparados em forma de um vinho, conhecido como "vinho de jurema".

Uma das características marcantes da Jurema na Paraíba é a sua interseção com o catimbó, o candomblé e a umbanda, todas práticas espirituais que também possuem raízes afro-indígenas. O catimbó é frequentemente associado a rituais de cura, proteção e exorcismo e compartilha com a Jurema a utilização de elementos naturais e o contato com o mundo espiritual. Enquanto a Jurema é mais focada na experiência de transe e na comunicação com entidades espirituais, o catimbó pode envolver uma gama mais ampla de práticas. A relação entre a Jurema e o catimbó é complexa e multifacetada. Ambas as tradições dialogam e se influenciam mutuamente, refletindo a sincretização das culturas indígenas, africanas e europeias ao longo da história. Durante os rituais de Jurema, é comum que elementos do catimbó sejam incorporados, como a presença de encantos e a invocação de espíritos ancestrais, criando uma experiência espiritual rica e diversificada. Além disso, a Jurema e o catimbó também enfrentaram desafios contemporâneos, como a marginalização e a falta de reconhecimento por parte das instituições religiosas e da sociedade em geral. No entanto, essas práticas continuam a resistir e se revitalizar, com novas gerações buscando conectar-se com suas raízes culturais.

Na Paraíba, a Jurema Sagrada se destaca como uma manifestação cultural rica, sendo considerada a cidade de Alhandra como a capital da Jurema no Brasil. O ritual dessa religião envolve uma série de práticas que buscam a conexão com o sagrado incluindo sons rítmicos, cânticos, danças, invocações, transe mediúnico e a presença de um líder espiritual, frequentemente chamado de mestre, padrinho ou madrinha. Portanto, a Jurema, suas origens e diálogos com outras religiões na Paraíba representam não apenas uma prática religiosa, mas também um legado cultural que reflete a diversidade e a riqueza das tradições brasileiras.

O terreiro da pesquisa

No intuito de investigar a relação entre o corpo e a câmara, escolhemos como referência principal o documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010). A escolha deste documentário se justifica por ter sido produzido na Paraíba e também pelo fato de um dos autores deste ensaio ter participado de sua equipe de câmera e fotografia, além de se constituir numa contribuição do ponto de vista religioso.

Constituindo uma pesquisa de campo nos terreiros de Jurema e territórios considerados sagrados pelos seus praticantes e pesquisadores, com elaboração de diário de campo com

ISSN: 2998-7385

anotações importantes da pesquisa e descrição de intuições e impressões, condução de diálogos e entrevistas abertas.

O trabalho de campo ocorreu antes das filmagens, nos meses de abril, maio, junho e julho de 2009, nos terreiros selecionados e que tivemos acesso para as filmagens nas cidades de João Pessoa e Alhandra na Paraíba. Essa pesquisa se deu em um contexto de elaboração do pré roteiro para ser filmado em 2010.

Imagem 1: da esquerda para a direita vemos gian orsini (assistente de câmera), chico sales (direção) e leandro cunha (direção de fotografia).

FONTE: Arquivo pessoal de Leandro Cunha. Crédito da fotografia: Vivian Castro.

Como ponto inicial de nossa investigação, analisamos o documentário a fim de compreender o processo de produção das imagens e sua sustentação enquanto narrativa visual. Em seguida, assistimos ao material bruto das imagens produzidas com a câmera Super-8 mm, percebendo suas características, semelhanças e peculiaridades. Comparamos com as imagens filmadas com a câmera digital, na tentativa de tensionar as diferenças e particularidades entre ambas e assim questionar os dispositivos. Visitamos o acervo pessoal e o material de arquivo do diretor de fotografia, composto por boletins de câmera, cadernos de anotações, cartuchos da película Super-8mm, fotografias analógicas em preto e branco das cenas que julgamos marcantes, como também fotografias analógicas em cor e fotografias digitais de making of da produção.

Revisamos a dissertação de mestrado acadêmico do realizador do documentário, diretor e pesquisador Francisco Sales Ferreira Segundo, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em

ISSN: 2998-7385

Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, em julho de 2015 intitulada *Memória e tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): A cidade da Mestra Jardecilha*.[135] Posteriormente, analisamos a dissertação de mestrado acadêmico do diretor de fotografia deste documentário, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em outubro de 2016 intitulada *Cinema direto na Paraíba: A consolidação de um estilo na representação do real*[136].

A releitura de ambas as dissertações nos situou tanto no contexto histórico da pesquisa da produção do filme quanto para a forma que propusemos para a abordagem e condução com a câmera. Trilhamos um caminho de pesquisa interdisciplinar com viés ensaístico, descritivo e explicativo, com embasamento teórico e suporte da literatura que viabiliza um diálogo entre o documentário, a fotografia, a antropologia, a religião e a sociologia.

No intuito de ampliar as fontes de informação, procedemos a uma pesquisa nas bases de dados Scielo e Google Scholar, com a delimitação de tempo entre 2010 e 2024, no esforço de coletar o máximo possível do que havia sido produzido em termos de publicações acadêmicas. Usamos palavras chave como corpo, câmera, documentário, jurema. Entendemos que assim como a ciência, as narrativas audiovisuais e os aparatos tecnológicos também estão em constante reinvenção. Com esta provocação, notamos que a literatura existente está em constante modificação, fato que reforça a nossa convicção de que o tema proposto por nós é relevante e atual, como forma de compreender e aprofundar os estudos sobre novas formas de abordagens e linguagens da câmera no documentário.

O documentário

A produção do documentário na Paraíba tem se destacado nas últimas décadas por se tratar de um campo vasto em sua diversidade temática, ciclos e formas de abordagens. A pesquisa sobre essas produções tem sido um terreno fértil de contribuições para a identidade local e estudos das expressões artísticas da região. Nesse sentido, nosso ensaio pretende investigar a relação corpo-câmera no documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010) e para tal buscamos estabelecer observações na relação entre o corpo do operador, o corpo do aparato tecnológico e os corpos no entorno da cena.

A motivação por escrever este ensaio se deu ao perceber que existe a hipótese de que a câmera e a pessoa que a manipula se confundem, em muitos casos, se tornam um só corpo, como um transe, uma incorporação no momento da filmagem. Justamente por essa hipótese é que consideramos a filmagem como um ritual, pois, uma das características do ritual é a presença do corpo no espaço sagrado. Outro traço do ritual é sua capacidade de deslocamento no tempo, do tempo real, histórico e profano para um tempo imaginal, mítico e sagrado (Rocha, 2010; Camargo, 2013). No caso, uma hipótese é que o operador mergulhado na cena, na encruzilhada da *mise-en-*

[135] Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7540. Acesso em 20 de agosto de 2024.
[136] Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9800. Acesso em 30 de agosto de 2024.

ISSN: 2998-7385

scène, entra em transe *midiúnico*[137], se deslocando do seu tempo real para dentro do tempo da cena. A imagem audiovisual que nasce desse movimento e da captura de um fragmento no tempo-espaço da realidade passará por outro ritual, o da montagem, onde o montador adentra o tempo da cena e cria outro tempo. Na montagem, entre os cortes, cada cena está em tensão com a cena anterior e a posterior, ou seja, o sentido da cena é o produto dialético entre o passado e o devir. Outra temporalidade ainda está para nascer, no ritual do espectador que se desloca do tempo real para o imaginal quando seu olhar e a tela se encontram. Na encruzilhada fílmica, as temporalidades são como bonecas-russas criadas e encaixadas a partir do cruzamento de diferentes ritos.

A nossa compreensão, sustentada por Deleuze (1985), reflete que por meio desse encaixe e ajuste entre a pessoa e o equipamento utilizado resulta por contribuir com a linguagem do filme, sobretudo com planos aproximados, guiados muitas vezes pela intuição, força da cena e expressões dos entrevistados. Desta forma, compreendemos que nós somos um acúmulo de experiências culturais, pessoais e ontogenéticas da nossa espécie, posto em prática no ato da filmagem, ao dispararmos o botão de gravar, passando a compor uma sequência ordenada, composta por gestos de aproximar, excluir, ajustar, desfocar e até mesmo desligar. Nesse sentido, a composição do plano está associada ao conforto do corpo de quem manipula o equipamento. Quando ocorre um posicionamento corporal desconfortável, no qual o operador sente dores, resulta consequentemente um desconforto ou desequilíbrio na imagem, facilmente perceptível pelo olhar mais atento do espectador.

Deleuze (1985), ao refletir o cinema de Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, discorre sobre um tipo de cinema sensório-motor, pondo em evidência a relação entre o corpo e a máquina, com contraposições e entrechoques. Nesse modo de fazer cinema, a câmera atua como a extensão do corpo, desenvolvendo movimentações próprias, incorporando sensações humanas, intuições e interações gerando turbulências.

> [...] não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham "coração", e "rolavam, tremiam, fremiam e lançavam raios", como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros (Deleuze, 1985, p. 49).

Ao observar as imagens no cinema de Vertov, Deleuze faz inflexões entre os olhos do operador, os olhos da câmera e a lente, e para tal, conforme o autor:

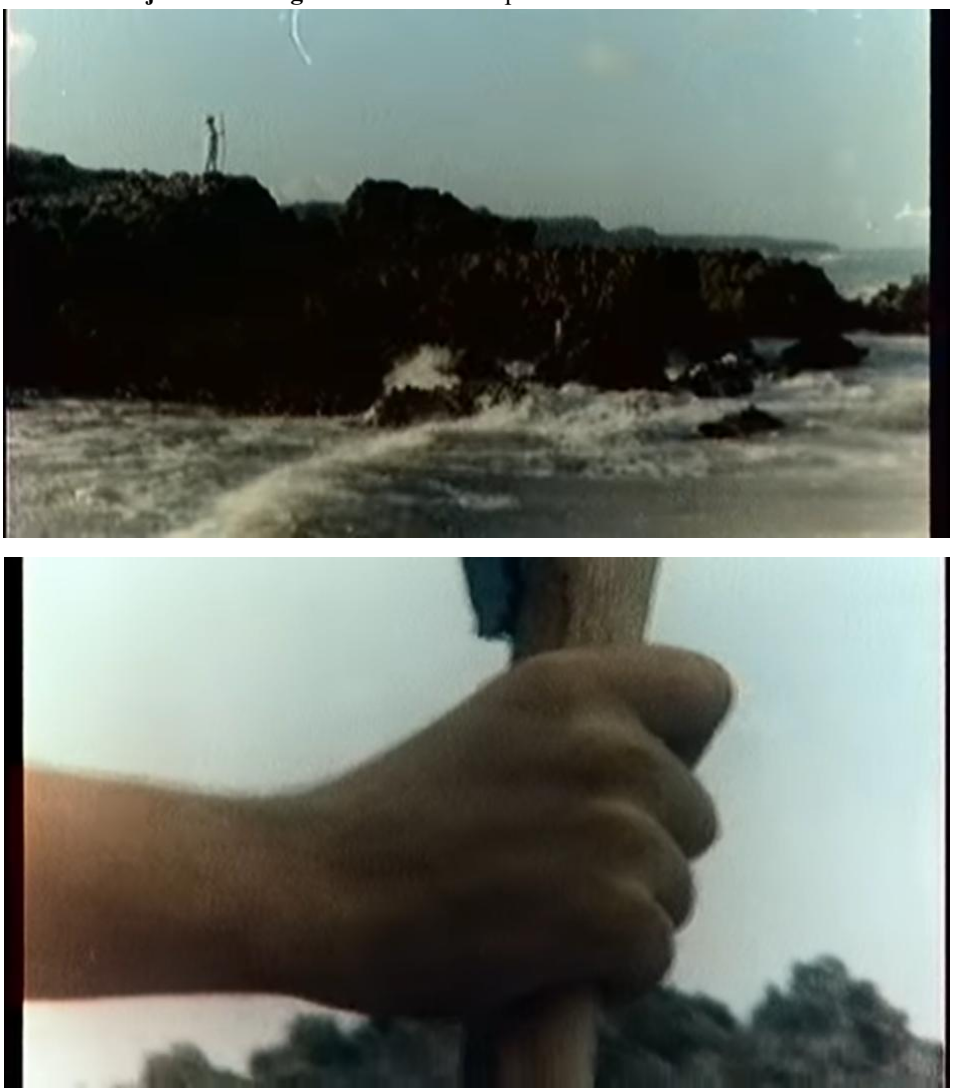
> o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos (Deleuze, 1985, p.49).

[137] Os termos *médium* e *mídia* possuem a mesma origem no latim *medium*. O neologismo criado para este ensaio representa essa relação entre o cinematógrafo e a câmera, uma relação midiática, que também é mediúnica, entre o cinematógrafo e a cena, no sentido de mediação entre a realidade e o espiritual dos ritos sagrados.

ISSN: 2998-7385

O pensamento de Deleuze pode ser traduzido pelas cenas filmadas com a câmera Super-8, que nos possibilitam enxergar o que a olho nu não conseguimos perceber. No geral, as cenas produzidas por esta bitola parecem sobrepor um véu na imagem como um tecido, porque a sensibilidade da película 8mm produz pouca definição, cores quentes, tons metálicos, cromáticos, contrastantes, granulações e ranhuras. Já as filmadas com a câmera digital se apresentam mais definidas, realistas, frias, devido à alta resolução e definição da imagem. No intuito de estabelecermos conceitos, os corpos no entorno da cena são entendidos como o quadro que compõe a imagem, a borda margeando seu limite na busca de delimitação do espaço filmado, a linguagem e performance que o corpo movendo a câmera provoca.

Conjunto de imagens 1: cenas em super 8 inseridas no documentário



ISSN: 2998-7385

ISSN: 2998-7385

ISSN: 2998-7385

ISSN: 2998-7385

Fonte: Frames do filme “Uma ciência encantada” (Sales, 2010)

No documentário *Uma ciência encantada*, a relação entre a espiritualidade e as imagens cinematográficas se manifestam de maneira profunda e intrínseca ao ritual da Jurema Sagrada. A Jurema, enquanto prática religiosa, envolve uma conexão direta com o sagrado, onde elementos da natureza, do corpo e da mente se entrelaçam em um estado de transe e revelação. As imagens cinematográficas que demarcam um entremeio das cenas ditas reais do documentário não são meras representações visuais; elas são janelas para o imaginário coletivo dos praticantes da Jurema por meio do enquadramento e da montagem. A câmera, ao se mover e responder às nuances do ritual, carrega consigo as memórias e as vivências do operador, que, por sua vez, também é um sujeito imerso na cultura e na espiritualidade das cenas. Essa relação dialética entre o corpo-câmera

ISSN: 2998-7385

e o ritual da Jurema cria um espaço onde as imagens filmadas que transcendem a realidade, revelando uma dimensão mística que dialoga com o inconsciente coletivo e os aspectos oníricos da imagem.

O esforço físico do operador é compensado pela capacidade de traduzir visualmente o sagrado em imagens que evocam emoções e reflexões. As "imperfeições" da imagem, como tremores, desfoques e granulações acabam servindo ora como filtros da realidade ora como tradução do imaginário religioso. Assim, a relação entre a Jurema registrada em audiovisual e o corpo-câmera se revela em um processo de cocriação, onde cada movimento do cinegrafista é carregado de intenção, e cada imagem filmada ressoa com o espírito da religião. A câmera se transforma em um médium, capaz de captar as essências invisíveis que permeiam o ritual, traduzindo-as em visões que, embora enraizadas na cultura e na tradição, também são profundamente subjetivas.

Portanto, ao analisarmos o filme, percebemos que a espiritualidade e as imagens oníricas não são apenas temas envolvidos, mas sim vivenciados através da prática ao mesmo tempo antropológica e cinematográfica, ou seja, científica e artística. Esse diálogo entre o corpo-câmera e a Jurema Sagrada convida o espectador a uma reflexão sobre como a arte pode servir como um canal para a experiência espiritual, revelando a riqueza e a complexidade das tradições religiosas através de uma linguagem visual única e poderosa.

No documentário *Uma ciência encantada*, a espiritualidade da Jurema Sagrada é capturada através de imagens que evocam estados oníricos, refletindo a profundidade das experiências religiosas dos praticantes. Esses momentos oníricos são essenciais, pois permitem que tanto o operador quanto o espectador acessem uma dimensão imaginal. A relação entre o corpo-câmera e a prática da Jurema é marcada por uma fusão de experiências. O operador da câmera não é apenas um administrador passivo; ele se torna parte do ritual, sentindo as emoções e as energias que fluem durante a narrativa dos entrevistados. Os tremores e as imperfeições na filmagem podem ser interpretados como expressões das tensões e das emoções vividas, simbolizando as tensões entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos, a realidade e o imaginário.

Considerações finais

Existem certamente possíveis lacunas nesse tema sob investigação, sendo ainda pouco exploradas na literatura do cinema. Não sabemos ao certo e até que ponto a câmera e a pessoa que a manipula se unificam a um só corpo? Se são corpos distintos no ato da filmagem? Se existe algum encaixe entre os corpos? Se entram em transe? Se incorporam?

Nossa pesquisa além de abordar um tema que apresenta diversas lacunas que merecem ser exploradas, se constitui inovadora e instigante, na medida em que poderá se constituir também um primeiro recorte de projeto de doutoramento. A motivação para investigar esse tema é a sua capacidade de nos fazer ver outras formas da relação entre a câmera, o corpo e as imagens cinematográficas.

Neste ensaio, discorremos inicialmente como foram produzidas as imagens no documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010), imagens que constituem os dados primordiais sobre os quais pretendemos analisar os elementos essenciais da relação corpo-câmera e que servirão como base para olharmos outras produções brasileiras. Consideramos conveniente informar que embora não

ISSN: 2998-7385

sejamos praticantes da religião da Jurema, nosso respeito e devoção contribuíram com o processo da pesquisa, facilitando perceber parte da subjetividade dos encantados, seus ritos, mitos e ciência.

O documentário citado, ao abordar o ritual da Jurema Sagrada, não apenas captura um evento religioso, mas também participa de sua expressão, contextualizando-o dentro de uma narrativa visual que é simultaneamente técnica e espiritual. Esta abordagem pioneira sobre o corpo-câmera é essencialmente um primeiro passo em um campo vasto e ainda pouco explorado pela pesquisa acadêmica. A ideia de que uma câmera e o operador se fundem em um só corpo durante o ato de filmar é uma hipótese que levanta questões fundamentais sobre a natureza da percepção e da representação cinematográfica. O ensaio sugere que, assim como os operadores de câmera permanecem atentos e sensíveis às nuances do ritual filmado, a câmera também deve ser vista como um participante ativo, que não apenas registra, mas interage com o espaço e as pessoas na cena.

No entanto, este estudo inicial também revela a necessidade de um aprofundamento futuro. Existem inúmeras vertentes que merecem ser exploradas mais detalhadamente, como as diferenças entre as tecnologias de filmagem (Super-8 *versus* digital) e suas implicações na estética e na percepção do filme. Além disso, a investigação das experiências físico-sensoriais do operador durante a filmagem pode oferecer *insights* valiosos sobre como o corpo humano e a máquina interagem em um nível mais profundo durante a criação cinematográfica.

Futuras pesquisas podem se beneficiar de uma abordagem interdisciplinar, que inclui a Antropologia, a Psicologia, a tecnologia, a comunicação, o cinema e os estudos de mídia, para construir um quadro mais abrangente das dinâmicas corpo-câmera. Ao considerar a câmera não apenas como uma ferramenta, mas como um parceiro na produção de significado, é possível abrir novos caminhos para o entendimento da prática documental e das produções ficcionais brasileiras.

Além disso, o contexto cultural e religioso da Jurema Sagrada e sua representação no documentário oferecem uma oportunidade única para explorar o papel do cinema na preservação e na valorização das tradições culturais. A interseção entre a prática ritual e a prática cinematográfica destaca como o cinema pode servir como um meio poderoso para o diálogo intercultural e a compreensão de experiências científicas, artísticas e espirituais.

Em última análise, este ensaio não apenas lança luz sobre a importância do corpo-câmera no documentário, mas também desafia as concepções tradicionais sobre o papel do cineasta e do equipamento na narrativa visual. Ao considerar o potencial transformador do cinema, este trabalho convida a uma reflexão mais profunda sobre como capturamos e interpretamos o mundo ao nosso redor, e sugere que as práticas cinematográficas futuras podem se beneficiar enormemente de uma maior integração entre a técnica e a intuição, entre a máquina e o humano. Através desse diálogo contínuo, o cinema pode continuar a evoluir como uma forma de arte que não apenas documenta, mas também transforma.

ISSN: 2998-7385

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland**. A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGER, John, *et al*. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

CAMARGO, Hertz Wendell de. **Mito e filme publicitário:** estruturas de significação. Londrina: Eduel, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento:** Cinema 1. São Paulo: Brasiliense. 1985.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

MACHADO, A. **A ilusão especular – introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACDOUGALL, D. **O corpo no cinema**. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIJIKI, R. S. G.; NOVAES, S. C. (Org.). A experiência da imagem na etnografia. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 127 - 149.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Marins. Campinas, SP: Papirus, 2009. (Coleção Campo Imagético).

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do Cinema:** uma introdução através dos sentidos. Porto Alegre: Editora: Papirus, 2018.

REFERÊNCIA FÍLMICA:

UMA CIÊNCIA ENCANTADA. Direção: Francisco Sales de Lima Segundo. Realização: Rapadura Brejeira. Produção: Vivian Maitê. 2010. Digital.

ISSN: 2998-7385

Por una reapropiación caribeña de los mitos góticos: vampiros, gárgolas y mujeres-lobo en *Extraños testimonios* (2023) de Daína Chaviano

Mikaela Huet-Vray Nieto

Mikaela Huet-Vray Nieto
Universidad Complutense de Madrid – Universidad de los Andes
Doctoranda en Literatura Hispanoamericana
mikaela.huet@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9659-6122

Resumen

El universo gótico de la autora cubana Daína Chaviano es un espacio literario rico en figuras míticas pero todavía muy poco estudiado en la academia. La publicación de una nueva edición de su colección de cuentos, *Extraños testimonios* (Minotauro, 2023), es la oportunidad perfecta para analizar más a fondo este desfile de criaturas que, a primera vista, parecen ser simple y tradicionalmente góticas pero de las que Chaviano se ha reapropiado, poniéndolas en un contexto caribeño atravesado de cuestionamientos profundamente actuales sobre el deseo femenino, las dinámicas de víctima-victimario, las fracturas identitarias, la hibridez y demás temas capitales. Se analizarán así cuatro cuentos de esta colección para examinar la figura del vampiro, del duende, de la mujer-loba y de la gárgola en este universo gótico contemporáneo, cubano y feminista.

Palabras Claves: Cuento gótico cubano; Gótico femenino; Reapropiación; Mitos; Hibridez

Introducción: Chaviano y el «gótico caribeño»[138]

Daína Chaviano, nacida en La Habana en 1957, es una de las autoras más importantes de ciencia ficción (CF) y de horror en Cuba. Su obra es extremadamente multifacética e incluye: novela, cuento, teatro, guión, poesía y literatura juvenil. Empezó su recorrido literario siendo estudiante: en 1980 fue ganadora del primer concurso de CF de Cuba, el Premio David, por su novela *Los mundos que amo* (1980). Su trabajo como antologista, investigadora y tallerista es esencial ya que

[138] Trabajo adaptado de mi ponencia del mismo nombre realizada en el marco del Congreso de Red Latinoamericana de Mitocrítica de la UPR de Bayamón, en Puerto Rico, 2024.

ISSN: 2998-7385

en 1982 fundó el primer taller de CF de Cuba: el taller «Oscar Hurtado» que acogió a grandes nombres de la isla como Ángel Arango (1926-2013)[139] y Miguel Collazo (1936-1999)[140].

Sus cinco primeras obras fueron entonces publicadas mientras Chaviano vivía en Cuba. En 1991, migró a Miami donde lanzó varias de sus novelas más conocidas que hacen parte del ciclo de «La Habana Oculta». Su obra más reciente, es el último libro de este ciclo: *Los hijos de la Diosa Huracán* (2019, Grijalbo). Chaviano ha publicado en grandes editoriales como Planeta y Random House, y ha sido invitada de honor en numerosas ferias y congresos literarios.

Sin embargo, lo que más sorprende cuando se estudia detenidamente su trayectoria y su obra, es la carencia abismal de estudios académicos sobre su trabajo pero, sobre todo, sobre su vertiente gótica y de ciencia ficción. ¿A qué se debe este abismo crítico? ¿Por qué no se le estudia tanto como otros autores de la CF cubana? ¿Cómo es posible que una autora publicada en estas editoriales-pulpo tenga todavía que difundir su propia bibliografía en un blog de *wordpress*? Son muchas las preguntas que nacen al respecto y que, algún día, serán destinadas a la misma autora, pero, por el momento, aquí se quedarán escritas en este espacio cibernético.

Este trabajo, se contentará con tratar su colección de cuentos publicada por Minotauro[141] en el 2023, *Extraños testimonios*. *Prosas ardientes y otros relatos góticos*. Primero publicada por Huso Editorial en el 2017, esta obra recopila catorce cuentos de Chaviano escritos en los 90, cuando todavía estaba en Cuba, pero que no habían sido publicados hasta ahora.

Esta nueva edición del 2023 muestra un cambio en el panorama y en los gustos del mercado editorial, con una oleada de publicaciones de obras «góticas» latinoamericanas, de ciencia ficción o incluso de horror que hicieron posible la emersión de estos relatos. Chaviano, de hecho, enmarca esta obra en el «gótico caribeño» y dice:

---

[139] «Ángel José Arango Rodríguez escritor cubano (La Habana, 1926 – Miami, 2013). Pionero de la ciencia ficción cubana y decano de los escritores de ciencia ficción de la isla. En 1964 publicó la pequeña colección de cuentos de ciencia ficción, *¿A dónde van los cefalomos?*, obra que, junto con el poemario *La ciudad muerta de Korad* de Óscar Hurtado, marca el nacimiento del género en Cuba». (Datos del artículo de *El País* de Roger Salas de 2013 y de la página Wikipedia del autor).

[140] «Miguel Collazo escritor y artista plástico cubano (La Habana, 1936 – 1999). Uno de los primeros grandes exponentes de la ciencia ficción cubana, reconocido también por cultivar una literatura que rozó diversos matices como el horror, el costumbrismo, el realismo y la fantasía. Tiene una obra literaria escasa, original y de difícil clasificación» «En 1966 publicó *El libro fantástido de Oaj*, una de las obras seminales de la ciencia ficción cubana. Considerado un clásico del género en Cuba, es un conjunto de cuentos que relatan la llegada de los habitantes de Saturno a La Habana». (Datos biográficos de la página de Wikipedia del autor).

[141] El sello de Planeta, Minotauro, tiene un peso esencial en la historia, la divulgación y la difusión de obras de ciencia ficción y de horror en Latinoamérica.

ISSN: 2998-7385

> «Por ahora, prefiero clasificar estos relatos como gótico caribeño, tomando en cuenta que son textos donde se mezclan elementos del horror, el absurdo, el erotismo y cierta dosis de humor [...], en ambientes tropicales y soleados, específicamente en el Caribe» (Chaviano y Jurado, *SuperSonic*:2017).

Así, el presente estudio analizará de qué manera las criaturas mitológicas de Chaviano, atravesadas por esta pluma gótica, caribeña y femenina, ponen sobre la mesa los miedos y las obsesiones de nuestras sociedades contemporáneas.

Para responder a esta pregunta se tomarán en cuenta cuatro cuentos de la obra: «Ciudad de oscuro rostro», «El duende», «Vida secreta de una mujer-loba» y «Gárgola mía». Primero, se hará hincapié en la figura del vampiro y en el juego con otras dimensiones, desdobleces y vertiginosos reflejos. Para luego continuar con la criatura del duende, un ser particularmente interesante en la tradición latinoamericana y que aquí va a permitir tocar temas como la androginia en lo fantástico. Y terminar así con la mujer-híbrida y las criatura femeninas que resaltan el placer, la rabia y el deseo femenino feroces y explosivos.

De vampiros y otras dimensiones

Antes de hablar de la figura del vampiro, es necesario hablar del género en el que se inscribe, aquella estética gótica esencial en toda la obra de Chaviano. Enid Carrillo explica que «hay [en lo gótico] algo que rompe con la normalidad, un universo oscuro se abre y tanto el lector como los personajes se adentran en las profundidades del pensamiento humano y de sus lados más horribles» (Carrillo, 2024). La narrativa gótica florece así de una grieta oscura que revela las tinieblas mismas del ser humano.

Ahora, si se toma la figura mítica del vampiro, los estudios nos dicen que es una criatura típica del folklore europeo que, a diferencia del espectro, logra la inmortalidad corporal. Es una figura que está ligada a «elementos canibalísticos, [...] prácticas incestuosas» (Aurora Piñeiro, 2017:71) y a un erotismo mórbido. El vampiro en la literatura se remonta a famosos relatos como «La novia de Corinto» (1797) de Goethe o «Carmilla» (1872) de Le Fanu, hasta llegar a la conocidísima obra de Bram Stoker, *Drácula* (1897).

Estos orígenes europeos y en apariencia lejanos al contexto latinoamericano no impidieron nunca la exploración de esta figura en la literatura del continente. Esta, primero, guarda un gran parecido con muchos mitos y leyendas ya existentes en la zona como el chupacabras o el canchu

ISSN: 2998-7385

en tradiciones andinas[142] pero también ha sido una figura empleada por muchos poetas modernistas como Darío, Lugones[143] o Agustini. Ya después, con Gambaro (*Nosferatu*, 1970) o Vargas Llosa (*Lituma en los Andes*, 1993), se usó la figura del vampiro de manera crítica y política. En la actualidad, las autoras de lo gótico se están reapropiando de estas figuras mitológicas para hacer hincapié en la dicotomía víctima/victimario que se halla en el seno mismo del vampirismo y para adaptar estas figuras a un contexto y una atmósfera latinoamericanos. Es el caso, por ejemplo, de la boliviana Giovanna Rivero, con su cuento «Yucu» (*Para comerte mejor*, 2015) donde aparece un vampiro en zona amazónica con su guayabera que vampiriza a una niña indígena.

Esta reapropiación va a poder apreciarse también en el cuento de Chaviano, «Ciudad de oscuro rostro» –título ya profundamente gótico–, donde un apartamento de La Habana va a convertirse en un lugar de apariciones vampíricas y reflejos sombríos.

El relato reúne a tres amigos, intelectuales y académicos, que poco a poco van percibiendo cosas extrañas en los espejos y reflejos del apartamento. La narradora, escéptica, interroga así a sus amigos sobre las diferentes leyendas y experiencias relacionadas con los vampiros. Sin embargo, entre más avanza el relato, más el miedo y la duda se van instalando en la mente de la protagonista y el espacio se vuelve absolutamente terrorífico. Lo interesante aquí no solo es lo gótico geográficamente situado en La Habana, sino que, ese espacio urbano, caluroso, íntimo es, de repente, convertido en un espacio doble, un lugar cóncavo que escondería una dimensión tenebrosa desconocida. Son aquellos reflejos los que esconderían el terror y así el hogar, lo familiar se convierte en *unheimlich* («Lo siniestro», Freud, 1919), en pesadilla. En el *incipit*, se presenta inmediatamente esta ruptura con la cotidianidad, con lo normal:

> «Cada ciudad tiene sus fantasmas. Algunos habitan en casonas vetustas y abandonadas; son los espectros clásicos. Otros viven entre las ramas de ciertos árboles [...]. Y existen aquellos que conviven con nosotros en apartamentos llenos de luz y de cristales, en el último piso de un edificio moderno [...] Y, sin embargo, descubrirlos en medio de la vida cotidiana puede convertirse en [...] una obsesión traumática» (2023:53).

[142] «En las tradiciones andinas del antiguo Perú se documentaron diferentes vampiros: los canchu, los pumapmicuc y los pishtacos, los cuales bebían sangre de niños o grasa de los indios» (Quintero, 2017:1, *nota de pie de página*).

[143] Darío y Lugones usaban la figura de la vampira de una manera bastante machista que vilificaba a cierto "tipo" de mujeres, convirtiéndose en estas depredadoras de hombres y demás, una especie de figura hermana de la *femme fatale*. Agustini, en cambio, hizo un cambio radical en el uso de la vampira, esta enriquecida con toda una capa erótica y, sobre todo, metapoética.

ISSN: 2998-7385

Esta cita, que marca el principio de la narración de la protagonista, deja también en evidencia el paso del gótico tradicional al caribeño y recalca el miedo que todavía marca a esta narradora, víctima/testigo[144] de aquellas visiones[145]. Lo que me parece importante recalcar es que el vampiro como tal, a pesar de ser el causante del trauma, no es el principal detonante del terror. Van a ser el reflejo y las visiones las que provocan escalofrío. Eso explica que, en Chaviano, el espejo sirva como una especie de ventana espeluznante hacia una realidad alternativa monstruosa. Este objeto clásico del género revela al vampiro como un ser paralelo, habitante del mismo espacio de la protagonista y de sus amigos:

> A la derecha, [...] colgaba el espejo [...]. En ese instante, una silueta se reflejó en el espejo. Sólo la vi de reojo [...], no mire en dirección al cristal, sino que me asomé al pasillo donde esperaba encontrarlo. Sorprendentemente, no había nadie. Entonces me volví hacia el espejo, un segundo antes de que la sombra desapareciera (2023:54-55).

En este primer encuentro con la "sombra"/el vampiro, vemos la presencia omnubilante de este objeto que revela una verdad terrorífica: estos seres existen en un plano real paralelo, ocupan los mismos espacios, habitantes de un universo mellizo pero infinitamente más oscuro. El espejo es el elemento desestabilizante, catalizador absoluto del horror en la narración.

Este uso específico del espejo tiene muchos matices borgianos que sería importante recalcar ya que, para el autor argentino (1899-1986), este objeto era central en la reflexión que hacía sobre lo múltiple y lo infinito. El espejo representaba para Borges un vértigo metafísico asociado con lo *abominable*[146] al igual que para Chaviano. La multiplicidad infinita del cristal despojaría al ser humano de su sustancia y, por ende, de su humanidad. El espejo convierte al hombre en reflejo, en cáscara vacía, en espectro y éste dejaría de formar parte del plano de lo real. En el cuento de Chaviano a este vértigo infinito se le suma el terror aplastante de la sombra misma del vampiro. Pero, ¿qué tiene de especial este horror vampírico? ¿Por qué sigue tan vigente en el imaginario colectivo? En el psicoanálisis, Carl G. Jung habla del vampiro como uno de los *arquetipos* principales de la psiquis humana. «La sombra», «The Shadow», iría de la mano con el doble

[144] Este tipo de recurso narrativo es muy común en el género vampírico.

[145] El cuento funciona entonces bajo una especie de tensión constante entre lo racional y lo irracional, lo científico y la leyenda.

[146] Si recordamos la frase de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (*Ficciones*, Borges, 1944): «los espejos tienen algo monstruoso», «son abominables».

ISSN: 2998-7385

nefasto, el adversario, el Otro. El estudioso Kimberley nos cuenta que «se trata de uno de los arquetipos más negativos y que la imagen del vampiro está profundamente enraizada en nuestro inconciente colectivo por su peso emocional y psicológico» (2009:39). En el relato de Chaviano, los amigos de la protagonista hablan de dos tipos de criaturas: los vampiros *luminosos* (inofensivos) y los vampiros *oscuros*. Estos últimos serían seres extremadamente peligrosos que acecharían a individuos vulnerables en busca de su energía vital y sexual. Estos vampiros oscuros son los que más temor van a causar en la protagonista, y ésta, siempre confrontada a los reflejos de estos seres, mas no a sus cuerpos físicos, va a empezar a asociar su *propio* reflejo con estas presencias oscuras. El vampiro y la oscuridad no se van a ver reflejadas en el Otro monstruoso, sino que se refleja en la interioridad misma de la narradora. Así el vampiro refleja realmente el terror de la oscuridad propia, íntima, un terror profundamente interno.

La figura del duende: androginia y ruptura

Otra de las figuras mitológicas que es importante mencionar en Chaviano es la del duende. Una criatura mágica que tiene sus orígenes en Europa (España, Países Eslavos, etc.) pero que es también sumamente latinoamericana ya que duendes no faltan en las leyendas regionales (Pantoja, Baltazar, etc.)[147]. El duende de Chaviano, que le da nombre a su cuento pero que no tiene nombre propio como tal, es un ser híbrido que se hace súbitamente presente en la vida del narrador, en un mundo donde cada persona tendría su propio duende pero nadie sería capaz de verlo. La narración se fragmenta en entradas cortas, parecidas a pequeñas reflexiones, anécdotas o entradas de un diario que le revelan al lector el evento extraordinario que supone que el narrador pueda pasar tiempo con su duende.

Pero lo interesante de esta criatura fantástica es la puerta que abre en el universo de Chaviano para tratar la androginia. Este ser mágico que materializaría parte del alma de cada persona, es aquí una manera de explorar literariamente lo no-binario. El duende no estaría sujeto a un binarismo social impuesto, sino que se presenta en toda su fluidez. En esta cita podemos ver cómo se trata de un híbrido absoluto entre naturaleza, humanidad, elementos y especies. El duende se salta completamente cualquier tipo de casillas y, como un río, se mueve y existe en la abundancia, en la multiplicidad absoluta, sin géneros específicos, sin normas sociales:

[147] Sobre los duendes andinos y latinoamericanos ver el artículo de Luis Millones y Renata Mayer «Los duendes que caminan con nosotros» (2021).

ISSN: 2998-7385

> Siempre quise saber si mi duende era macho o hembra. [...] me dijo en una ocasión [...] En realidad, no soy lo que parezco. [...] Esta mañana el rocío empapó mis raíces y dobló cada pétalo de mis flores. Mañana quizá me convierta en una criatura extraña y ajena a este mundo, en alguien sin pies ni cabeza: el vaho de un río contaminado, la sombra de un engendro nocturno [...]. Y dicho esto, desapareció en mi vaso de leche. Creo que no tiene sexo. O quizás lleva a los dos a la vez (2023: 39-40).

Estas identidades fluidas son muy comunes en lo fantástico y siempre han estado muy presentes en los mitos y leyendas latinoamericanos. De hecho, Lola Robles precisa que: «La androginia, el hermafroditismo y la sexualidad han inspirado a la mitología desde el principio de la historia humana. Oscuro, profundo deseo humano también, el romper los esquemas binarios impuestos no por la naturaleza, sino por el propio hombre» («Las otras: feminismo, teoría queer y escritoras de literatura fantástica», 2008: 621). La figura del duende en Chaviano permite una ruptura con lo preestablecido al igual que la exploración poética de la fluidez. Sin embargo, es importante mencionar que, en los estudios cuir y de género actuales, se cuestiona mucho el *tipo* de representaciones de estas comunidades en las artes. La androginia o la homosexualidad, por ejemplo, muchas veces vilificadas/ animalizadas en las obras. En otra de sus comunicaciones del 2016, «Transmonstruxs: transexualidad, transgenerismo y androginia en la literatura fantástica», Lola Robles expresó que justamente se daba cuenta de lo difícil que era «relacionar la monstruosidad y las identidades de género no normativas sin tener en cuenta que eso podía herir muchas sensibilidades» (2016:173) y se encargó de mostrar un breve recorrido histórico y literario de la figura monstruosa asociada con estas comunidades. No obstante, para ella, la monstruosidad en la literatura es una manera de explorar, revelar y reivindicar mundos que no van con lo preestablecido. Ella nos dice no solo que «La figura del monstruo es central en la literatura gótico-fantástica» (2016:182), sino también que:

> La monstruosidad se asocia a lo híbrido, lo mestizo, lo impuro, lo que se fusiona [....]. Estas condiciones se vinculan asimismo con [...] criaturas fantásticas, maravillosas o de ciencia ficción que unen lo humano y lo animal, lo natural y lo artificial o tecnológico. [...] lo monstruoso actúa como [...] espejo [...] que nos enfrenta a esos miedos y deseos nuestros más ocultos y rechazados por nuestra moral personal o colectiva (2016:182).

Aquí, en Chaviano, el duende andrógino no es el monstruo categórico tradicional pues, en realidad, es aquel que revela una parte del alma del protagonista. La presencia de esta criatura desvela así una fragmentación en el narrador mismo, es un reflejo. La otredad o lo diferente habita

ISSN: 2998-7385

a todo ser humano. Lo extraño no está en la criatura, sino en el evento fantástico: el individuo puede *ver* a su duende. Chaviano explora así lirica y humorísticamente una figura híbrida excepcional, entre mito/sueño/alucinación y juega con la idea del desdoble y de la fractura que tanto le gusta a la autora. Esta fisura fantástica ocurre con la materialización del yo-extraño/yo-externo en una criatura mítica. Es decir, que así no se trate técnicamente de un doble[148], sí es una fracción de la interioridad de una persona y la fractura se resalta aún más con el evento extraordinario que conlleva el descubrimiento del duende.

Esta ligera anomalía indica, de nuevo, el flirteo con la locura y la irrealidad tan característicos en Chaviano, pues tanto en «Ciudad de oscuro rostro» como en «El duende», la ruptura con la cordura y la realidad viene desde el interior. Esta fragmentación es provocada, por supuesto, por factores externos disfrazados de monstruos, criaturas y demás, pero en realidad siempre se trata de un miedo interno, íntimo. En «El duende», se dice incluso: «El peligro de encontrarse cara cara con su propio duende radica en la lucidez mental con que uno empieza a conocerse» (2023:37). La locura o la duda no son causadas por la figura fantástica en sí, sino por la revelación total de la interioridad de la persona. El conocimiento absoluto del Yo sería entonces la causa principal del malestar y de lo monstruoso.

Criaturas femeninas, mujeres híbridas y el feroz volcán del deseo

Para finalizar este breve estudio de la obra de Chaviano, es esencial hablar de ciertos cuentos que recalcan la importancia y el papel central que tiene el deseo femenino en la obra de la escritora cubana. La mayoría de la segunda parte de la antología recopila cuentos donde la mujer es monstruosa, híbrida, feroz y profundamente erótica. En estos dos cuentos, «Vida secreta de una mujer-loba» y «Gárgola mía», se ve a una protagonista mujer que va a desatar o a sufrir dolor y placer.

Si tomamos primero el caso de la licántropa, se trata de un cuento muy corto pero sumamente lírico donde se presencia la transformación de esta mujer en lobo, con especial hincapié en aquel apetito salvaje de la protagonista, un deseo imperioso de carne. Una mujer-criatura terrorífica no solo por su impulso mortífero, sino por el terror y estupor que provoca en su víctima masculina.

[148] «Cada persona tiene su propio duende, pero son pocas las que llegan a conocerlo. [...] Un duende es la suma de las facultades más refinadas y esotéricas de una persona. El duende es la esencia de esa persona, sin que eso signifique que sea un duplicado de la misma» (2023:33-34).

ISSN: 2998-7385

Este hecho le agrega un ligero toque cómico al relato, un hombre tal vez más sorprendido por la variante femenina del clásico "hombre-lobo" que por la *monstrua* en sí. En el siguiente extracto se ve la calidad lírica del relato que juega muchísimo con las atmósferas góticas y con el claro oscuro creando una pintura de esta mujer-loba completamente impresionante:

> Lo primero es la noche. Sentir palpitar en la carne los instintos que regresan –una canción tan antigua como el caos de la vida–. [...] Quiero festejar la llegada del Poder, y mi voz hiere las sombras. [...] fortifiqué mi espíritu con el hambre y el banquete, el dolor y el placer. Y ahora tengo el privilegio de mutar, noche tras noche. En la soledad de estos sitios sagrados (2023: 107).

Este cuento muestra el deseo de Chaviano de crear un espacio para los deseos completamente volcánicos, feroces e implacables de estas criaturas femeninas, dándole rienda suelta a voces explosivas sin ningún tipo de tabú y jugando con la hibridez como fuente definitiva de poder y de fuerza.

De hecho, la mujer-lobo no es la única criatura híbrida que tenemos en esta obra, aquí se juntan también: mujer-serpiente, mujer-fénix e incluso mujer-joya, esto mostrándole al lector el trabajo que hace la autora con la monstruosidad y con el poder que tiene la hibridez desde un punto de vista tanto literario como feminista. Pues, el hecho de resaltar que se trata de mujer-lob*a*, de reescribir a esta criatura bajo un prisma femenino hace que este relato se enmarque, sin duda, en lo que la academia anglosajona ha llamado «gótico femenino». El gótico femenino es una variante del gótico que se ha estado estudiando desde hace ya bastantes años. Primero nacido en la academia anglosajona con el nombre «Female Gothic», esta vertiente del gótico permite la exploración de inquietudes específicas de la experiencia de la mujer, ya sea de su cuerpo, de su espacio o de sus miedos. La investigadora Enid Carrillo indica que: «El gótico femenino permite revisar con una mirada crítica y muy contemporánea cómo ha sido la producción literaria de las mujeres a lo largo de la historia, cómo han sido sus intereses con esta experiencia de estar en este mundo, en este cuerpo» (Carrillo, 2024). Lo gótico le permite tanto a las creadoras como a sus lectores pensarse como mujer, ubicarse en un mundo siniestro y cuestionarlo[149]. De los elementos del gótico

[149] Esta nomenclatura es, por supuesto, sumamente contestada pues no se trataría de separar todo tipo de literatura entre "femenina" y "masculina", una práctica académica de un sinsentido total, pero si me parece interesante ver cómo el género gótico resulta especialmente fértil para muchos cuestionamientos feministas actuales.

ISSN: 2998-7385

femenino[150] se prestará especial atención a la exploración del cuerpo femenino y a aquella heroína gotica, sobre todo para el cuento siguiente.

«Gárgola mía», cuenta de manera epistolar los sucesos extraños que involucran a una estatua-gárgola ubicada en un pueblo de Cuba. Elisa es la que escribe sus cartas en 1940 al llegar a este pueblo desolado donde le empiezan a contar historias de esta casona oscura que guarda entre sus muros a una misteriosa estatua. Elisa, al principio muy escéptica, termina por experimentar en carne propia un ritual misterioso y violento de un erótico exacerbado, cayendo bajo un embrujo de índole sexual. La protagonista, aterrorizada y eufórica, conocerá así un despertar sexual mórbido y completamente fantástico. Si vemos el origen de las gárgolas, estas aparecen físicamente en la arquitectura gótica por razones decorativas pero también con un fin puramente práctico pues servían para drenar el agua de los techos. Sin embargo, también se les veía como guardianes y protectores de demonios o criaturas sobrenaturales. Estas estatuillas plasman siempre a seres híbridos como grifos, sirenas y otros seres mágicos. Es entonces una figura rodeada inevitablemente de leyendas que, en el texto de Chaviano, va a ser explorada en un contexto tropical y sumamente erótico. El momento de la posesión de Elisa con este ser sobrenatural muestra justamente esta gárgola poderosa que subyuga completamente a la protagonista con una narración en primera persona que transmite aún más la intensidad del embrujo y de las sensaciones corporales de Elisa:

> Sentí el impulso de pegarme a la estatua. […] Cuando mi cuerpo se puso en contacto con el monstruo, sentí que la sangre se me acumulaba entre los muslos. Fue una sensación vergonzosamente agradable. […] Percibí la presión de una sustancia que no era carne ni piedra, sino ambas a la vez, pugnando por penetrarme. El dolor y el placer se mezclaron en aquella caricia lenta y suave, pero firme e implacable. [...] Hubiera jurado que allí, en aquel sitio desolado, me entregué a un ángel con brazos de monstruo. Y si creyera en ciertas cosas, diría que fui hechizada (2023:155-157).

Aquí, al igual que en «Vida secreta de una mujer-loba», se ve como dolor/miedo y placer/erotismo se mezclan en un mismo lugar. La exploración violenta del cuerpo y del deseo sexual de la mujer queda aquí en el centro de la narración y, al igual que para el vampiro, se tratan

[150] Los elementos del gótico femenino según Enid Carrillo son: «Herida doméstica», «Relaciones en la jerarquía familiar», «Opresiones», «Exploración del cuerpo femenino», «Elemento sobrenatural», «Debilidad/fortaleza de la heroína gótica» (2024).

ISSN: 2998-7385

de deseos larvados, oscuros, en las fronteras con la moralidad. Se encuentran en este texto muchas de las características esenciales de lo gótico con esta heroína imperfecta. Elisa, frágil después de su divorcio, revela una debilidad carnal y emocional importantes dejándose llevar por un hechizo y una situación que la sobrepasan y que la envuelven en este torbellino de placer terrorífico, vergonzoso e incluso nauseabundo dependiendo de cómo se le mire. Se trata entonces de un espacio narrativo explosivo donde sale a la luz una serie de deseos y pulsiones que viven en constante contradicción. Chaviano muestra así la complejidad y el estado de oxímoron del deseo, este hiperbólico y llevado a sus extremos más góticos.

Todos estos cuentos tienen como protagonista a mujeres monstruosas, híbridas, víctimas o victimarias – a veces, un poco de ambas– y junto con ellas una serie de emociones y de sensaciones de índole extrema, feroz y terrorífica. El deseo o la cólera femenina no están sujetas a ningún tipo de control y, como un volcán, no paran de hacer erupción. Los ambientes góticos chavianescos son el *habitat* perfecto para la revelación de estos impulsos, salidos de las sombras, libres del tabú, y que son azotados por un foco de luz incandescente.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo era el de mostrar las diferentes figuras míticas que retoma Daína Chaviano de maneras ricas e innovadoras. Figuras todas a primera vista muy europeas o tal vez envejecidas pero que, en realidad, tienen muchísimos ecos en nuestras culturas latinoamericanas y caribeñas con gran potencial simbólico y literario.

La figura del vampiro, trasvasada a un contexto urbano y caribeño, hace hincapié en objetos clásicos del gótico como el espejo que, con matices borgianos y metafísicos, pone en cuestión la realidad misma del ser humano al igual que su reflejo oscuro, esa extrañeza que en verdad se encuentra, no en el vampiro, sino en la intimidad misma.

Luego, una criatura mítica como el duende, tan especial en las culturas y tradiciones latinoamericanas, toma en Chaviano un rol esencial de hibridez, de no-binariedad, y pone sobre la mesa la fragmentación del yo en relación con lo monstruoso, lo fluido, lo extraño.

Para así terminar con la licántropa y la gárgola, dos figuras claves en estos relatos pues hacen estallar el poder del cuerpo, de la metamorfosis, del deseo femeninos. Figuras renovadas

ISSN: 2998-7385

completamente bajo un prisma feminista que permiten explorar la ferocidad desatada de estas criatura míticas.

Así gárgolas, licántropas, duendes, vampiros y demás le revelan al lector aspectos no sólo de un contexto latinoamericano actual, sino de la interioridad misma de los seres humanos.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis (2011). «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Ficciones* (1944), Penguin Random House, Debolsillo, Colección Contemporánea.

CARRILLO, Enid (2024). «Mujeres, casas y familias: la construcción literaria del gótico femenino». Presentación de la investigación de PECDA Hidalgo, México. Conferencia virtual con Casa Futura Ediciones. Grabación disponible en: <https://www.facebook.com/casafuturaediciones/videos/417605190874373/?notif_id=17132257 4595 0139&notif_t=live_video_schedule_viewer&ref=notif>. [Acceso]: 10/03/2025.

CHAVIANO, Daína (2023). *Extraños testimonios. Prosas ardientes y otros relatos góticos*. Minotauro, Planeta.

CHAVIANO, Daína y JURADO, Cristina (2017). «El gótico caribeño de Daína Chaviano». Entrevista. Disponible en: <https://www.supersonicmagazine.com/no-ficcioacuten/el-gotico-caribeno-de-daina-chaviano>. [Acceso]: 10/03/2025.

ISSN: 2998-7385

ESTÈVE, Raphaël (2010). *L'univers de Jorge Luis Borges*. «Del cosmos al laberinto». Ellipses.

KIMBERLEY, Steven (2009). «A Psychological Analysis of the Vampire Myth». *Essex Student Journal*, 1(1). Disponible en: <https://publications.essex.ac.uk/esj/article/id/209/> . [Acceso]: 10/03/2025.

MILLONES, Luis & MAYER, Renata (2021). «Twintuy, Ichik Ullqu, Waraqllay: los duendes que caminan con nosotros». *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 1(130), 329–348. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/631635>. [Acceso]: 10/03/2025.

MORENO, Lola Robles (2008). «Las otras: feminismo, teoría queer y escritoras de literatura fantástica». *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, 615.

MORENO, Lola Robles (2016). «Transmonstruxs: transexualidad, transgenerismo y androginia en la literatura fantástica», *in Monstruo fantástico : visiones y perspectivas*. Madrid: Aluvión editorial, 173–197. Disponible en: <http://digital.casalini.it/4150589>. [Acceso]: 10/03/2025.

PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora (2017). *El gótico y su legado en el terror latinoamericano. Una introducción a la estética de la oscuridad*. Bonilla Artigas Editores, Colección GenPop, UNAM.

QUINTERO, Santiago (2017). «Modernidad en la sangre: vampirismo y cultura en América Latina (S. XIX-XXI)». University of Notre Dame [tesis]. Disponible en: <https://doi.org/10.7274/p5547p91d6p>. [Acceso]: 10/03/2025.

SALAS, Roger (2013). «Ángel Arango, escritor cubano de ciencia ficción». El País. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2013/03/13/actualidad/1363211897_440317.html>. [Acceso]: 10/03/2025.

ISSN: 2998-7385

El grito de la selva: el mito en las imágenes de Netflix y su significación en nuestro tiempo

Luis H. Pabón Batlle

Es investigador de la Historia de las Ideas. En 2003 publicó El retorno de Polifemo, la medicina de estado al umbral del siglo XX. Ha escrito capítulos de varias publicaciones, entre ellas Historias vivas: historiografía puertorriqueña contemporánea. Ha participado en innumerables congresos internacionales. Fue miembro de la Junta directiva fundadora de la Asociación Puertorriqueña de Historiadores. Actualmente dirige el Departamento me Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Bayamón.
luis.pabon4@upr.edu
ORCID: 0000-0002-8608-0149

Resumen

Hay un grito común en un tiempo en que algunos niegan las consecuencias ecológicas de la "distancia" que el humano ha generado desde que entramos en la modernidad. La apuesta por la explotación ecológica, la ansiedad de una necesidad de consumo infinita y la marginación de las voces que llevan gritando siglos sobre lo que nos está golpeando hoy: el desastre del calentamiento global. Surgen con voz profética tres guiones que ponen de relieve este grito justificado desde la mitología de los habitantes originarios de la zona selvática sudamericana. *The Last Forest*, expone cómo el mito explica la separación de dos hermanos que se diferencian por sus rasgos de genitalia dando como resultado la división de la humanidad en dos grupos, el humano que vive en la selva, que se observa a sí mismo como parte integral de la selva entendida como naturaleza y el que en su afán de saciedad la explota generando el desbalance que trae como consecuencia la enfermedad y el genocidio. En *El último chamán*, se muestra el conflicto cultural del líder espiritual de una comunidad tribal que está sufriendo el embate de un cristianismo no inculturado, los contrastes, los conflictos morales de una mentalidad y sabiduría que se erosiona a gran velocidad. *El sendero de la anaconda* muestra las culturas selváticas originarias de Colombia dando voz al mito, el lugar de la mujer y la importancia de la chagra como medio de supervivencia interconectada con la naturaleza, la siembra de subsistencia, ecológica de por sí, y la sexualidad humana que se une en el mismo lugar de donde se proveerá el alimento. El humano ocupa un lugar integral. En su visión no hay separación.

Palabras Claves: Mitología indígena; Cosmovisión amazónica; Cine documental; Conciencia ecológica; Mitocrítica.

ISSN: 2998-7385

Hay un modo de trascender que es la unión con la exterioridad, con el medio en que se vive, que es indispensable para subsistir. La ausencia de esa unión significa, seguramente, la muerte. O te unes y vives, o te enajenas y falleces. Es un estado de completa simbiosis, en la que el humano se reconoce diluido en el medio ambiente. Todo esto fue así hasta que dejamos… el paraíso.

I

El primer contacto que tuve con las comunidades aborígenes ocurrió a comienzos de la década de los noventa, cuando la Sierra de Perijá se abría ante nosotros como un enorme animal dormido, y la misión de Los Ángeles del Tucuco reposaba allí donde el llano, cansado de ser llano, empezaba a trepar por la falda de la montaña. Era una misión franciscana gobernada por un cura que cargaba en el alma y en la pierna la memoria de un motilón que, años atrás, lo había herido con una flecha. Desde entonces, el bastón que sostenía su andar se había ido fundiendo con su propia sombra hasta convertirse en un apéndice natural de su identidad, como si hubiera nacido con él.

En su desbordado afán civilizador, el gobierno venezolano había levantado unas casas de cemento para aquellos "pobres indígenas", casas que brillaban al sol como piezas de ajedrez mal ubicadas. Y sin embargo, cuando entramos en ellas, las hallamos vacías, invadidas por un silencio sin muebles ni camas, porque los dueños legítimos preferían dormir en los pisos desnudos, arropados apenas con esteras, como si la intemperie fuera su casa verdadera.

Yo tenía entonces apenas veintitrés años y una ignorancia temeraria de las cosas del mundo. Nada de eso lo entendí hasta que nos internamos en la selva por un sendero que se borraba y reaparecía como si la montaña jugara a perdernos. Cruzamos ocho veces el río de la sierra, joven y desbordado como yo, con el agua subiéndonos hasta el cuello mientras cargábamos mochilas de cuarenta libras y empujábamos a las mulas cubiertas de garrapatas, como si llevaran encima un invierno del sur.

Llegamos por fin a la aldea de unos yukpas, recolectores y cazadores, dueños de un tiempo que no tenía medidas humanas. Me senté rendido, cubierto de vello y con una barba que apenas empezaba a declararse. Entonces los niños, curiosos de mi existencia, se acercaron a acariciarme los brazos como si fueran una rareza zoológica. A veces me arrancaban una garrapata de las que traía adheridas y se la llevaban a la boca con un chasquido que mezclaba hambre, juego y destino. La mitad de ellos no alcanzaba la edad adulta; vivían con la liviandad trágica de quienes saben sin saberlo que cada amanecer es una victoria improbable.

La selva, que a ojos de cualquier citadino parecía inerte, al primer descuido mostraba su violencia inexplicable. Lo supe cuando un cazador, dueño absoluto de su territorio, vio a un niño hambriento acercarse a una cesta con fruta y lo expulsó de un golpe tan feroz que lo lanzó diez pies por el aire, como si la gravedad también obedeciera jerarquías.

Las mujeres permanecían en las chozas sin paredes, limpiando el piso con una devoción que lo hacía brillar como un espejo de tierra. Y al caer la noche, todos bebían chicha y danzaban areitos

ISSN: 2998-7385

bajo la tutela de los espíritus antiguos, hablando poco, porque allí la selva enseñaba más con silencios que con palabras.

Yo, necio como un extranjero recién inventado, había llevado una hamaca para dormir, y el frío de la madrugada me mordía los huesos como si quisiera expulsarme del lugar. Ellos, en cambio, dormían sobre esteras, apretados unos contra otros, y el calor humano formaba una sola respiración que parecía el latido nocturno de la montaña.

De las pocas palabras que intercambié con el cacique —hombre parco como el trueno que sólo suena cuando debe—, recuerdo las que le dije sobre el frío que me atormentaba por las noches. Él me escuchó sin sorpresa, con la serenidad de quien ya conoce la inutilidad de luchar contra los designios de la selva.

Al amanecer, cuando el frío entraba por los huesos como un animal sigiloso, ellos llegaban desde el río, que era el más helado de todos los sitios conocidos. Venían goteando un silencio antiguo, y al verme temblar como si fuera un recién llegado al mundo, el cacique me miró con la gravedad de quien entiende los designios invisibles de la naturaleza.

—Tienes frío… —dijo—. Vete al río.

Aquel fue mi primer golpe de revelación, una bofetada de lucidez que me dejó atónito: nosotros veníamos de un universo tan lejano del suyo que apenas podíamos reconocernos como criaturas del mismo planeta. Si obedecía, si me sumergía en aquel río helado como una tumba de cristal, sentiría calor al salir. Así lo aseguraba el cacique y su voz tenía la autoridad de la selva misma. Me aventuré, temblando, y la corriente me envolvió con una frialdad tan viva que parecía tener conciencia propia. Al salir con la piel hecha piedra, descubrí que el aire, antes cruel, ardía sobre mí como una manta milagrosa.

Cuando salían a cazar, los hombres se desvanecían entre los árboles con la misma imperceptible elegancia de los vientos cambiantes. No rompían una sola rama, no desplazaban una sola hoja. Zigzagueaban entre la espesura sin dejar huellas, invisibles y mudos, como si la selva los hubiera parido para no distinguirlos de su propio cuerpo. Yo, en cambio, avanzaba con mis zapatos extranjeros, quebrando palos y espantando presas a kilómetros, convertido sin quererlo en la única criatura estridente de aquel reino.

Por la noche preparaban la chicha en una canoa vieja, resignada a ser caldero y sepulcro de sus desperdicios, que nada tenían que ver con los nuestros: todo lo suyo regresaba a la tierra sin rencores. Allí, en el fondo de la canoa, fermentaban las sobras hasta transformarse en una bebida que sabía a bosque y a luna subterránea. A la mano tenían el ron, tan natural para ellos como el canto nocturno de los insectos. Y aunque compartían la bebida, nadie hablaba demasiado. No había nada urgente que decir. La respiración colectiva bastaba para llenar la noche entera.

Cuando el fuego se encendía, el areito irrumpía con la solemnidad de un rito que no necesitaba espectadores. Ellos bailaban para los espíritus, por la montaña, por el simple hecho de estar vivos. El silencio que rodeaba la celebración era tan profundo que uno podía imaginar, desde muy lejos, a qué criatura estarían convocando con aquellos pasos circulares: qué presa, qué sombra, qué dios menor vendría esa noche a completar la historia.

ISSN: 2998-7385

II

A las dos semanas de haber regresado a la misión emprendí camino para visitar a los barís, que ya estaban en su segunda etapa agrícola: tenían ganado disperso en los claros del bosque, y las mujeres sembraban en la chagra con una paciencia heredada de tiempos sin memoria. Allí conversé largamente con el cacique Marcos y con su esposa Totobi, cuyo nombre —rayo de luz en la noche— parecía una profecía escrita en la lengua de los espíritus antiguos.

Viajaba conmigo un joven español que su padre había despachado a aquellas tierras para que su tío franciscano le enderezara la vida antes de que la vida se le torciera para siempre. Bastó un juego de fútbol con los niños en la planicie para que se lesionara la rodilla. Cuando me dijo que teníamos que volver, sentí un desgarrón interior. Yo no quería irme. Me había enamorado del lugar con la intensidad imprudente de los veintitantos años y llegué a pensar seriamente en quedarme allí para siempre, como si el tiempo de la selva pudiera reemplazar al nuestro. "¿Idiotez juvenil?", me pregunté entonces, sin atreverme a responder.

Le dije que allí tenía que haber un médico y fui a buscar al cacique Marcos para preguntarle. Él escuchó mi inquietud con la serenidad de quien conoce los remedios invisibles y simplemente ordenó traer al chamán. El chamán llegó con su silencio ancestral, miró la rodilla hinchada del español y se fue a buscar su medicina sin pronunciar una palabra inteligible para nosotros. Volvió con una hoja de tabaco, masculló jaculatorias que parecían venir del subsuelo del mundo y, con la solemnidad de un rito milenario, se llevó la hoja a la boca, la trituró y escupió el jugo sobre la rodilla. Yo reí por dentro, burlón, sabiendo que el español me leería el pensamiento. Y así fue: me miró con odio, como si mis dudas fueran una ofensa personal al universo.

El chamán siguió invocando sus fórmulas, vendó la rodilla con una destreza insospechada, y el milagro ocurrió: la inflamación cedió y el dolor empezó a retirarse como una marea obediente. No era eso, sin embargo, lo que más me interesaba.

Yo quería preguntarle al chamán por el origen del ser humano. Y por medio de Marcos lancé la pregunta. La respuesta llegó sin solemnidad:

—El humano viene del ananá —dijo el chamán—, de la piña silvestre. Aquí le decimos pan de azúcar.

Le pedí a Marcos que preguntara por qué. Y la respuesta fue una revelación tan simple como definitiva:

—Porque tiene partes dulces y partes pútridas.

"Ahora hace sentido", pensé, como si aquellas palabras abrieran una puerta secreta dentro de mí.

Nada me hizo más sentido que lo que ocurrió al despedirnos. Cuando me disponía a emprender el camino de retorno, vi que mi burra tenía unos agujeros sangrantes en el cuello y también en las patas. Llamé a Marcos, que estaba cerca, despidiéndose con afecto. Le pregunté qué había provocado aquellas heridas.

ISSN: 2998-7385

—El vampiro también tiene que comer —respondió con la naturalidad de quien anuncia la lluvia.

En ese instante me sentí el hombre más tonto de la creación. En dos segundos choqué de frente contra su cosmovisión, distinta a la mía como el día lo es de la noche. Comprendí entonces por qué las ratas de un pie y medio corrían por las vigas de la cabaña donde dormíamos, y cómo aquellas paredes, con apenas media pulgada de separación entre las tablas, podían ser calientes de noche cuando el viento asentaba sus pulmones sobre el mundo y frescas de día cuando el aire corría libre.

"¡Carajo!", me dije, como si esa palabra pudiera abarcar el desconcierto infinito de haber vivido sin entender nada.

III

En el año 2007, cuando navegábamos por los tributarios amazónicos que parecían inventados por algún dios distraído, salimos con un guía nativo a ver delfines rosados, criaturas que uno siempre imagina soñadas hasta que las ve romper el agua como un destello viviente. Fue mi esposa quien escuchó el chapoteo a más de ciento cincuenta metros, un sonido tan leve que cualquiera habría creído que era el susurro del río. Nos hizo mirar en silencio, y entonces el guía, con la mirada fija en la distancia, nos preguntó como quien indaga por un secreto ancestral:

—¿Están dispuestos a cazar?

Mi suegro me miró con la chispa antigua de quienes ya han hecho pactos con la vida y la muerte, y le respondió sin dudar:

—Vamos.

Los jabalíes cruzaban el río migrando dos veces al año, moviéndose en oleadas que parecían un solo organismo palpitante. Aquel chapoteo distante era una de esas migraciones, una oportunidad única para llevar un regalo a las comunidades que vivían río arriba, donde la carne era tesoro y memoria. Eran cientos los que avanzaban, abriendo surcos en el agua turbia.

A mí me dieron el bate primero, con una solemnidad que tenía algo de ritual y de sentencia. Era obligación, nos dijo el guía. Al que le pegáramos, teníamos que matarlo. No había espacio para medias vidas ni para misericordias improvisadas.

En ese momento retumbó dentro de mi cabeza la frase que había escuchado años atrás en la Sierra de Perijá, como una campana que no deja de sonar, aunque ya nadie la golpee: “El vampiro también tiene que comer.”

Y entendí, de golpe, que aquella visión del mundo —donde cada criatura tiene derecho a su porción de existencia, donde la muerte es parte del equilibrio y no un ultraje— seguía persiguiéndome desde entonces, recordándome que no éramos dueños del río ni del monte, sino apenas una hebra más en la trama infinita de la vida.

ISSN: 2998-7385

IV

El filme *A Última Floresta* muestra la perspectiva del choque de la diferencia, entre su cosmovisión y la nuestra, dice el mito contundente.

"Al principio, no había ríos:
Las aguas fluían en las profundidades de la tierra.
Solo se oían los fuertes rápidos zumbando a lo lejos.
Ningún ser humano vivía en ese tiempo.
Solo existían seres sobrenaturales.
Los animales, y los hermanos Omama y Yoasi.
Un día, Omama hizo un agujero en el suelo del bosque.
El agua comenzó a acumularse en la superficie y corrió en todas las direcciones, formando los ríos y lagos del bosque.
Ya no había sed.
Todos los árboles que tenemos fueron plantados por ellos.
En una ocasión, mientras estaban recogiendo frutas del dosel superior, se dieron cuenta de que había árboles alrededor.
Comenzaron una gran tormenta. Los vientos eran fuertes.
Soplaron desde la parte más hermosa del bosque. Soplaron donde era más exuberante.
Soplaron donde el bosque era más fuerte, dejando un agradable aroma.
Así nació el perfume del bosque y todos los demás olores.
El perfume de las flores, el perfume de las cortezas de los árboles. Pero los dos hermanos se sentían muy solos viviendo en el bosque. Se preguntaban: ¿cómo nace una mujer de dos hombres? ¿Es posible?
Al principio, Yoasi copulaba con su pierna hasta que la embarazaba. Pero su pierna solo podía concebir niños.
Así que seguían viviendo solos en un mundo sin mujeres. Aunque nosotros, la gente del bosque, no nacimos de una rodilla, venimos del vientre de Thueyoma, la esposa de Omama.
Omama fue a pescar…
Cuando haló la cuerda, comenzó a salir del agua (Thueyoma), nunca dejó de halar.
Siguió halando la cuerda, haló, haló y haló hasta que ella apareció.
¿Tienes esposo en el mundo acuático?, preguntó Omama a Thueyoma. No tengo novio ni pretendientes.
¿Y qué opinas de eso?, pregunto Omama.
Abajo, en el bosque submarino, me sentía sola hasta el momento en que me encontraste. Estuve tan feliz cuando me sacaste, decía sonriente.
Thueyoma era un pez que se dejaba capturar en forma de una mujer. Si Omama no la hubiese sacado los bebés nacerían de una rodilla….

ISSN: 2998-7385

¿Y la carne de caza?, le preguntó Yoasi a su hermano Omama. Salí a cazar, pero no encontré nada.
¡Hueles a mujeres, no me mientas! Eres mi hermano. Sabes que yo también quiero eso.
También puedes verla, respondió Omama. Vive en las aguas, en el fondo del gran lago. Yoasi salió disparado a buscar a Thueyoma.
[Tras un tiempo…] ¿Por qué te ves tan miserable?, preguntó en otro encuentro Omama a Thueyoma. Por tu hermano Yoasi que tuvo relaciones conmigo. Me puso muy triste. El pene de tu hermano tiene una deformidad. Me lastima, no es gentil como tú. No se me acercó primero, no lo hizo despacio, expresó Thueyoma entristecida y se sumergió en las profundidades del lago.
Omama buscó en el bosque a su hermano. Lo encontró boca abajo sobre el suelo moviéndose hacia atrás y adelante.
Yoasi le dijo: arreglo mi pene con esta roca. Omama preguntó ¿dónde está tu hijo? Se lo di a los espíritus malignos. Lloraba demasiado, respondió Yoasi. Te dispararé con una flecha, le dijo Omama. ¿Por qué lastimaste a Thueyoma? le cuestionó. ¿Por qué entregarías a tu hijo a los espíritus malignos? Ya no tienes lugar en esta tierra. ¡Lárgate! Ya no eres mi hermano. ¡Vete a vivir a otra parte! ¡Trajiste enfermedades a esta tierra! Ya no te quiero aquí. Mientras, Yoasi se levantaba de suelo...
¡Nunca debiste lastimar a Thueyoma!, le reprochaba Omama, mientras le seguía a punta de flecha.
Después de esta discusión Thueyoma se fue a vivir con Omama. Los dos se casaron. Eran los únicos humanos que existían. Por lo que Omama se convirtió en el protector de los Yanomamis. Nosotros los Yanomamis somos los hijos de Omama y Thueyoma. Sabemos que tenemos la misma sangre. En cuanto al otro: a Yoasi, fue desterrado al otro lado del agua. Allí creó la muerte. La muerte dormía en el árbol de Potoporisiki, el mismo árbol donde lloraba el espíritu del tucán. Por eso lloramos cuando alguien muere. Yoasi arrimó el aliento de vida, así que empezamos a morir.
Omama enterró a los espíritus malignos y los humos epidémicos en la tierra con los minerales.
Por eso nunca se debe desenterrar ningún mineral del suelo. De lo contrario, se liberan humos epidémicos."[151]

La separación de los hermanos es la separación de los egoísmos manifiestos en el desdén que se contrae con el afán de satisfacción desmedida provocando el desbalance de la tierra. La excitación del tener más y más, de acumular, de perder de vista lo intrincado de la relación, de que nosotros no somos los dueños ni el centro. La conciencia de los yanomamis se encuentra explícita

[151] *A Última Floresta*, Netflix

ISSN: 2998-7385

en su manera de vivir y en su manera de hablar. ¿Qué carajo nos pasó? ¿En qué momento dimos la curva histórica y patológica de este desdén? ¿Y a estas alturas qué podemos hacer? Creo que nos toca escuchar, no la interpretación de un mito muerto. Sino la vitalidad del mito vivo que grita junto a la Tierra.

Nosotros los occidentales somos los hijos de Yoasi que tiene el pene torcido, que saca minerales del fin de la tierra y que trae la pandemia. No hablamos de la pandemia reciente. Hablamos de la pandemia del siglo XVI, que junto a la violencia de la "conquista", contra los que habían descubierto este continente antes que Colón, trajeron en su naturaleza la enfermedad que en su propio conjunto se llevó enredado al noventa por ciento de los verdaderos habitantes originarios. Este es el mito de los Yanomamis.

V

En el filme *Ex chamán* se observa el siguiente diálogo: Un amigo mientras pescan le pregunta: "¿volverás a ser chamán?"…. El ex chamán le responde que no es posible después que el sacerdote dijera que los chamanes son del infierno, desde entonces la gente no me habla. "La gente me ignora".

Es la voz de un chaman desprestigiado por las medicinas modernas. Entre ellas, la aspirina. Manifiesta que solo le hablan cuando salen de la iglesia. Solo le hablan desde que asiste al culto cristiano. Ahora el ex chamán abre y cierra el edificio. Pasa la escoba en la entrada, vestido de camisa y corbata, usa espejuelos y compra medicinas convencionales.

En su hogar, cocina en estufa de gas. Los cazadores de su tribu usan armas de fuego y para salir a cazar montados en camionetas cuatro por cuatro. Los niños tienen juegos de video y no les interesa la tradición.

Pertenecen a la tribu de los Surui en la Amazonia brasileña y venden la madera del bosque a compradores. Las aves que comen son compradas en el mercado y si algún niño las flechara se metería en problemas con el vendedor.

El ex chamán le explica a un niño que los ancestros vivían allí antes de la llegada del hombre blanco a su comunidad. Cuando aún era chamán, una gran bola de fuego venía del cielo, "era una señal de una guerra entre nosotros". La gente vino a mí, pidiendo consejo y protección, explicó. En una ocasión, relató, "una bola de fuego cayó del cielo, una señal de nuestro encuentro con el hombre blanco. Ellos atacaron la tribu y mataron a muchos de nosotros. Nuestra gente estaba perdida, no teníamos a donde ir. Además del hombre blanco, los jaguares eran una amenaza. Necesitabas una antorcha para defenderte de los jaguares y de las serpientes en la selva ."

El ex chamán tiene en su casa de madera un sistema de luz eléctrica. Se le ha dañado la conexión que da luz a su habitación. Pide a sus vecinos que le ayuden a arreglarla porque, cito: "[sin luz] no puedo dormir en la noche". ¿Por qué? pregunta el vecino, "los espíritus me pegan. Están molestos por la iglesia" refiriéndose a que asiste a la iglesia. "¿De verdad?", le cuestiona el vecino, "¿por eso necesitas arreglarlo?" "No lo quiero dejar para mañana, no quiero dormir

ISSN: 2998-7385

en la oscuridad". La autoridad del chamán ha quedado desplazada. Atestigua todo esto, vestido con manga larga y corbata, de manera pasiva.

Los guardianes del bosque, con armas modernas, no pueden detener la explotación de la arboleda. Lo más que pueden hacer es tomar fotografías, con celulares, del árbol caído ya procesado y subirlas "a internet". Mientras los cazadores cazan en la selva un mono para comer, los niños juegan en celulares a cazar jabalíes. El ex cháman duerme con la luz prendida.

Tras amanecer se juntan para desayunar. Un hijo le comenta al ex cháman, "las aves están revueltas", por el sonido ensordecedor que emiten. El ex chamán interpreta: "el espíritu maligno está cerca". Verbaliza que "los halcones tienen miedo", "los guacamayos tienen miedo".

El mal augurio se hizo real. Una mujer de la comunidad fue mordida por una serpiente venenosa mientras trabajaba en la cosecha. Fue llevada al hospital donde fue atendida con los antídotos de la medicina convencional y tratada para los síntomas hasta su retorno a casa. La había mordido una serpiente jararacá. Su veneno es mortal. Una de las más venenosas de Brasil.

VI

En el filme *El sendero de la anaconda*, antropólogos abiertos a la manifestación cultural de los pueblos de la Amazonía nos muestran el siguiente relato:

> "Cuando viajamos por el Amazonas noroccidental vemos la gente indígena en sus malocas majestuosas, en sus chagras y en los ríos. A veces, nos volvemos casi insensibles a la realidad cotidiana con que todas estas personas. Todas estas culturas, tienen que lidiar para mantenerse vivos. Aunque la gente indígena aún viste como nosotros, y disfrutan de los beneficios de la modernidad, como lo hacemos nosotros, no debe impedirnos ver que ellos siguen funcionando en otras dimensiones de la realidad. [Tenemos que ser capaces de ver] la profundidad de sus cosmologías y mitologías que siguen dictando el comportamiento de dichas comunidades".
>
> "Para los Macuma el peor es el sol. Está debajo de la tierra por una razón, es la luminosidad que guía al chamán, en sus viajes subterráneos para equilibrar las fuerzas del mundo entero. Y de repente aparece esta minera canadiense. Quieren sacar el oro para fundirlo en lingotes. Quieren sacar el oro de la tierra que luego guardarán en bóvedas debajo de la tierra. Hay una ironía extraña en todo esto. [En el lugar de la pretendida explotación hay unas piedras largas horizontales sobre las cuales se derrama el agua del rio. Para ellos] son la encarnación misma de sus ancestros. Literalmente acostados ahí en la piedra, con las aguas pasando por encima de sus cuerpos. Socavan y niegan las creencias de los Macuma. Al hacer esto niegan sus derechos y su papel de cuidadores del bosque y, por lo tanto, participan en la destrucción misma de los bosques. Básicamente, están negando la esencia, el valor y el significado y el poder de estos raudales. Si ellos [los Macuma] ceden en esto, si el raudal ya no encarna a los ancestros, esto pone en cuestión todo que ellos saben, todo lo que los

ISSN: 2998-7385

> ha llevado a esta relación de administradores del bosque, su sentido de responsabilidad para poder mantener los flujos de energía de todo lo que existe dentro del cosmos. No se trata simplemente de un proyecto de desarrollo industrial. Es la destrucción de un pueblo, de una forma de pensar y de ser, que es tan luminosa, inspiradora y brillante como cualquiera creada por la imaginación humana."

VII

Estas miradas que van del mito a la cosmovisión y de la cosmovisión al mito, nos obligan a cuestionar ¿Quiénes somos? ¿Cómo aparecemos en sus relatos? ¿Cómo la putrefacción de la piña? ¿Cómo el agresor que se masturba con la tierra? ¿Quiénes no respetan que las piedras sean los ancestros tendidos de los macuma? En la conferencia central de este congreso, José Manuel Losada2 nos enfatizaba cuánto el mito nos revela de nosotros y cuánto abre camino al otro. La mitocrítica hoy, más que nunca, es una urgencia.

Filmografía

A Última Foresta - Luiz Bolognesi documenta la vida de la comunidad indígena de los Yanomani y describe su amenazado entorno natural en la selva del Amazonas.
(Filmaffinity)

El sendero de la anaconda - Documenta la travesía de Wade Davis, escritor canadiense, quien viaja a Colombia en compañía del antropólogo Martin von Hildebrand para recorrer las comunidades indígenas del Río Apaporis y la selva amazónica colombiana. (Caracol Televisión)

Ex Chamán - Un chamán, desplazado con su comunidad por los valores occidentales, pierde el prestigio que poseía. Se integra a una iglesia cristiana y sufre las peripecias de su anulación social mientras su comunidad se "moderniza".
(Netflix)

[152] José Manuel Losada, Conferencia Central del Congreso, dictada en el Teatro Oller, Municipio Autónomo de Bayamón (en este número)